

Tema 1. La escultura románica en Castilla y León

Hasta el año 1000, la inestabilidad debida a las luchas con los musulmanes impidió a los reinos españoles participar en el florecimiento artístico que se producía en otras zonas de Europa. El punto de partida del arte románico en Castilla y León lo constituyen tres factores que se dan a finales del siglo XI: el mecenazgo de la monarquía leonesa (reyes como Fernando I y Alfonso VI), la llegada de los monjes cluniacenses (favorecida por el desarrollo del camino de Santiago) y la reforma gregoriana. La implantación del románico se vincula a la llegada de los monjes cluniacenses. En 1073 Alfonso VI entrega el Monasterio de San Isidro de Dueñas a Cluny; y en 1076 la condesa doña Teresa hará lo mismo con San Zoilo de Carrión.

Observando la colección de objetos artísticos vinculados con Fernando I y Sancha (obras esbeltas, piezas de metalistería, etc.), se percibe una clara ruptura con la tradición artística hispana y se puede decir que se trata de un arte románico. La renovación plástica se produjo con la llegada de artistas foráneos a la corte de Fernando y Sancha. La asimilación de estas nuevas formas fue inmediata y los artistas locales comenzaron a crear obras que responden a este nuevo planteamiento estético.

En el románico se recupera la integración entre la arquitectura y el relieve esculpido. Esta escultura se ciñe al marco y aparece constreñida en fachadas y capiteles. Las figuras presentes en los edificios románicos tienen una doble finalidad: decorar y adoctrinar en el dogma cristiano, orientándose sobre todo a los iletrados. El mensaje doctrinario puede corresponder a las verdades eternas del dogma cristiano o ser la ilustración de principios catequéticos de las circunstancias de un momento dado. El románico introduce la gran portada centrada por el tímpano; el relieve del tímpano suele tener que leerse en el contexto de los capiteles y de las arquivoltas que lo enmarcan. Las primeras manifestaciones del tímpano se encuentran en torno al año 1100. El más antiguo en nuestro territorio, de hacia esa época, es el de la portada del Cordero en San Isidoro de León. Otras veces la portada románica prefiere un gran friso corrido rematando la fachada (como en la iglesia de Santiago, en Carrión de los Condes).

Las imágenes adoctrinan pero la iconografía será reflejo de importantes cambios de mentalidad. Un principio eterno del cristianismo es la teoría del Sumo Creador, plasmado en un dios mayestático y distante que preside el tímpano (Pantócrator), aunque progresivamente se irá idealizando y aproximándose al hombre; lo mismo en los ciclos cristológicos de la infancia o la pasión, que de imágenes frías y carentes de humanismo llegarán a aparecer con el pintoresquismo de anécdotas diarias. El tardorrománico plasmará los santos con su sufrimiento y ya no inmutables y sin rastro de vida. La Virgen también irá ganando sensualidad en sus formas y protagonismo en su presencia con el Niño. La iconografía también refleja el peso de los distintos sectores de la sociedad, refiriéndose primero a la agricultura y durante el tardorrománico a los oficios urbanos.

Existen además complejos programas iconográficos que en la mayoría de ocasiones no llegarían a entender los propios escultores, que se limitarían a ejecutar su oficio artesanalmente. Algunos ciclos escultóricos plasmados en las iglesias se realizaron con una relativa voluntad pedagógica, pero la mayoría de este arte se destinaría de forma restringida a monjes y clérigos.

Esquema cronológico de Bango Torviso. Primer románico (final del X-tercer cuarto del XI), sólo se manifiesta en arquitectura (Santa María de la Anunciada, Uruña). Románico Pleno (tercer cuarto del XI-tercer cuarto del XII), se empieza a manifestar la escultura gracias a la labor de Fernando I y Sancha. Se construye un programa historiado en las portadas, centrando la composición en el tímpano, además se colocan grandes relieves en los claustros. Las figuras y composiciones recurren en el Románico Pleno a un lenguaje convencional, adaptándose la escultura al marco arquitectónico que le sirve de soporte: las figuras se comprimen o se alargan según la condición arquitectónica de su soporte material –típanos, metopas, canecillos o capiteles–. Durante el Tardorrománico, llegan nuevos valores plásticos (como influencias bizantinas y experiencias del protogótico francés) y se deja de depender del marco para ganar autonomía, realismo y naturalidad. La estilización tiende ahora a la idealización de las formas.

Las obras no se conciben como el fruto del artista sólo, sino que se reconoce la participación de quien la sufraga, quien la promueve, el autor de la iconografía, el proveedor de la materia prima... El artista es sólo uno más en el proceso. Entre los primeros promotores y financieros se encuentran Fernando I, su hijo Alfonso VI y otros miembros de la familia real; más adelante será el clero quien promueva las obras y los poderosos quienes las costearán buscando lograr indulgencias y el perdón a sus pecados. El carácter de la documentación de la época hace difícil conocer la personalidad de los artistas, ya que no figuraban como personas importantes y su único afán era ejecutar con su mejor arte la obra bien hecha. No obstante, el anonimato no se debe a un deseo expreso del artista ni a un condicionamiento religioso, sino simplemente a un accidente. Así en algunos templos se encuentra constancia de su trabajo a través de una inscripción o su representación, por ejemplo en la iglesia de Revilla de Santullán (Palencia).

1. Escultura mobiliar e imaginería

Se encuentran en las iglesias imágenes de culto, altares, pilas bautismales, sitiales, sepulcros y monumentos martiriales, cuyas formas son similares y tienen las mismas etapas que las de la plástica monumental románica. Pocos altares han llegado hasta ahora; un grupo de columnas soportaba el tablero horizontal de la mesa y no solía haber decoración frontal. Las pilas bautismales suelen ser grandes cubas con decoración desde geométrica o vegetal a complejos programas iconográficos, sobre todo: las Marías ante el Sepulcro y Cristo rescatando las almas del purgatorio.

Sólo desde muy entrado el siglo XII se comienzan a admitir los entierros en el interior de los templos y hasta entonces los espacios funerarios son los atrios en torno a las iglesias, como el panteón de San Isidro de León, y los pórticos laterales. Sepulcros desde finales del XI comienzan a contar con decoración y los temas son bendiciones de difuntos y ceremonias fúnebres (hijo del Conde Ansúrez); a finales del XII los sepulcros de Santos y mártires reflejan escenas hagiográficas (cenotafio de los hermanos Vicente, Sabina y Cristeta, en Ávila). La tapa del sepulcro de Alfonso Ansúrez (procedente de Sahagún) lleva esculpida la fecha 1093 y se representa al mancebo descalzo que asciende a la gloria (un manto de estrellas del que surge la mano derecha de Dios para acogerle, y ángeles ocupan el resto del espacio), es la bendición de los difuntos. En el sepulcro de los Santos mártires en San Vicente, se representa en relieve un pequeño edificio con la leyenda del martirio y la cabalgata de la traslación de las reliquias.

Alfonso VI convierte en 1080 el monasterio de Sahagún en cabeza de la orden en Hispania, aunque poco se ha conservado de éste: una Virgen y el sepulcro de Alfonso Ansúrez, de estilo parecido al del maestro de Frómista y fechado en 1093.

De la imaginería románica, muy poco nos ha llegado. La imagen sigue manteniendo el mismo significado que la iglesia definió en época carolingia para evitar problemas de idolatría. La cruz eboraria de Fernando I y Sancha es la primera de este tipo en nuestra región, con 4 clavos, brazos horizontales y ojos abiertos. Del siglo XII es el Crucificado de Vallejo, con rígida frontalidad y esquemática anatomía que le da un aire distante nada relacionado con el sufrimiento. Igual aspecto tiene el crucificado de Santa Clara de Astudillo (Palencia). En el grupo de La Virgen sedente con el Niño destaca la imagen de la catedral de Astorga, de comienzos del XII, aunque también hay otra de Sahagún de hacia 1100.

2. Escultura monumental

Durante el primer románico (1000-1075) la arquitectura no se decora y la principal aportación corresponde al mundo de las artes suntuarias: marfiles y metales. Destacan la arqueta-relicario de San Juan Bautista y San Pelayo (San Isidoro de León, ca. 1059), la de San Isidoro de León (ca. 1063), el crucifijo de Fernando I de San Isidoro (c. 1063), etc. Los temas plasmados presentan Teofanías (Pantócrator y Tetramorfos, Agnus Dei, Cristo crucificado) y Ciclos Cristológicos de la infancia, vida pública y la Pasión.

2.1. Siglo XI. Románico pleno

Despega la escultura a partir de 1075 y se plasma en capiteles y portadas. La iconografía se dota de un cierto aire clásico que se manifiesta en los desnudos de los capiteles de Frómista, en el capitel de San Martín de Frómista inspirado en el sarcófago romano de Husillos (Palencia) o en la

aparición de fábulas clásicas de Federo en la misma iglesia (la zorra y el cuervo o el mono y la raposa).

Fernando I y Sancha ven finalizar en 1063 la obra del Panteón real de San Isidoro de León, que era el atrio de la iglesia que mandaron construir. Lo más notable son los capiteles de las columnas que sostienen los arcos de las bóvedas, algunos de ellos historiados contienen escenas de los dos Testamentos. Aparece Balaam y un ángel, se reconoce a Moisés, Daniel y Abraham; hay escenas evangélicas: la cura de la hemorroidisa y la resurrección de Lázaro. Se relacionan en algunos casos con los capiteles de Compostela. La frecuencia de desnudos se inserta en la corriente clasicista que tendrá otros ejemplos notables en Frómista (Palencia).

Urraca quiso ampliar y mejorar el templo de San Isidoro levantado por sus padres. Entre 1072 y el final del siglo se habrían efectuado las obras bajo la dirección del arquitecto Petrus Deustamben. La decoración delata la colaboración de dos o tres artistas, ligados entre sí por su estilo, que se deriva del jaqués pero que evoluciona por influjo mutuo y bajo un ideal común de sutilezas y virtuosismo. En los capiteles, con temas vegetales de formas hispanas y otros historiados con temas de significación simbólica muy genérica o vinculados al carácter funerario del ámbito, que influye en la elección de temas con sentido salvífico y penitencial (temas del Antiguo testamento - Daniel en el foso de los leones, sacrificio de Isaac, Balaam en su asno, Moisés con las tablas de la Ley, etc.- y del Nuevo -la curación del leproso y la resurrección de Lázaro-), se puede apreciar la mano de un discípulo del maestro de las serpientes de Jaca.

En la fachada principal hay dos decoraciones, la del Cordero y la del Perdón. La primera tiene un tímpano sobre la puerta -con relieve muy plano-, con el "Agnus Dei" –una serie de personajes en relación con Abraham– y bajó él una serie de personajes relacionados con Abraham, representando el sacrificio de Isaac en un friso rectangular y encima, en lo que queda dentro del arco, el cordero místico subido por dos ángeles, con otros dos que llevan las reliquias de la Pasión. Este sacrificio está decorado profusamente con Abraham, Isaac, y otras figuras. Se vislumbra en la composición la oposición entre el pueblo cristiano y el judío, destacando en ese sentido la presencia de la figura de Ismael. Hay además en la puerta esculturas de San Pelayo y de San Isidoro con sus atributos intercambiados (libro y verdugo con la cuchilla), lo que hace difícil explicar su colocación. En la puerta del Cordero hay además relieves formando un friso y un alero sostenido por ménsulas, todo en mármol y con una gran expresividad y dinamismo. Tiene esculturas por encima de la puerta en un crecido número de piezas pequeñas que incluyen un notable zodiaco y las imágenes del rey David acompañado de sus músicos. La puerta del Perdón es posterior y, rompiendo con las pautas mozárabes, admite representaciones sagradas a las que antes no se atrevían los artistas. Presenta agrupadas las escenas de la Ascensión, Descendimiento y Marías al sepulcro. Conserva restos de mozarabismo por la colocación en las enjutas de las estatuas de San Pedro y San Pablo.

La iglesia de Frómista (Palencia) fue mandada hacer por la viuda de Sancho el Mayor de Navarra, existiendo allí muestras de la participación de un escultor de la escuela de Jaca. Otros hablan de la semejanza entre la escultura de Frómista y la de Gascona, lugar de procedencia de la mayoría de monjes que llegaron a España. El monasterio de San Martín de Frómista se data en las dos últimas décadas del XI, aunque su influencia llega a otros edificios más septentrionales a inicios del XII. Los aleros tienen animales reales y fabulosos, pero los capiteles tienen mayor empeño decorativo. En sus capiteles hay monos en cuclillas, un hombre agachado mordido por una culebra y con un diablo a su lado; otro con clámide asiendo una culebra, una mujer agarrada a un león y metiéndole una mano en la boca...; todo ello dentro de un programa moralizador que se sirve de temas del antiguo testamento y del nuevo, fábulas y motivos de la vida diaria. Sus capiteles reflejan la huella clásica y curiosos temas fabulísticos: duelo de villanos, el Pecado Original, la fábula de la zorra y el cuervo (alusión a la codicia), el simio y la zorra (la avaricia y la soberbia), el castigo del avaro, jinetes afrontados o una Epifanía. Es el mismo repertorio que el maestro de las serpientes de Jaca, pero también coincide el estilo.

Santo Domingo fue abad de Silos de 1041 a 1073 y a su época se atribuye una primera iglesia románica, que puede corresponder a parte del crucero actual y una puerta que da al claustro; además en 1088 se consagra la iglesia. De toda esta época nada se conserva, pero se estableció un deseo de dignificar la casa con belleza y saber. La iglesia actual es obra tardía, pero el

claustro es un elemento destacado por su organización y por el arte de los diversos artesanos que lo decoraron. Cuenta con los capiteles españoles más fantásticos que pueden reducirse a cinco tipos, pero con multitud de variantes que individualizan cada capitel. Son capiteles en forma de prisma con escaso relieve y tendencia a composiciones de múltiples simetrías que influyen en la forma de los animales. No hubo en Silos un gran artista que tiene a su servicio simples aprendices, sino que tal vez el mismo maestro creó los cinco tipos y sus ayudantes los interpretaron con cierta libertad. El primer taller, que trabajaría de 1095-1100 a 1108, plasma figuras humanas, animales reales o fantásticos (arpías, grifos, centauros, sirenas...) y un complejo repertorio de flora. Las formas se representan con minuciosidad y un sentido plástico casi táctil en formas elegantes. Las obras principales son los ocho grandes relieves de las esquinas, con un programa iconográfico que narra la historia de la Redención: Árbol de Jesé y Anunciación, del tardorrománico; y Descendimiento, Santo Entierro-Marías ante el Sepulcro, Cristo con los discípulos de Emaús, Duda de Santo Tomás, Ascensión y Pentecostés, del primer periodo. En este primer periodo la Ascensión y Pentecostés son los más antiguos, mientras que la Duda de Santo Tomás y los discípulos de Emaús son los más recientes. Se busca el movimiento en líneas diagonales. Pese a que Pijoan afirma que los artistas eran mozárabes por la temática y la calidad del relieve, Yarza ha rechazado el origen oriental del taller después de demostrar que iconográfica y estilísticamente encaja con la plástica occidental del año 1100, aunque sin duda se trata de un taller excepcional del que desconocemos su procedencia, así como trabajos posteriores.

Junto a todos esos ejemplos principales, existe otro gran número de iglesias con muestras de arte escultórico pero que son de menor entidad o se sitúan en pueblos. En el templo de San Miguel (San Esteban de Gormaz, Soria), construido en 1081, existe una galería porticada al sur, con varios capiteles obra de maestros musulmanes que plasman personajes con turbantes, castillos con puertas de herradura y amurallados a la mora y sirenas de doble cola. En San Juan de los Caballeros (Segovia), de finales del XI, la decoración se concentra en los capiteles y en los canes de las cornisas, dejando casi desornamentados otros sectores de la construcción; el repertorio es de entrelazados y arcos lobulados entre los temas geométricos, animales fantásticos y seres grotescos. También animales fantásticos y monstruos afrontados entre elementos vegetales se encuentran en los capiteles de la iglesia de San Andrés (Ávila), construida en la última década del XI. La portada occidental de San Zoilo de Carrión se data hacia 1100, con influencia de Frómista y Sahagún.

2.2. Siglo XII. Románico tardío

En este periodo se aprecia en algunas iglesias la importación de formas e ideas, tanto por la llegada de maestros extranjeros como por la ida de maestros españoles para aprender a Francia. En Carrión de los Condes (Palencia) se encuentran muestras de lo importado. En su iglesia del Apóstol Santiago se conserva en la fachada un relieve de Cristo (la "Maiestas") rodeado por los cuatro símbolos de los evangelistas y los doce apóstoles -que llegan casi a estar en bulto redondo. Lo más destacado es el grupo central con Cristo y el tetramorfos, donde el artista logra gran plasticidad y aborda con precisión los detalles de su anatomía y atuendos. La influencia francesa es clara, mencionándose a Vezelay, Chartres o Amiens en la base de ese paralelismo. Sin embargo, también hay relación con modelos hispanos, con el Cristo de Santiago del maestro Mateo. Una imitación, pero sin ningún contacto con el extranjero y de un modo más tosco, del tímpano de Carrión se ve en el tímpano de la iglesia de Carracedo (León). Los capiteles de Santa María de la Alabanza (cerca de Labranza, Burgos) descienden de los del Panteón de Reyes de San Isidoro de León por su gravedad y su altiva austeridad; las inscripciones sobre los relieves datan la obra en 1185 y la atribuyen a Rodrigo Gustiós, nombre leonés que tal vez explicase esa afinidad artística. La iglesia de Carrión de los Condes influye a su vez en la portada de Villalcázar de Sirga (Palencia).

De mediados del XII hay muestras en las iglesias burgalesas de San Pedro de Tejada, San Pedro de Cárdena y San Salvador de Oña. En estas dos últimas hay conexión con edificios borgoñones.

La catedral de Zamora se comenzó hacia 1150 y, por una inscripción, parece que en 1174 ya estaba terminada por completo, con lo que las decoraciones de la Puerta del Obispo serían realizadas entre esas fechas. En esta puerta están dos tímpanos de unos postigos murados a

cada lado de la puerta: el de la derecha, enmarcado por una arquivolta repleta de flores y hojas, con la Virgen atendida por dos ángeles -Virgen muy hierática y convencional, rígida y frontal, pero los ángeles con sus ropas agitadas por la dinámica de sus actitudes-; el otro, sin arquivolta decorada, contiene a Pablo y Juan. Estos dos personajes tienen influjo francés, recordando a Saint Gilles, aunque el origen provenzal o aquitano del maestro estaba mezclado con la influencia de Silos.

El templo de San Vicente de Ávila, comenzado a edificar en 1090, interrumpió su obra en 1109 y no se completó hasta 1170. Trabajan varios escultores, al menos uno es autor del grupo de la Anunciación de la puerta sur, otro es responsable de la portada Oeste y otro más del sepulcro de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta. De la primera fase son las esculturas de la fachada sur, en el crucero, y de la segunda las del frontis, al Oeste. En la puerta del crucero hay arquivoltas apoyadas en pares de columnas de sencillos capiteles de temática animalística, con figuras en las jambas de Santa Sabina y San Vicente (de la primera mitad del XII, rígidas, planas de talla y escasas en detalles) y, en el otro lado, la Anunciación (más moderna en concepción y talla, con figuras animadas y plegados naturales, de la segunda mitad del siglo); aparece además el conde Raimundo de Borgoña, a quien se encargó la repoblación de Ávila, junto a un rey (Alfonso VI) y una dama (doña Urraca). Entre las figuras modernas, en el parteluz, hay un Jesús y en las jambas hay figuras de los apóstoles (posiblemente obra de un maestro francés). La puerta oeste presenta rasgos pronunciados y finos, caras largas, elegante disposición de los paños y esbeltez de proporciones de los cuerpos; el tímpano describe la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro. Respecto al sepulcro presenta un esquema compositivo similar al de obras de orfebrería contenedoras de reliquias, como iglesias de tres naves con mayor altura la central, lo que permite desplegar una narración de la vida de San Vicente.

En Sepúlveda (Segovia), Nuestra Señora de la Peña tiene un tímpano con la "maiestas", con los símbolos de los evangelistas y, en el dintel, un crismón transportado por ángeles, con la imagen de San Miguel pesando las almas y un jinete montado en un dragón a los lados. La plástica y los motivos recuerdan a un tipo de escultura que desde el último tercio del XII se extiende desde Aragón y Navarra hacia el occidente, en especial La Rioja, Soria y Burgos.

También en Segovia, San Millán (del siglo XII bien avanzado) tiene capiteles muy variados, con decoración esculpida vegetal, figurada e historiada con modelos jacobeos; grifos, animales afrontados entre tallos entrelazados, arpas y hojas, escenas de la vida y muerte de Cristo, Anunciación, Visitación, Nacimiento, Epifanía... San Martín posee una interesante decoración y se ha rastreado la presencia de al menos tres maestros: 1- figuras de profetas, estilizadas y fuertemente sintéticas; 2- imagen de San Martín en la cabecera de la iglesia, 3- capiteles de la galería porticada, menos calidad pero más expresivos.

Las obras en Silos continúan a finales del XII, rematándose las galerías bajas del claustro. Los dos relieves tardíos de Silos son muy distintos a los del siglo XI, ya que frente a la gran dignidad y los pliegues rígidos y rectos de los primeros, en los tardíos los paños se independizan y se mueven como en ondas, introduciéndose el estilizado y convencional naturalismo. En la Anunciación se han abandonado las imágenes solemnes, mayestáticas y convencionales para llegar a un naturalismo idealizado y sensual (pliegues de ropas y cortinas). También de ahora son los capiteles con escenas de la vida de Cristo previas a la Pasión.

El templo de Santo Domingo, en Soria, se comenzó en la segunda mitad del XII. Tiene una fachada repleta de esculturas con un amplio programa iconográfico que resume la teoría de la Redención, con el poder de Dios y el Juicio Final; y en los capiteles de las columnas se representa el ciclo de la Creación del Mundo y del Hombre. El iconógrafo centró su atención en las acciones más expresivas. En el tímpano está la Trinidad flanqueada por ángeles con los símbolos de los evangelistas, la Virgen y San Juan. Muchas escenas de las cuatro arquivoltas historiadas adquieren un carácter narrativo por su desarrollo lineal. El primer arco de la portada tiene a los ancianos del Apocalipsis; el segundo los Santos Inocentes -con crueles escenas de matanzas-; y la tercera y la cuarta, la infancia de Cristo y su Pasión y Muerte. El naturalismo se plasma en la minuciosidad de los detalles de atuendos y utensilios, así como el pintoresquismo de las escenas. El maestro sería de origen francés. Lo más notable es la capacidad narrativa y de

creación de ambientes en escenas de exterior, por encima de la realización de grandes figuras. Se aprecia cierta relación con la obra de Moradillo de Sedano (Burgos).

Con la expansión del Cister se aprecia en los monasterios el recurso a capiteles lisos o someramente vegetales, que se van haciendo más barrocos a medida que avanza el siglo XIII: Valbuena, Sacramenia, Santa María de Huerta o Palazuelos. Lo figurativo en ellos resulta excepcional.

Juan Pijoan. Summa Artis, tomo IX. Arte románico. Siglos XI y XII. Espasa-Calpe. Madrid, 1946.

J. Castán Lanaspá. El arte románico en las extremaduras de León y Castilla. Junta. 1990.

Hª del Arte de Castilla y León. t. II. Arte románico. (Isidro Bango Torviso. "Arquitectura y Escultura"). Ámbito. 1994.

Isidro Bango Torviso. El arte románico en Castilla y León. Madrid, 1997.

Joaquín Yarza. Arte y arquitectura en España. 500/1250. Manuales arte cátedra. 1990.

M. A. García Guinea; "El románico palentino en la génesis y ocaso del románico castellano". Actas del II Congreso de Historia de Palencia (abril de 1989). Palencia, 1990.

Miguel Ángel García Guinea y José María Pérez González (dirección). Enciclopedia del Románico en Castilla y León (14 tomos). Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2002.

Miguel Ángel García Guinea y otros. Iniciación al arte románico. Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2000.

Miguel Ángel García Guinea y otros. Los monasterios románicos. Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2001.

Tema 2. Marfiles y esmaltes románicos

Las artes suntuarias contenidas en las canónicas y monasterios románicos incluye orfebrería, esmaltes y eboraria. Todas ellas son artes lujosas, basadas en materias primas caras y escasas. Estos objetos eran proporcionados principalmente por los reyes y los propios eclesiásticos. Como antecedente de estos regalos, en España se encuentran las coronas de Guarrazar y Torredonjimeno como exvoto de los reyes visigodos y la Cruz de los Ángeles como ejemplo asturiano de época prerrománica.

El auge de las peregrinaciones y de las cruzadas produjo en Occidente una creciente demanda de reliquias. Muchos santuarios y monasterios pugnaron por tener más y mejores reliquias, influidos por el aporte económico que representaban la afluencia de peregrinos y las donaciones de reyes y nobles. Para guardar estas reliquias en ocasiones se aprovecharon arquetas y cofres sustraídos a los musulmanes, en otras se produjeron piezas en materiales nobles. Las donaciones de los nobles y reyes buscaban asegurarles un enterramiento cerca de las reliquias. Entre éstas abundan y son especialmente apreciados los "lignum crucis", incluidos dentro de cruces de oro y plata. En la "Chronica Adefonsis" se cuenta que el rey de Aragón se hacía acompañar en sus campañas de varias reliquias guardadas en arquetas de marfil recubiertas de oro, plata y piedras preciosas.

La iglesia se vio beneficiada por las victorias cristianas. No en vano los reyes antes de la batalla imploraban la intercesión de Cristo, la Virgen María, el apóstol Santiago y Santos como San Isidoro, San Millán o Santo Domingo de Silos. En caso de victoria, el ganador debía ofrecer parte de sus ganancias a los santuarios más importantes.

- El marfil en España

El marfil, la materia que conforma los colmillos o defensas de los elefantes, que empleaban en la Edad Media en España procede del comercio con los árabes. Su talla es muy similar a la de las maderas duras, aunque exige una mayor delicadeza en la técnica de trabajo, empleándose sierras, limas y buriles. Para trabajarlo, primero debe cortarse el colmillo en placas del tamaño que se desee y, una vez llegado el momento de esculpirlo, se cubre con una capa de greda y se dibujan con un plomo las imágenes que se intentan reproducir, marcándose después los trazos con un agudo hierro para que sean visibles. Una vez hecho esto, se cavan los campos libres de la tableta a la profundidad deseada y se esculpen las figuras. Más tarde el marfil puede dejarse de su color, policromarse o pulirse.

Se aplica a esculturas de pequeño tamaño de uso devocional o personal. En esta época sobre todo para esculturas de bulto redondo destinadas al culto y para placas aplicadas a arcas de reliquias o cubiertas de libros.

El periodo de máximo esplendor del trabajo del marfil en España ha sido el comprendido entre los siglos X y XII. En la Edad Media, el arte del marfil español recibe una doble influencia bizantina a través de los pueblos cristianos del Norte y oriental derivada de los musulmanes, con lo que se logra un arte de mayor complejidad que el de otros países europeos. De hecho hay numerosos ejemplos dentro de los reinos cristianos de piezas elaboradas en tierras musulmanas. En España existen dos corrientes: la mozárabe, inspirada en el arte musulmán, y la románica, con un vago recuerdo de lo árabe y que obedece a un sentimiento cristiano diferente.

En el ámbito islámico destaca en el siglo XI el taller de Cuenca, heredero del arte califal de Córdoba. De este taller se conservan dos arcas con estructura de madera, con tapa de vertientes inclinadas que se cubrían con placas de marfil adornadas con motivos vegetales estilizados y escenas de caza. Fueron reutilizadas en contextos cristianos: una es la de Santo Domingo de Silos, hecha en 1026 por Mahammad ibn Zayyan; la otra es la de la catedral de Palencia y se fecha en 1049-1050.

1. Marfiles mozárabes

Estos mozárabes (cristianos bajo dominio musulmán) conservaban la tradición cultural romano-bizantina, pero no por ello dejaron de recibir la influencia islámica del mundo oriental. Las obras

de mozárabes mientras permanecieron en tierras musulmanas son desconocidas salvo contadas excepciones, mientras que es abundante el arte mozárabe del norte de España, concebido como el practicado por artistas árabes al servicio de los cristianos. Procederían de San Millán de la Cogolla las principales producciones. Estos marfiles mozárabes se decoran con los mismos motivos empleados, por ejemplo, en la arqueta de Alhaquen II, pero la decoración de ataurique ha perdido realismo y se estiliza con hojas pequeñas y tallos largos, como se aprecia en tres brazos de una cruz procesional de estructura patada –del MAN y el Louvre– (dotada de una cenefa con ataurique con hojas y frutos de escaso desarrollo que parten de cabezas monstruosas; hay también animales, leones, ciervos, águilas y grifos, todo ello dentro de un esquema simétrico) y en el altar portátil de San Millán (altar de madera con guarnición de tiras de marfil con una labor de ataurique con águilas, leones, grifos y antílopes). En esta corriente se incluiría una arqueta prismática de la antigua colección Davillier y las cuatro piezas de ajedrez conservadas en Santiago de Peñalba.

2. Marfiles románicos

El lapso estéril en representaciones plásticas occidentales desde época clásica no tuvo más compensación que las representaciones en marfil bizantinas, que proporcionaron a Europa dípticos consulares primero y píxides –copones o cajas para guardar las hostias– cubiertas de evangelios después. La máxima difusión del marfil se debe a la persecución que sufrieron sus artesanos por parte de los emperadores debido a la crisis iconoclasta.

Con la decadencia del califato árabe de Córdoba, los reinos cristianos resurgen con fuerza y ensanchan sus fronteras. Dentro de este proceso, el arte de los reinos cristianos va formando una personalidad propia que va separándose del influjo árabe para tomar un matiz más europeo, aunque sin perder completamente lo musulmán. La miniatura es la base sobre la que se asienta el arte románico español y el francés. El arte escultórico se caracteriza por tener las mismas singularidades que las miniaturas y se cree que tuvo su primera plasmación en marfil y luego en piedra.

Con anterioridad a Fernando I (1035-1065) apenas se conocen marfiles de significación cristiana. Durante su reinado se forma una industria de marfil en Castilla y León, que restauró en el occidente de Europa la escultura desaparecida seis siglos antes y fue la precursora del románico español. Los marfiles románicos tienen las mismas características que la gran escultura, con lo que la personalidad del artista desaparece detrás de la idea expresada en su obra, y el arte es fruto de una colectividad. Los artistas se esfuerzan por suprimir la realidad y sustituirla con un mundo ideal.

En la plástica del marfil ya no se hacen figuras exentas y los relieves se subordinan a la arquitectura. Los personajes, en los relieves, aparecen alineados sobre un fondo convencional sin base segura para apoyar los pies, las actitudes son serenas y reposadas. Los pliegues de los vestidos se realizan a base de grandes líneas que borran la idea de la materia. Los arcos que recuadran las escenas y perspectivas arquitectónicas de los fondos son puramente decorativos. Hay un desprecio de la profundidad que parece un salto atrás hacia lo primitivo, pero a su vez va a dar sensación de ingenuidad. Una influencia de las miniaturas son los encuadramientos con arcos semicirculares o de herradura con su alfil. Las cenefas se hacen con decoración de vegetales en líneas sinuosas y la representación de Cristo bendiciendo se hace a la manera bizantina. Existe influencia de los marfiles árabes en el estudio de los animales, de sus orlas, en los arcos de herradura, mientras que el ataurique queda estilizado y el arco lobulado es de influencia mesopotámica.

También hay influencias francesas, anglosajonas, italo-bizantinas y germanas, ya que se produce un trasiego de influencias de unos lugares a otros llevados por personas en peregrinación, caballeros que ayudaron a los reyes en sus conquistas, monjes, empresas militares, etc.

Las escenas representadas en los marfiles responden a las nuevas concepciones de la vida religiosa: la Crucifixión, figura de Dios en Majestad, escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, vidas de santos. La mayoría de los marfiles románicos se completaban con ornamentos de oro y plata y piedras preciosas.

La atribución de los marfiles románicos a uno u otro taller europeo es difícil a causa de la manera de producirse el arte medieval: artistas al comienzo itinerantes, copias de unos lugares a otros que van diferenciándose del modelo original (esto produce una variedad que no se encontrará en el gótico, cuando se siguen fielmente los modelos del jefe del taller).

3. Obras de los talleres del siglo XI

Se han conservado bastante ejemplares románicos, ya que casi todos ellos fueron donados por reyes o poderosos a las iglesias para que guardasen sus reliquias predilectas o para enriquecer su tesoro. Otras las llevaban consigo los reyes en sus expediciones guerreras; y muy pocas serían de uso civil (piezas de ajedrez) y aun éstas tenían algunas veces representaciones cristianas.

La creación del taller románico en España tuvo lugar al renacer las artes industriales durante el reinado de Fernando I. Con Alfonso VI en Aragón continúa el renacimiento de este arte y se forma una gran escuela que abarca toda la segunda mitad del siglo XI. Con anterioridad al taller de eboraria de Fernando I hubo en España talleres dispersos que fabricaron diversos objetos con figuras bárbaras de un arte muy distinto al del taller castellano-leonés, como la arqueta del monasterio del Escorial y la arqueta del Museo del Cluny. La del Escorial tiene el Tetramorfos en la tapa, bajo arco de herradura; otras escenas son la Crucifixión y el Santo Entierro.

Manuel Gómez Moreno sistematizó el estudio de los marfiles románicos españoles y reconoció dos talleres. Los dos grandes talleres de la eboraria, que en general preceden en el tiempo a la escultura monumental, se localizan en León y en San Millán de la Cogolla, el primero bajo la sombra de la monarquía castellano-leonesa y el segundo bajo protección eclesiástica, aunque en la zona de influencia de los reinos de Navarra y Aragón.

El taller de León tuvo su máximo esplendor y vigor artístico en el siglo XI, mientras que en el XII pierde su papel vanguardista. Estilísticamente reúne rasgos orientales de tradición musulmana con esquemas compositivos y elementos formales de indudable procedencia germánica. Como rasgo característico destaca la cabeza de los personajes, de tamaño apreciable y con pupilas en azabache.

La carta testamentaria de Fernando I sirve para identificar y autentificar las obras conservadas del taller de León y que éste donó al templo de San Juan Bautista y San Pelayo de León: incluye tres cajas de marfil sin elementos figurados, la arqueta de los Marfiles o de las reliquias de San Juan y San Pelayo en San Isidoro de León (1059); el Cristo de Fernando I (donado a la Colegiata de San Isidoro de León en 1063) y la arqueta de las Bienaventuranzas en Madrid; el Cristo del Museo de San Marcos, el Portapaz de San Isidoro de León, la cubierta del Evangelio del Museo del Louvre y las plaquetas con el "Noli me tangere" y otros temas, divididas entre Oviedo y Leningrado.

La arqueta de las reliquias de San Juan y San Pelayo (1059) es la pieza más antigua. Se estructura sobre un armazón de madera recubierto por chapas de oro con ornamentación de piedras preciosas (perdida a comienzos del siglo XIX) formando arquillos de medio punto que enmarcaban 25 placas de marfil: en el cuerpo de la caja están los apóstoles (figuras mayestáticas de pie, con diversas posturas), mientras en la tapa aparecen el Cordero Místico rodeado del Tetramorfos, los arcángeles Miguel y Rafael, los ríos del Paraíso y otras figuras.

En el Cristo de Fernando I los cabellos han sido simulados por pequeñas incisiones en líneas paralelas, los ojos son prominentes de gruesos párpados, la nariz recta y la boca gruesa; los pliegues del paño que cubre la figura son geométricos. Bajo el supedáneo, la figura de Adán, en relieve, permanece en actitud de recibir su cuerpo desnudo la sangre vivificadora de Cristo. Los brazos de la cruz presentan decoración inciso-vegetal y zoomórfica y en todo su contorno una estrecha banda con relieves, de nerviosas figurillas humanas y de animales entrelazados por vástagos vegetales que representan a los condenados en su bajada a los infiernos a la izquierda y la resurrección de las bienaventuranzas a la derecha. Culminando el ciclo, aparece Cristo sosteniendo la cruz de la Victoria, aludiendo a su triunfo sobre la muerte, y la paloma eucarística en la parte superior. En el reverso aparecen el Cordero Místico, los símbolos de los evangelistas, decoración geométrica, roleos, figuras humanas y animales. Se aprecian en este Cristo influjos mozárabes en los cogollos de los roleos vegetales y occidentales en la técnica interpretativa y los detalles iconográficos. La iconografía se ha vinculado con los formularios del oficio visigodo de los

mueritos. Es obra de dos artistas, uno hizo la Cruz y otro el crucificado. La arqueta de las Bienaventuranzas, procedente de la Colegiata de San Isidoro, es prismática y de cubierta troncopiramidal (no parece original). En tres de sus lados hay siete placas con tallas alusivas al Sermón de la Montaña: escenas de las bienaventuranzas siguiendo el esquema de un ángel y una figura masculina dialogando, representadas bajo arcos coronados con perspectivas arquitectónicas y encuadrados en rectángulos. En la cuarta cara presenta un inconexo conjunto de fragmentos de filiación islámica. Otra obra es el Cristo del monasterio leonés de Santa María de Carrizo, del que ha desaparecido la cruz. Se relaciona con el Cristo de Fernando I, aunque con mayor expresionismo y evolución estilística.

Los caracteres dominantes de estas obras son la específica conformación de las cabezas de sus personajes, de tamaño apreciable y con ojos de pupilas normalmente en azabache, que dan una gran expresividad al rostro. Los cuerpos delgados van cubiertos por túnicas, cuyos pliegues están señalados por líneas y pequeño rayado transversal, y no se manifiesta preocupación por la anatomía, señalando únicamente los relieves del cuerpo destacados en el movimiento por superficies lisas y convexas. La anatomía de los cuerpos desnudos está concebida con un sentido geométrico, aunque se aprecia la búsqueda de volumen en los músculos de los pectorales, las cabezas sobresalientes y en la técnica del relieve sin recuerdos de la talla simplemente incisa o a bisel. La decoración refleja influencia del arte hispano-árabe, con el uso de arcos de herradura en los fondos arquitectónicos y a veces la decoración vegetal.

La importancia de los relieves de San Millán de la Cogolla (Logroño) se deriva de su interés narrativo que, sin modelos en los que inspirarse, desarrolla un ciclo vital de gran riqueza. Su época de actividad está muy próxima a la del taller de León. Aunque dentro del esquematismo y abstracción del románico, el estilo es más espontáneo y proporciona datos de gran valor sobre los muebles, orfebrería, indumentaria e incluso arquitectura de aquellos tiempos. Su arte tiene muchos puntos en común con el del taller leonés, pero refleja un mayor nerviosismo en la concepción de las formas con un cierto sentido del movimiento que equilibra su menor calidad artística.

De este taller procede el arca de San Millán de la Cogolla (1060-1080), con más de 20 placas con escenas de la vida y milagros del santo encuadradas bajo arcos semicirculares y trilobulados propios de miniaturas del siglo XI, así como otras sobre la muerte de San Millán y la realización de la arqueta. Las primeras se disponen en los lados mayores, mientras las segundas ocupan los menores. Tiene un gran interés en cuanto a la indumentaria sacerdotal y civil, la arquitectura militar, la panoplia, el mobiliario, etc. En las escenas sobre la elaboración del arca aparecen el abad promotor, el rey y los nobles mecenas de la obra, el mentor intelectual que dicta el programa iconográfico, el comerciante proveedor del marfil, los artesanos que ejecutan la obra (Engelram, su hijo Rodolfo y el discípulo Simón) y miembros de la comunidad monástica que custodia el cuerpo del santo. Dentro del mismo taller se ve la presencia de distintos artistas, pues pocos años después (1090) se realiza la arqueta de San Felices, con un arte muy distinto y con influjos extranjeros, cuyas escenas narran momentos de la vida de Jesús.

Una cubierta del Evangelio de la reina Felicia (conservada en el monasterio oscense de Santa Cruz de la Serós), con figuraciones de la crucifixión o del descendimiento y un Cristo en Majestad rodeado de ángeles, ha permitido sugerir la existencia de un hipotético taller navarro-aragonés con influencia de Francia.

4. Obras del siglo XII

A partir de este siglo, cambia el estilo en la escultura de marfil, abandonando paulatinamente el grafismo de sus primeras obras, tendiendo a la búsqueda del valor táctil de la materia con un deseo de aproximación a otras escuelas artísticas que, poco a poco, internacionaliza los caracteres de estas pequeñas obras de marfil. El camino de Santiago será el vehículo de relación de España con las escuelas europeas. Las piezas acusan mayor naturalismo en la concepción del desnudo de sus Cristos y factura de sus pliegues, pero son menos originales que las del siglo XI y se relacionan con la escultura monumental, a la que imitan. En tal sentido se ha llegado a aludir a esta etapa como una época oscura y sin personalidad.

De esta época son las pequeñas piezas de la catedral de Oviedo, el díptico relicario del Obispo D. Gonzalo (Cámara Santa de Oviedo) y el Cristo de Nicodemus (Oviedo), que reflejan la novedad

de este naturalismo, que se acentúa en el pequeño Cristo de la Iglesia de San Juan de Ortega (Burgos). Otras obras del momento son la placa con el Descendimiento, el Santo Sepulcro y la Bajada al Limbo, todo ello en el Museo del Ermitage.

Del taller leonés es el Portapaz de San Isidoro de León, una placa de madera de forma almendrada cubierta con planchas de plata y sobre la que se dispone un relieve en marfil de Cristo en majestad. Se ha pensado que formase parte de un relicario, aunque luego se reaprovechó como portapaz. La figura tiene rasgos del taller leonés de mediados del XI, aunque con un estilo dotado de mayor volumen y plasticidad que hace datarlo hacia 1100. También leonesas son varias placas que formarían parte de otro relicario (Descendimiento, Tres Marías ante el sepulcro, Discípulos de Emaús y Noli me tangere).

En esta época destacan las obras menores, que vamos a comentar brevemente. Entre los objetos litúrgicos destacan los báculos, unos en forma de Tau y otros terminados en voluta, o en forma de cayado como el de San Miguel de Celanova (Orense). Otros son los de Alquézar y Roda de Isábena, en Huesca. Los tres citados se parecen, con una base redondeada de marfil y un vástago de paredes prismáticas que se curva en su extremo, terminando en una cabeza de animal semifabuloso, que sostiene entre sus dientes una cruz. También en el Monasterio de Celanova se conservan tres peines litúrgicos de marfil, con doble fila de púas; uno de ellos decorado con roleos vegetales y los otros con una simple decoración geométrica.

Del aprecio por el marfil dan cuenta los regalos que las grandes catedrales recibieron de grandes colmillos de elefante como adorno que se colgaba de las paredes. Pero más importantes que éstos son los olifantes o grandes colmillos ahuecados para lograr una utilización sonora y cuya superficie externa se decoraba; hay ejemplos en la catedral de Zaragoza y en la de Zamora.

- El esmalte medieval en España

Para la orfebrería se trabajaba habitualmente mediante el batido de láminas, martilleando una pieza de metal hasta reducirla a finas láminas que luego se montan sobre almas de madera. La fundición era más rara y reservada a objetos pequeños. Las decoraciones se añadían mediante cincelado y repujado. Como complemento se aplicaba la filigrana y muchas piezas se completaban con esmalte y piedras preciosas engastadas.

1. Introducción. Técnicas de aplicación

La primera mención de la palabra *smaltum* con el valor de esmalte aparece en el Liber Pontificalis redactado en el pontificado de León IV (847-855). El esmalte es un vidrio reducido a polvo compuesto de una mezcla básica de plomo, sílice y bórax, a la que se añaden los óxidos metálicos que proporcionan el color: hierro (rojo), antimonio, plomo y plata (amarillo), cobalto (azul), cobre (verde), etc. Por lo general estos óxidos lo dejan transparente, pero si contiene zinc o arsénico, se vuelve opaco. Se aplica sobre soportes diversos, principalmente láminas de metal – generalmente cobre sobredorado- revestidas de fundente. Su temperatura de fusión se sitúa de 700 a 850°. Las técnicas de aplicación son:

Alveolado o tabicado o cloisonné. Es una técnica propia de Oriente cuyo máximo apogeo se produce en Bizancio hacia los siglos X y XI. Sobre plancha de oro o electrón se colocan unas laminillas muy finas o hilos que siguen los contornos del dibujo y se sueldan. En las celdillas se ponen los polvos de esmalte y el conjunto se somete a una temperatura de fusión. Después se llenan de nuevo las celdillas y se calienta la placa, procediéndose al pulimento.

Excavado, campeado o champlevé. Es un sistema propio de Occidente que se remonta a la 2ª Edad del Hierro. Se desarrolla sobre placa de cobre o bronce, generalmente sobredorada. Se excavan pequeñas porciones de metal y los huecos se rellenan con polvos de esmalte. Las zonas no esmaltadas se enriquecen con trabajos de cincelado y calado.

Esmalte sobre relieve. Corresponde a época gótica. Se labra un relieve fino sobre plata y oro y se cubre con una capa de esmalte transparente. Los altibajos del relieve dan el claroscuro a cada color. También se puede aplicar sobre figuras de bulto redondo. El origen de la técnica hay que buscarlo en la Toscana.

Pintura en esmalte. Es propia ya de época renacentista. Alcanza su momento álgido en Limoges, aplicándose en una capa continua y monocroma sobre cobre. Se pone sobre una superficie

metálica, revestida de fundente vitrificado por sus dos caras, una capa de esmaltes molidos que compongan un cuadro o figura, sin que entre color y color haya superficie de metal desnuda.

Esmalte pintado. Se emplea del siglo XVII hasta nuestros días y se hace pintando sobre una superficie esmaltada, con colores finamente molidos con esencia grasa. Se secan lentamente y se fijan al fuego.

2. Prerrománicos

No se tiene certeza sobre la existencia de esmaltes entre los visigodos, si bien el trabajo en celdillas que utilizaron en orfebrería (repujado, grabado, calado, incrustación de piedras) tuvo gran repercusión posterior. Las primeras manifestaciones de interés se centran en el reino Asturiano, que mantenía estrecha relación con el reino franco. En el castillo de Gauzón (Asturias) se desarrolla un importante taller de orfebrería. Alfonso III dona en 908 a la catedral de Oviedo la cruz de la Victoria. Es de lámina de oro repujada y con filigrana, adornada con piedras preciosas engastadas y esmaltes alveolados policromos, colocados éstos alrededor del disco central y en el nacimiento de los brazos. Los esmaltes dibujan formas vegetales, además de aves, cuadrúpedos y peces. Tiene semejanza con obras de orfebrería del norte de Italia y el imperio carolingio, aunque se atribuye a talleres asturianos. Este mismo rey donó también la caja-relicario de la catedral de Astorga, que se decora con el Cordero, el Tetramorfos y ángeles empleando el repujado, la filigrana y el esmalte alveolado. En la caja de las Ágatas, donada por Fruela II a la iglesia del Salvador (Oviedo), se emplea en la tapa una placa del siglo VIII procedente de los talleres francos donde los esmaltes azul, turquesa y rojo cubren un paraíso poblado de pájaros, cuadrúpedos, reptiles y peces (técnica alveolada-excavada).

Comienza utilizándose el tabicado bizantino y se sustituye paulatinamente por el excavado, totalmente impuesto en el siglo XII.

3. Románico

En el siglo XI se tienen ya datos ciertos sobre la ejecución de esmaltes en España, en algunos casos alveolados y en oro, hasta que paulatinamente se va imponiendo la utilización del cobre, que permitirá conseguir las obras maestras de la orfebrería y el esmaltado español a fines del siglo XII. De hacia 1063 es el cáliz de la colegiata de San Isidoro de León, regalo de doña Urraca; con dos copas de ágata (antiguas, quizás romanas), montado en oro, con pedrería y, en el nudo, cuatro placas romboidales que insertan pequeños esmaltes alveolados de color verde. En la base de la copa hay una inscripción que identifica a la donante "NOMINE D[omi]NI URRACA FREDINA[n]DI".

No obstante, la mayoría de las piezas no han llegado hasta nosotros, como el frontal del altar de Nuestra Señora de Santa María la Real de Nájera (Logroño) -mediados del XI, de hacia 1054, regalado por el rey García de Navarra: contaba con piedras preciosas, perlas y 23 esmaltes grandes, portaba una inscripción de dedicación a la Virgen y con la identidad de los donantes y el artista, Almanio-, el frontal del altar mayor de la catedral de Gerona o el arca de las reliquias de San Isidoro. Ya de mediados del XII sería otra obra desaparecida, el frontal del altar de la catedral de Zamora, de plata repujada y adornado con muchas piedras preciosas y esmaltes de colores. Fue en la segunda mitad del XII cuando comienza el periodo más interesante de la esmaltería española, con talleres en Castilla-León, Cataluña, Navarra y norte de los Pirineos que nada tienen que envidiar a las producciones de Limoges. Se aprecian sus relaciones con otras manifestaciones de arte hispánico, en especial la miniatura, marfiles y escultura; al tiempo, se deja sentir la influencia musulmana sobre todo en los motivos decorativos.

La difusión de los esmaltes llevó a la creación de talleres especializados, entre los que destacaron Limoges y Silos. De la obra limosina destacan báculos, como uno conservado en el Museo Lázaro Galdiano y otro del convento de las Benedictinas de San Plácido (Madrid). Entre los frontales de altar están las placas del Museo Diocesano de Orense. Son piezas de cobre sobredorado con esmalte colocado por excavado.

3.1. Taller de Silos

Fue este el principal taller español de esmaltería, en auge en el último tercio del XII y que llegó a exportar obras a Limoges e Inglaterra. Se desarrolló gracias a la protección de Alfonso VIII y su

mujer, Leonor de Aquitania. Sus esmaltes se caracterizan por una gama cromática con predominio de verde y azul, combinados con blanco y rojo, mientras apenas se usa el amarillo (privativo de Limoges). Los cuerpos de las figuras están esmaltados, las cabezas se cincelan en altorrelieve y los fondos no esmaltados se recubren con una decoración vegetal incisa a base de motivos circulares, llamada vermiculado.

Como obras de referencia para este taller cabe mencionar, de la segunda mitad del siglo XI, el frontal del altar de la catedral de Santa María la Real de Nájera, la mesa del altar mayor de la abadía de Ripoll. El auge del taller de Silos corresponde a la segunda mitad del XII, cuando contó con el patrocinio de Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra. El primer esmaltador de Silos se supone formado en Aquitania y llegaría a la abadía en tiempos de Alfonso VII (1126-1157), donde completó con placas de esmalte un cofre del taller de eboraria de Cuenca convirtiéndolo en un arca para las reliquias del Santo abad.

La obra más notable es la urna de Santo Domingo de Silos, formada por dos piezas; una a modo de cubierta, que iría inclinada, con figuras en cobre repujado y técnica del *vernís brun* en el ajedrezado y los follajes; y la otra a modo de frontal, con chapas de cobre dorado y barnizado. Su realización correspondería a 1165-1170, con el fin de recubrir el sepulcro del santo. El esmalte es indistintamente tabicado y excavado, con una gama cromática de gran riqueza, aunque falta el amarillo (utilizado en Limoges). La composición es la tradicional de los frontales románicos, con la *Maiestas Domini* rodeada del tetramorfos y, a ambos lados, los doce apóstoles bajo arquerías (todas las cabezas son de bulto cinceladas y repasadas a buril). Se caracteriza por el rico tratamiento de los vestidos, variedad de actitudes, rostros expresivos (frente a los lemosinos, con figuras fundidas en un mismo molde y en serie). En la cubierta hay un panel central con el Cordero y a sus lados una arquería sobre la que se levanta una imagen de Jerusalén; en los arcos hay 12 personajes de carácter bizantinizante.

La producción del taller silense debió ser abundante, de la que citaremos algunas obras. En Santo Domingo de Silos, se completó hacia 1140-1150 con bandas y placas de cobre esmaltado la arqueta de marfil del taller de Cuenca fabricada en 1026 por Mamad ibn Zayyan. La obra original de marfil tiene motivos vegetales estilizados, animales y humanos (arqueros y jinetes) formando escenas cinegéticas. Sobre ella se coloca un panel lateral de cobre dorado excavado con esmaltes que incluyen la representación de Santo Domingo entre dos ángeles. El remate es de técnica similar, con la figura de un Cordero, incluido en un tondo sustentado por figuras fantásticas a modo de dragones.

Hay también dos cubiertas de encuadernación de un libro, fechadas en 1165-1175, de cobre y con esmalte excavado parcialmente alveolado. Una muestra la Crucifixión (Cristo flanqueado por la Virgen y San Juan, con personificaciones del Sol y la Luna en la parte superior) y otra con la *Maiestas Domini* en mandorla y rodeada por los símbolos de los Evangelios. Varios candelabros de cobre grabado y esmaltado con motivos vegetales, animales, florales, etc., fechables hacia 1200. El báculo del abad Juan II, muerto en 1198, es de cobre, plata y esmalte excavado. Los talleres silenses no pudieron competir con Limoges, cuyas obras, más burdas pero menos costosas, se impusieron a partir del siglo XIII y que llegan incluso a encontrarse en el monasterio de Silos, con una arqueta de los últimos años del siglo XII..

3.2. Otros centros de producción y obras

El gran frontal del altar de la iglesia de San Miguel in Excelsis, en el monte Aralar (Navarra), fue obra de artistas silenses y lemosines (de hacia 1175-1185). La Virgen ocupa el centro rodeada de tetramorfos; a los lados, bajo arquerías superpuestas, seis apóstoles, los tres Reyes Magos y la Anunciación con San José; en la parte superior se amontonan los medallones con florones, dragones, monstruos alados, etc. Las figuras se esmaltan sobre fondo en reserva; las cabezas van aplicadas y los ojos incrustados. El vermiculado, siguiendo la constumbre de Limoges, invade todo el fondo; siendo también de esta filiación la yuxtaposición de dos colores sin separación metálica. Como punto de contacto con la Urna de Silos se destaca la organización compositiva y la expresividad de los rostros, actitudes, peinados, etc.

La tercera gran obra del periodo es el frontal de la catedral de Orense, de estilo lemosin. Se fecha entre 1174-1213, posiblemente hacia 1188. Se conservan sólo 53 placas, de cobre dorado y esmaltado, con figuras de la Virgen, Apóstoles y Santos (San Pablo, San Marcial, el evangelista

San Marcos, San Vicente, San Martín) en relieve, sobre un fondo de color azul con discos, flores y follajes. Se relaciona con el taller de Grandmont.

En Cataluña hay desde fecha temprana talleres de esmalte que son precursores de la industria de esmaltería catalana del siglo XVII. De estos talleres saldrían los esmaltes del frontal de Gerona y los que se conservan en la catedral de Tortosa, pertenecientes a unas toscas cubiertas de un libro conocido como Misal de San Ruf, de principios del XIII.

El antiguo reino de Aragón pudo ser centro de realización de esmalte desde el siglo XII por la relación con León y Castilla (matrimonio de Urraca con Alfonso I en el primer cuarto del XII) y el contacto con el influjo musulmán. Asimismo se comprueba la presencia a lo largo del siglo XII de artistas lemosines en Huesca. De fines del XII y principios del XIII son una serie de Vírgenes en trono (como las del convento de Santa Clara en Huesca, de la Virgen de la Vega de Salamanca, de Husillos en Palencia y de Artajona en Navarra), realizadas en cobre o bronce dorado y esmaltado con cabujones, que guardan una gran uniformidad y una evidente relación con Limoges.

4. Gótico

Entre los siglos XIII y XV abundan las obras en cobre excavado procedentes de numerosos talleres castellanos y catalanes. Corresponden a pinjantes, de uso profano, y, con uso religioso, cruces procesionales y algunos relicarios. Las cruces suelen tener brazos flordelisados y plaquitas con figuras.

El mayor esplendor se produce en el siglo XIV en el reino de Aragón, con el empleo de plata y colores traslúcidos. Desde 1313 orfebres italianos (de Siena, Génova y Florencia) se asientan en ciudades como Barcelona o Valencia. Destacan el baldaquino o ciborio y el retablo de la catedral de Gerona, en el que intervienen el maestro Bartolomeu, Pere Berneç y Andreu. Una pieza destacada de finales del XIV es el Arca del Santo Sacramento, del monasterio de Guadalupe (Cáceres). Aragón participa en el auge de la esmaltería con talleres en Zaragoza y Daroca.

Ya hacia la segunda mitad del XV destacan los talleres de Burgos, Valladolid, Salamanca, Toledo o Ávila.

Margarita M. Estella, La escultura del marfil en España. Románica y Gótica. Editora Nacional. Madrid, 1984.

Margarita Estella, "La talla del marfil" y M^a Luisa Martín Ansón, "Esmaltes". Antonio Bonet (coord.). Hª de las artes aplicadas e industriales en España. Cátedra, 1982.

Miguel Ángel García Guinea y otros. Los monasterios románicos. Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2001.

Javier Castán Lanaspá. "Artes aplicadas". Historia del Arte de Castilla y León, tomo II. Arte románico. Ámbito, 1994.

Isidro G. Bango Torviso (director); Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía. Junta de Castilla y León / Caja España (León diciembre 2000-febrero 2001). León, 2001.

Margarita M. Estella Marcos, "La escultura de Marfil en España". En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo I). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

María Luisa Martín Ansón, "Esmaltes". En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo I). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

Tema 3. La arquitectura cisterciense

Cecilio Vallejo afirma que no puede hablarse de una arquitectura cisterciense como unidad de estilo, si bien se manifiesta una unidad referida a la existencia de una tarea rectora que define una arquitectura que pertenece a la orden Cisterciense y, concretamente, a un periodo inicial que se afirma en los dos primeros siglos de existencia de la orden. Es en estos dos siglos cuando se produce el mayor éxito del Císter (casi 700 abadías de monjes) y cuando los monjes eran reclamados por reyes y nobles atraídos por la pureza de su ideal monástico. Los cistercienses quieren que su monasterio, la organización de sus dependencias y la regulación de su economía estén al servicio del culto a Dios, de la fraternidad y de la conversión espiritual.

La Orden del Císter, por el número y envergadura de los monasterios, ocupa un lugar excepcional en el panorama histórico de los reinos cristianos occidentales en los siglos XII y XIII. El primer monasterio cisterciense fue erigido en Molesmes en 1075 por Roberto, el fundador de la Orden. El segundo monasterio aparece en Cîteaux en 1098, y éste a su vez origina entre 1113 y 1115 cuatro fundaciones ligadas a él: La Ferté, Pontigny, Morimond y Clairvaux. En esta última se instala Bernardo de Claraval (1091-1153), que logra sacar adelante el intento reformista del monacato de Cluny promovido desde Cîteaux por Roberto de Molesmes y Esteban Harding. Desde 1112 hasta su muerte, Bernardo pone en marcha los fundamentos de esta nueva orden que llegará a contar a mediados del siglo XII con más de 300 casas. Frente a la pompa y riquezas acumuladas por Cluny, el Císter impone el criterio de prohibir todo aquello que la regla benedictina no permitía formalmente. Se promueve además el trabajo manual. Todo esto hace que las nuevas fundaciones se establezcan en zonas alejadas de las grandes vías de comunicación, o en tierras incorporadas recientemente a la cristiandad occidental.

Se establecieron cinco grandes casas-madre que se encontraban en un cierto pie de igualdad: Cîteaux, Clairvaux, Morimond, La Ferté y Pontigny, La primera de ellas mantuvo, no obstante, una situación de cierta primacía que garantizó la cohesión de la orden. Los lazos de filiación que sostuvieron, a su vez, cada una de las abadías madre con sus hijas permitieron la regular marcha de los asuntos de la orden, extendida desde Palestina a la península Ibérica y desde Inglaterra hasta Italia.

1. Principios generales

El monasterio es un espacio aislado, delimitado y organizado para que un grupo de monjes pueda dedicarse a Dios en una jornada reglamentada, con tiempo y espacio autónomos. La vida monástica es una vida privada y precisa una residencia resguardada de interferencias externas. A esta voluntad responde la ubicación de los monasterios en una zona despoblada y la presencia de una cerca o muralla exterior que delimita y cierra el cenobio. Además en el interior del recinto el desarrollo de la jornada pedía que los espacios estuvieran bien distribuidos y resultaran funcionales. Por todo ello la distribución de las diferentes dependencias en el recinto estaba perfectamente planeada en sus elementos esenciales. Con ello dieron lugar a una planta standard y sólo una serie de detalles se dejaban en cada caso al libre albedrío, adaptándose soluciones según las costumbres de cada región.

El esplendor de la liturgia cluniacense da paso a un modo más severo, en que se hace austero hasta el mismo lugar de culto. Se conservan textos que constatan las peculiaridades que han de poseer los monasterios y su arte, como *Apología ad Guillelmum*, escrita por San Bernardo hacia 1124: "Omito la gran altura de las iglesias, la inmoderada anchura y longitud, las suntuosas labores de cantería, las curiosas pinturas que al mismo tiempo que atraen la atención de los que oran, impiden el afecto (...). Pero nosotros, que nos hemos apartado del mundo y que hemos dejado atrás todo lujo en servicio de Cristo, que estimamos inútil todo lo que parece hermoso, todo lo que halaga los sentidos y deleita el cuerpo (...). Y además entre los hermanos que leen en el claustro, ¿qué hacen allí estas ridículas monstruosidades, esa belleza deforme y esa hermosa deformidad? ¿Qué hacen allí esos simios inmundos, los leones salvajes, los monstruosos centauros, los semihombres, los tigres de piel moteada, los soldados luchando, los cazadores tocando la trompeta...?". Asimismo, de la reunión del Capítulo de la orden del Císter en 1134 se recogen estas normas arquitectónicas y artísticas: "Ninguno de nuestros monasterios debe

erigirse en ciudades (...) sino en lugares apartados, lejos del contacto con los hombres. Prohibimos que en nuestras iglesias o en cualquiera de las piezas del monasterio haya esculturas o pinturas (...) Sin embargo, se permiten cruces pintadas, hechas de madera. Los vidrios sean blancos, y sin cruces ni pinturas."

La crítica al monacato cluniacense de cimentar el lujo ornamental de la escultura y la orfebrería en el despojo de los pobres no tuvo su contrapartida lógica en la evolución de los sistemas de explotación y de los dominios cistercienses. Más consecuentes fueron al rechazar los halagos sensoriales que conllevaba la didáctica visual anterior en pro de la contemplación meditadora de las escrituras. En los monasterios cluniacenses se desarrolló una gran magnificencia. Se expandió un espíritu competitivo y desde mediados del siglo XI, modestas capillas se transformaron en santuarios espléndidos. En el inmenso ámbito de la iglesia se aprovechaban todos los espacios (paredes, portales, columnas, capiteles y aún los suelos) para la decoración simbólica. El Capítulo General prohibió en 1157 cualquier pintura, aun en los portales o puertas de iglesia. En 1218 se prohibieron los suelos decorados. Estas y otras prohibiciones limitaron a los albañiles cistercienses, con lo que sus construcciones mostraron en todas partes la misma simplicidad.

La primera referencia explícita a la presencia cisterciense en la península procede del documento fundacional del Monasterio de Santa María de Sobrado (La Coruña), repoblado en 1142 por un grupo de religiosos procedentes del cenobio de Clairvaux, en Borgoña. No obstante no fue este el primer contacto de la Orden del Císter con la península. Existió en los años veinte del siglo XII un proyecto fallido de fundación de un monasterio, no se sabe exactamente dónde, por parte de la abadía de Preuilly. Y además en los años cuarenta se reconoce la recepción en diversos territorios peninsulares de algunas de las novedades características de los monjes blancos, así como otros conventos como Fitero y Sacramenia, fundados por Alfonso VII. Prácticamente la totalidad de núcleos religiosos marcados desde su arranque o su renacimiento por la huella del Císter, antes o después deciden incorporarse a la Orden del Císter.

Dentro del Reino de León, la principal casa madre será Clairvaux, abadía fundada en 1115 por San Bernardo, y de ella dependerán todos los monasterios integrados en el siglo XII y buena parte de los del XIII; Citeaux aparece en momentos tardíos, mediante la absorción hacia 1202-1203 del cenobio berciano de Carracedo (León). Morimond no intervino en el oeste de la península y su presencia se centró en los Reinos de Castilla, Navarra y Aragón.

En la península Ibérica se encuentran las construcciones monásticas con mayor diversidad de construcciones, tanto en plantas como en alzados. Las primeras construcciones se significarán por la novedad de sus soluciones, por la adopción de procedimientos y esquemas que nada tienen que ver con lo que coetáneamente se hacía en su entorno. No todas las obras de los primeros años exhiben unos mismos principios formales. Siendo consideradas globalmente como rupturistas, dibujan dos bloques muy claros, rompiendo con el espacio artístico unitario existente en el románico pleno desde 1075. La presencia de las casas madre de Claraval y Morimond marca la existencia de metodologías distintas en su implantación. Los monasterios dependientes de Claraval exhibían rasgos que remiten inequívocamente a la región de origen de la casa-madre, la Borgoña: tipos de planta, sistemas de cubierta, modelos de salas capitulares, ejemplos de capiteles, etc. Por su parte, Morimond no opera por sí misma directamente (como Claraval) sino a través de otros cenobios de su línea ubicados en el sur de Francia, lo que explica la presencia de múltiples formulaciones: soportes con columnas dobles, adopción de nervios de sección cilíndrica terminados en punta, esquemas de salas capitulares, modelos de capiteles, etc.

2. Las fundaciones

El establecimiento de un nuevo centro monástico requería un proceso relativamente fijo. En primer lugar, el personaje que deseaba fundar se dirige a una comunidad bajo cuya autoridad quiere poner su instituto y que gestionará el necesario permiso del Capítulo General del Císter. En cualquier caso el Capítulo General nombraba una comisión para inquirir la oportunidad de la fundación y la suficiencia de los medios económicos ofrecidos. En caso afirmativo, el aceptado por patrono otorgaba una donación en favor del monasterio elegido como casa-madre, que enviaría una comunidad compuesta de al menos abad y doce monjes.

La casa madre nombraba un abad que, acompañado de un número de monjes, organizaba la vida monástica. Este sistema suponía un rígido control, igual que la celebración anual de los Capítulos Generales de la Orden. Las construcciones que se llevan a cabo en las casas madres francesas en los años iniciales se constituyen en un modelo para las nuevas fundaciones. La elección del lugar donde se levantaba el monasterio es fundamental para conocer la unidad de estas obras. El proyecto arquitectónico se planteaba sobre el terreno. La iglesia debía mantener su cabecera hacia el Este y el claustro ocupar uno de sus flancos, generalmente el meridional por ser el más caldeado, pero influía más el que la iglesia ocupase un lugar más elevado y la captación de agua.. Los monasterios necesitaban poseer todo lo necesario para subsistir en terrenos aislados del mundo exterior en climas suaves. La presencia de agua es básica, conformando sus cursos internos por el recinto monástico (lavatorio o fuente del claustro, letrinas de monjes y conversos y cocina).

Las primeras edificaciones se van a caracterizar por la novedad de sus criterios decorativos y de sus planteamientos -en planta y en alzado. En virtud de sus particulares mecanismos de organización interna, con un afán de evitar desviaciones, se llegaba con frecuencia a que la abadía-madre enviara a sus filiales a algún monje o converso, experto en obras, para trazar los planos y dirigir o supervisar la marcha de los trabajos de construcción del nuevo monasterio.

La edificación de todos los monasterios costaba cara. Habría sido necesario un número exagerado de jornadas de trabajo para extraer, acarrear y ensamblar la masa de las piedras con el empleo de las técnicas de la época. Confiados los trabajos a las nunca numerosas comunidades, se hubieran prolongado indefinidamente. Era necesario por tanto el recurso a los trabajadores asalariados.

Los monjes del Císter pregonan que la altura de los templos constituye un insulto a Dios y una prueba de orgullo, lo que se refleja en la supresión del elemento intermedio entre las arquerías y las ventanas: el triforio o la tribuna. Además se constata la sencillez de las estructuras y la parquedad del ornato, reducido a pura geometría. Los cistercienses utilizaron el arco apuntado, la bóveda de ojivas y el rosetón, pero se mostraron muy inclinados a las configuraciones rectas en planos y alzados. Las ramas de ojivas descargan en apoyos que o son simples ménsulas o columnas que no llegan al suelo.

La primera construcción con carácter definitivo en el conjunto peninsular es Sobrado, donde se constata la presencia de un religioso llamado Alberto que llegó con la comunidad pionera desde Borgoña. El edificio parece haberse supeditado escrupulosamente al esquema aplicado a partir de 1135 en Clairvaux, es decir, una iglesia con planta de cruz latina de tres naves, crucero marcado y cabecera con cinco capillas rectangulares, la central saliente, las laterales cerradas a oriente con un muro común plano. La impronta borgoñona se aprecia también en la iglesia del monasterio de Armenteira (Pontevedra), iniciada en 1167, de planta basilical con tres naves de cuatro tramos, crucero sin destacar y cabecera integrada por tres ábsides semicirculares. También de fecha similar a Armenteira hubo de ser Santa María de Moreuela (Zamora), que cuenta con planta de cruz latina, con tres largas naves, crucero muy marcado y cabecera compuesta por una capilla mayor semicircular precedida de tramo recto y un deambulatorio al que desembocan siete capillas radiales.

Poco a poco se van diluyendo los elementos cistercienses, permeabilizándose las nuevas abadías del siglo XIII a las propuestas del entorno, sobre todo en aquellas fundaciones indirectas en las que la abadía-madre ya no es francesa, sino peninsular. Esa pérdida de esencia, consumada en los años centrales del siglo XIII, es el resultado lógico de la merma de protagonismo espiritual, social y económico de los monjes blancos.

La primera abadía de monjas cistercienses en Europa fue la de Tart (en las proximidades de Cîteaux), fundada en 1120-1125 por iniciativa de Esteban Harding. Pronto comienzan a dispersarse y en 1157 se establecen en Tulebras (Navarra), extendiéndose desde aquí a Perales (1160) y Cañas (1169), en Castilla; Gradefes (1168) en León; Valbona (1173), en Cataluña; Trasobares, en Aragón; y después Las Huelgas (1180) en Burgos.

3. El plano ideal

Los religiosos debían vivir en el interior de un recinto que albergase los edificios conventuales y el huerto. Los monasterios se construyen en lugares alejados, insalubres, donde es forzosa la meditación. Todo estaba delimitado por una cerca, que era el muro de la clausura, y su comunicación con el exterior se hacía por una sola puerta. En el caso de las mujeres, fuera de la clausura, pero formando parte del monasterio había un *compás* donde existía una capellanía que alojaba a los monjes encargados de las diversas necesidades espirituales de las monjas. Asimismo había en él otra serie de edificios indispensables para la vida cotidiana de los habitantes del monasterio, como molinos, herrería, almacenes, cuadras y las casas donde vivían los servidores que estaban al cargo de cada una de estas dependencias.

En los conventos de mujeres existía la misma homogeneidad en las trazas que en los de hombres, por las rigurosas normas cistercienses. Sin embargo, al contar éstas con menos recursos económicos, en la mayoría de ocasiones no se llegan a realizar todas las trazas originales y quizás sólo se edificaban en principio el templo y una parte de las dependencias claustrales.

El plan es generalmente uniforme en los monasterios. El edificio está totalmente despojado de decoración, no sólo monumental y arquitectónica, sino postiza o adherida. En todo monasterio la iglesia era el núcleo principal para la construcción de las dependencias claustrales. Es el claustro lo que organiza las dependencias y, por tanto, las necesidades y la vida, configurándose esta pieza como una secuencia de columnas y pilares que descansan sobre un zócalo. Su apariencia de galería o deambulatorio define en términos de orientación la implantación de las restantes piezas arquitectónicas.

Dedicado el uso del claustro y de sus piezas anejas a las actividades exclusivas de los monjes, no existía espacio para el pueblo ni los peregrinos, al menos en los primeros recintos. Esta norma de uso común en la primera época fue alterándose a lo largo del tiempo y así aparecerá un segundo claustro por la necesidad de ordenar y relacionar las nuevas edificaciones que albergaban otros usos distintos a la vida de los monjes, como hospitales y hospederías.

El centro de todo el monasterio es la Iglesia. La traza de los templos, con planta de basílica de pilares con nave transversal al este, se puede encontrar en Sta. María de Matallana, la Espina, Valbuena, Las Huelgas o Huerta (Soria). Esta traza servía para resolver un esquema de vida y oración al que se veían sujetos los monjes bernardos por la regla. Frente a las basílicas del antiguo monacato, la iglesia cisterciense no estaba destinada a acoger las multitudes y por tanto se construye con proporciones domésticas. Sólo comunica con el claustro y con el cementerio. La iglesia solía disponerse al Norte y está dedicada totalmente a la comunidad, de suerte que no se cuenta con el pueblo. En el lugar donde el monacato benedictino y cluniacense desplegó la riqueza visual del pórtico, los monjes blancos abren una ligera entrada para los raros invitados y los conversos. El nártex o porche es a menudo una simple obra de carpintería. En el interior no hay tribunas, ni cripta ni escalonamiento vertical, sino un único plano que se alarga con el fin de alejar a quienes no participan directamente en la celebración. La cruz latina da lugar a un transepto que se eleva un grado sobre la nave. Dos puertas pueden abrirse en el transepto, una da paso a la sacristía y la otra, en el extremo opuesto, conduce al camposanto.

Entre los dos coros (el de los monjes y el de los conversos) se dispone el púlpito y tras él, dos altares donde se decía misa por los bienhechores de la abadía; hay asimismo un muro donde se situaban los monjes enfermos (retrochoro) y además separaba los dos coros. La nave está ocupada en su integridad por los dos coros, el de profesos o sacerdotes comenzaba en el crucero y se extendía a lo largo de la nave principal; más al Oeste se disponía el reservado para laicos o conversos; ambos, separados por un cancel o jubé. En dichos coros había altares para decir misas. Como las iglesias cistercienses no eran accesibles al público, no había sitio reservado para éste. Las iglesias de los conventos de monjas eran muy pequeñas, a diferencia de las de monjes (con nave principal y dos laterales), generalmente con una sola nave y una cabecera sencilla.

El presbiterio está elevado respecto al nivel de las naves y en él se encuentra el altar, desprovisto de ornamentación. En el lado de la Epístola, horadadas en el muro, están las piscinas, que suelen tener dos huecos cobijados por arcos, uno para el agua del lavatorio y otro para las abluciones tras la consagración.

La iglesia característica se distingue por tener una cabecera rectilínea, con ábside de planta cuadrangular. En las iglesias de tipo monasterial la cabecera requiere un gran desahogo para la celebración de los cultos frecuentes, por eso el crucero se va ensanchando al adicionársele capillas en el testero. Primero son dos, una a cada lado del ábside, luego cuatro. No obstante también se usa el ábside semicircular, al que se añaden capillas de planta cuadrada o semicircular. El aumento de monjes obligó a prolongar los brazos del crucero con objeto de abrir más capillas en el lado oriental y en el occidental. El paso inmediato fue agrandar la cabecera y construir un deambulatorio, al que se abrían capillas radiales. Es ya en el siglo XIII cuando se erigen estas grandes iglesias que rompen con las directrices de sencillez. Las capillas se utilizaban para las lecturas de las misas particulares de los monjes.

El claustro es un patio cuadrangular constituido por cuatro galerías o pandas: panda del capítulo (Este), panda del refectorio (Sur), panda de conversos o de la cilla (Oeste) y panda del Mandatum (Norte). Este claustro era más simple que los benedictinos. Las galerías contaban con arcadas abiertas. Allí los monjes realizaban su *Lectio Divina* o *Meditatio*, pasaban sus ratos libres y a veces se les permitía conversar. Por lo común los arcos estaban soportados por columnas dobles, alternando con pilares macizos. Los capiteles estaban esculpidos someramente.

Las obras se comenzaban por la panda del capítulo, que solían ser simultáneas a la cabecera del templo, y en ella se incluían sacristía, *armariolum*, sala capitular, locutorio, pasaje a la huerta, sala de monjes y letrinas. La panda del refectorio incluía calefactorio, refectorio y cocina; la de conversos, letrinas, comedor de conversos y cilla; la panda del mandatum es contigua a la iglesia y en ella se adosarían bancos a la pared para la lectura. En el claustro los religiosos circulaban para ir a las diversas dependencias y, en las horas libres, paseaban, leían o meditaban.

Panda Este. La sacristía (*vestiarium*) suele ser una habitación alargada, no muy grande, con dos puertas (una comunica con el transepto y otra con el claustro) y una cubierta de cañón apuntado o de ojivas. En su interior, en el lado más occidental, debía estar el *armariolum* o biblioteca, destinado a guardar los libros litúrgicos o de lectura piadosa. En los monasterios masculinos, no así en los femeninos, este armariolum estaba en el muro este del claustro, donde estaban los lucillos que era donde se colocaban los libros. No había biblioteca en sentido estricto y dada la escasez de libros, los pocos libros absolutamente indispensables se guardaban en este nicho practicado en la pared de la sacristía. La siguiente estancia es la sala capitular, el lugar de reunión para consejo y deliberación de la comunidad, por lo que debía ser amplia. Rodeando los muros había bancos de madera o piedra donde se sentaban los monjes por orden de antigüedad en torno al abad. El asiento del abad estaba en el centro del muro oriental. La planta suele ser cuadrangular y la cubierta puede ser una sola bóveda o varias apoyadas sobre una o cuatro columnas (este último tipo que forma tres naves era el habitual en los monasterios masculinos). Un monje lee un capítulo de la regla y el abad lo comenta deduciendo una serie de instrucciones morales, pero sin omitir todos los aspectos prácticos que afecten a la administración del patrimonio. "Capítulo de culpas" es el momento en que cada religioso confiesa públicamente sus incumplimientos de la regla y recibe la correspondiente penitencia. La puerta de la sala capitular está flanqueada por dos ventanas tras de las cuales los conversos observan y oyen lo que se desarrolla en el interior, al que no tienen acceso.

El locutorio (*parlatorium* o *auditorium*) era una pequeña sala que estaba junto a la sala capitular; tenía una sola puerta de comunicación con el claustro y una ventana hacia el Este. Podía también ser un lugar de tránsito abierto al interior y al exterior. En él, el prior se reunía de forma individual con cada monje para encargarle el trabajo del día y repartir las herramientas que debía utilizar en el laboreo. Junto al locutorio estaba el pasaje que comunicaba el claustro con el huerto. Las salas de monjes y de novicios serían las siguientes estancias, accediéndose desde el pasadizo a la huerta. En esta sala se practican los oficios manuales. Al final del pabellón de monjes estaban las letrinas, levantadas sobre un curso de agua.

El dormitorio se encontraba en esta misma galería, generalmente sobre la sala capitular o la sala de los monjes, accediéndose a través de unas escaleras a continuación de la sala capitular. En los monasterios de monjas es una dependencia poco conocida, pues en Francia variaba según los monasterios y se puede encontrar sobre la sala capitular, sobre el locutorio o sobre la sala de

monjas. En España estos conventos femeninos tienen unos capítulos más altos de lo común, con lo que no habrían estado los dormitorios encima. Sólo el abad dispone de una celda aparte.

El tesoro era un espacio recio y abovedado donde se custodiaban los documentos más importantes y los objetos de mayor estima y valor. Se disponía entre el dormitorio y la cabecera de la iglesia.

Panda del refectorio. El calefactorio no se ha conservado en ningún edificio español, pero se disponía al principio de esta galería, junto a la sala de monjes, y aquí se permitía la conversación y se realizaba el afeitado. El calefactorium es la única sala en que el fuego permite abrigarse de las reciedumbres invernales, y por ello está destinada a las actividades en las que es más preciso el calor o en que la ascesis no está ritualizada: enfermería, barbería, limpieza del calzado, caligrafía de manuscrito. A continuación se disponía el refectorio, perpendicular al claustro, lo que facilitaba la comunicación con el calefactorio y la cocina. A la entrada se disponía el lavabo o fuente de abluciones, que se usaba tanto al entrar como al salir. Los monjes debían lavarse las manos antes de entrar al refectorio y una vez al día la cabeza. A lo largo de la refacción se efectuaban lecturas espirituales desde una tribuna abierta en la pared. La cocina comunicaba con el refectorio a través de una ventana; posiblemente las antiguas cocinas eran de hogar central con chimenea apeada en cuatro pilares. La cocina debía además tener acceso a los almacenes y despensas, así como al exterior de la clausura.

Panda de conversos. Este es el ámbito propio de los conversos, frente al de los monjes, junto a la gran bodega o cilla. Se separaba del resto del claustro por medio del corredor de conversos, que solía ser un pasillo largo sin vanos, paralelo a la galería del claustro pero sin acceso al mismo, por el que circulaban los conversos en silencio para no molestar a los hermanos en el recogimiento de su clausura. En esta panda se alzaba la cilla o almacén, una gran estancia dividida en dos naves por una fila de columnas, donde se guardan los frutos de la explotación antes de ser consumidos o comercializados. Los conversos tenían su propio comedor y su dormitorio estaba sobre los almacenes. En un principio el número de conversos fue muy grande, incluso superior al de monjes, pero con el paso del tiempo disminuyó y fue necesario contratar asalariados para la realización de determinados trabajos.

En el ámbito independiente del monasterio estarían la *cella noviciorum*, para los novicios. Existía también la *domus conversorum*, una sala de trabajo y refectorio de los conversos, construida junto a la cilla y sobre la que solía disponerse el dormitorio. Había además una portería y no era raro construir una capilla para los forasteros, próxima a la portería. Otras dependencias eran las hospederías para acoger a los huéspedes que llegaban al monasterio y las granjas, dedicadas a explotar las tierras dependientes del monasterio.

Monjes y Monasterios. El Císter en el medievo de Castilla y León. Junta de Castilla y León, 1998.

Javier Pérez-Embida Wamba. El Císter en Castilla y León. Monacato y dominios rurales (s. XII-XV). Junta de Castilla y León, 1986.

Louis J. Lekai. Los cistercienses. Ideales y realidad. Editorial Herder. Barcelona, 1987.

José Carlos Valle Pérez. Arquitectura cisterciense en León. Cuadernos de Arte Español, 58. 1992.

M^a del Carmen Muñoz Párraga. Monasterios de monjas cistercienses. Cuadernos de Arte español, 65. 1992.

Joaquín Yarza. Arte y arquitectura en España. 500/1250. Manuales arte cátedra. 1990.

Cecilio Vallejo, "Arte cisterciense". Historia del Arte de Castilla y León, tomo III. Arte gótico. Ámbito, 1994.

Tema 4. La pintura gótica sobre tabla en Castilla y León

Durante la Edad Media, el desarrollo de la Reconquista condicionó el desarrollo de la pintura en Castilla y León. La situación bélica impidió en buena medida la dedicación de la realeza, los nobles y la iglesia al mecenazgo y a empeños artísticos. Las obras de arte cubrían en general aspectos devocionales imprescindibles y no se encontraban en las casas tablas pintadas. A partir sobre todo del éxito de las Navas de Tolosa comienzan los primeros síntomas de recuperación artística. La preocupación artística y cultural se percibe más claramente con Alfonso X el Sabio.

La arquitectura gótica tiende a eliminar en buena medida los paramentos, lo que obliga a desplazar la pintura decorativa desde los muros hacia las vidrieras y retablos. Estos segundos ven incrementada considerablemente su importancia, lo que vendrá favorecido porque se prestan a mayor brillantez decorativa gracias a la nueva técnica que presuponen y al abundante empleo de oro. Asimismo el retablo ofrece una concatenación más evidente y eficaz de los motivos, permitiendo que la atención se concentrara principalmente en el altar.

La pintura gótica mural ha merecido menos estudios que la hecha sobre tabla. En parte porque se trata de una arte que depende de las condiciones de conservación de los edificios donde se ubica y que necesita de una profunda labor de campo desencalando muros y restaurando pinturas. Además existen tres tendencias en esta pintura, señaladas por José M^a Azacárate: 1- la pervivencia de una tradición románica de carácter popular, 2- una corriente de origen bizantino y 3- una rama que evoluciona del románico hacia el gótico lineal del siglo XIII. Durante el siglo XIII hasta 1350 la pintura mural siguió siendo la principal manifestación pictórica.

Desde el siglo XIV ganan terreno los paneles pintados sobre tabla. De hecho sorprende que no continúen focos como el salmantino que trabaja en la catedral en el último tercio del siglo XIII y los primeros años del XIV. La primera explicación al desconocimiento de esta pintura es el problema de la conservación. Hacia 1300 deja de ejecutarse al fresco y para utilizarse al temple o con una técnica mixta sobre enlucido seco, lo que provoca mayor deterioro. Además al ser una técnica menos exigente hace que aparezcan muchos talleres de poca calidad artística. Otro punto a considerar es la crisis política y económica castellana y leonesa del siglo XIV, lo que perjudica la evolución estilística del arte. Los principales focos pictóricos surgen primero en torno a las sedes catedralicias y luego en las ciudades más pujantes económicamente. La técnica mural continúa vigente en las áreas rurales durante todo el siglo XV, con un estilo arcaizante, aunque imite a los retablos góticos.

El retablo mantiene una estructura fija. La zona inferior llamada predela constituye el basamento del cuerpo del retablo. El cuerpo se forma a base de representaciones superpuestas que forman calles verticales separadas entre sí por montantes, y en sentido horizontal por arquillos y doseletes. Esta estructura se completa por un enmarcamiento general, saliente, denominado guardapolvo. En general la escena del Calvario ocupa la tabla cumbre, que centra la zona alta del retablo. Debajo de ésta, en la tabla central, aparece la efigie del titular o titulares casi siempre en escultura, como el calvario. En el resto de escenas, pintadas sobre tablas se representan escenas relativas a la dedicación del retablo. Las calles del retablo son casi siempre en número impar, oscilando el número de escenas y sus proporciones.

La ingente cantidad de retablos ejecutados durante los siglos XIV y XV se debe al hecho de que se generalizase la costumbre de construir capillas laterales. Dichas capillas se concedían comúnmente a cofradías, gremios o particulares, los cuales tomaban la obligación de aportar los retablos correspondientes. Esta elevada cantidad de retablos ejecutados obligaría a implantar unos métodos de trabajo inusuales fuera de España y que afectaron a las obras realizadas. En primer lugar se da una heterogeneidad de las colaboraciones que si bien por lo general consistió en un reparto de las distintas composiciones de un retablo entre varios, en bastantes ocasiones dieron lugar a una mezcla de manos en la misma pintura. Así el maestro podía dedicarse sólo a la ejecución de determinadas partes de la obra, como el dibujo, diseño de los trazos generales, o pintura de rostros y manos, encomendando a los ayudantes la realización del resto. En algunos casos, más raros, grandes artistas colaboraron en una misma tabla y mientras uno pinta las figuras, el otro se encarga del paisaje del fondo.

Sobre el soporte en tabla se aplica la pintura al temple, técnica en la que el color se tiene que disolver en un líquido glutinoso formado por una templa de cola, yema de huevo o jugo vegetal, para que se adhiera al soporte de madera. La tabla necesita además una preparación previa, cubriéndose con una fina capa de yeso sobre la que se da un color uniforme neutro, llamado "imprimación". En la Edad Media esa capa de yeso se cubría frecuentemente con panes de oro. Asimismo se refuerza el dorso con un enrejado de madera llamado "engatillado". Desde mediados del XV se impone la técnica del óleo, gracias a la influencia de las tablas llegadas de Flandes y al conocimiento directo por parte de algunos pintores que marcharon a Flandes. La técnica consiste en disolver el color, antes de ser aplicado al soporte de madera, en un aceite secante.

La pintura gótica castellano-leonesa no resulta muy numerosa. El desarrollo estilístico no sigue una evolución lineal, ya que algunos aspectos de los movimientos estilísticos sólo son secundados en lugares puntuales (quizás por artistas foráneos o por importación de obras) y al mismo tiempo se aprecia una perduración plástica de los modelos pictóricos. Por todo ello resulta improcedente establecer unas escuelas ordenadas según la sistematización dominante (lineal, italogótica, internacional y flamenca). Sólo en la última época del gótico se aprecia una afición pictórica generalizada hacia la renovación flamenca.

1. Primera fase

En los últimos años del XII e inicios del XIII se produce una fase de ensayo, plasmada en miniaturas y en algunas pinturas murales. En los siglos XIII y XIV la pintura tiene una fijación por los modelos de carácter gótico-lineal y la evolución se manifiesta mediante un grafismo claro que limita de un modo definido las superficies coloreadas. Hay pintura mural y miniatura junto a las pinturas sobre tabla.

La pintura franco-gótica se desarrolla durante todo el siglo XIII y hasta casi mediados del XIV. Yarza lo divide en dos bloques: el del siglo XIII y el de la primera mitad del XIV, que considera más avanzado por percibirse en él las primeras huellas italianas. Las primeras manifestaciones demuestran preocupaciones primero expresivas y luego espaciales respecto al románico. Un ejemplo son las tablas funerarias de Mahamud de Esgueva (Burgos), que decoraban el sepulcro de don Sancho Saiz de Carrillo. Constituyen un conjunto de seis tablas, de las que sobresalen las escenas dolientes en que grupos de hombres y mujeres se mesan muy expresivamente los cabellos, y en las que partiendo de un dibujo muy simple y lineal y colores planos, se obtiene cierta modernidad. Las figuras, en dos grupos, se sitúan en un primer plano sobre el fondo monocromo y los elementos accesorios se reducen al mínimo en la indumentaria. Al mismo artista de Mahamud corresponden otras pinturas con una Maestras y una Crucifixión. Otra tabla en la iglesia de San Andrés de Soria representa la Misa de San Gregorio dentro de la misma tendencia lineal. Ejemplos de pintura sobre tabla son: el pequeño retablo de Añastro, quizás del siglo XIII; una tabla burgalesa con San Andrés sedente, en posición hierática, rodeado de animados ángeles músicos y turiferarios.

En el siglo XIV apenas existen muestras valiosas de pintura sobre tabla. Sin embargo, el estilo lineal se aprecia también en la decoración arquitectónica, especialmente en la policromía decorativa de techos y arcos de madera presentes en los claustros conventuales. Estos restos de los alfarjes testimonian la existencia de cubiertas de madera en los templos (naves, coro) y en sus dependencias (sala capitular, claustro). La decoración es especialmente rica en las vigas, dando cabida a temas de la vida cotidiana y de un mundo imaginario. Se encuentran grupos de figuras en escenas eróticas, guerreras (entre cristianos o contra musulmanes) y cinegéticas (caza de osos y jabalíes), personajes fantásticos (luchas contra felinos, dragones, arpías o grifos) y elementos simbólicos enmarcados por ornamentos geométricos y de flora derivada de los atauriques. Todas estas pinturas corresponden al estilo gótico-lineal. La persistencia lineal en dichas pinturas se aprecia en las del alfarje del claustro del monasterio de Silos (se realizaron a partir de 1384, a fines del XIV) y otras del XV, como escenas de toros y caza en San Millán de Los Balbases; o las pinturas de la iglesia de Vileña (Burgos). Las pinturas de Silos reflejan la sociedad de su tiempo, con inspiración en la literatura popular y culta de la época, apreciándose una intención moralizante y didáctica: martirio de santa Catalina, la Arpía, juegos de sociedad, juglares, escenas de caza o la fiesta de toros. Obra del gótico lineal

avanzado sería el cuadro de san Cristóbal, del Museo del Prado, fechado en el siglo XIV y pintado a modo de retablo.

2. Fase de plenitud

A finales del siglo XIV y en el XV, la pintura en Castilla estuvo sometida a dos influjos distintos, el italiano y el nórdico, que se sucedieron por este orden o se manifestaron de forma sincrónica a lo largo de todo este periodo. El influjo italiano de mediados del XIV se refleja en un mayor naturalismo, atención al volumen de las figuras, el espacio, el paisaje y las expresiones y gestos dramáticos de los personajes. Mientras Cataluña se coloca a la vanguardia de la pintura trecentista e influye en Valencia y Aragón, Castilla y León manifiesta una escasez de escuelas y talleres y la discontinuidad de los mismos, esporádicamente en auge por la presencia de un gran artista, generalmente extranjero. Los tres grandes centros del momento se encuentran en Toledo, León y Salamanca.

Hacia 1450, y quizás antes, se inició el hispanoflamenco para después dar paso al arte del Renacimiento italiano. De los dos sistemas figurativos creados en las primeras décadas del siglo XV, el italiano y el flamenco, los castellanos optaron por éste segundo porque se encontraban más cerca de los flamencos en su concepción de la realidad, aunque no coincidieran totalmente.

2.1. Corriente italiana y estilo internacional

Apenas hay manifestaciones pictóricas de interés durante la segunda mitad del XIV y sólo comienzan a abundar en el segundo tercio del XV, pero sin que existiesen artistas autóctonos. En nuestra comunidad destacan las sedes episcopales de Salamanca y León.

Los únicos ejemplos "italianos" de finales del XIV e inicios del XV de influencia trecentista son foráneos: el retablo donado por el obispo don Sancho de Rojas para su capilla en el monasterio de San Benito en Valladolid (hoy en el Museo del Prado), pintado por un miembro del foco toledano con influencias toscanas, en concreto por *Juan Rodríguez de Toledo* -autor de las pinturas de la capilla de San Blas en la catedral de Toledo. A este mismo autor correspondería la tabla de la Virgen con el Niño y Orantes del Museo de Valladolid. La cronología de esta tabla sería algo posterior a la del retablo (éste de 1414-1422).

De un seguidor del círculo de Toledo, *Juan Fernández*, es el díptico de la Anunciación, la Asunción y el Calvario, acompañados de diversas figuras de santos, procedente del hospital de la Magdalena (Cuéllar), fundado en 1429. En el estilo internacional se incluyen unas tablas del Museo de la Catedral de Burgo de Osma atribuido al "maestro de Rubielos", del primer cuarto del siglo XV.

Pero las principales muestras de dicha corriente corresponden a la parte occidental, a Salamanca, donde trabajan los hermanos florentinos *Dello o Daniello Delli*, *Sansone Delli* y *Nicolás Delli*. Dello llegaría a la península Ibérica hacia 1433 y después llamaría a sus hermanos para que le ayudaran a terminar el retablo de la catedral. Destacó más el último, llamado Nicolás Florentino, que se halla inmerso en los presupuestos del quattrocentismo italiano, en la búsqueda de la perspectiva, a lo que se une su capacidad en cuanto a detalles naturalistas, dando un aire cotidiano a las escenas religiosas. Realizan los tres el retablo mayor de la catedral salmantina y hacia 1445 se le contrata a Nicolás para las pinturas murales del Juicio Final que enmarcan su obra precedente. El retablo mayor cubre el ábside central y está formado por 53 tablas dedicadas a la vida de la Virgen y de Cristo, así como veinte bustos de los Profetas en la predela, realizadas con soltura y minuciosidad narrativa, amaneramiento y linealismo colorista. Su hermano Sansón trabajaría en el retablo de San Segundo de la catedral de Ávila entre 1462 y 1490, mientras que Dello trabajó sobre todo en Aragón.

En el retablo de la catedral de Salamanca intervienen tres manos principales, así como tres colaboradores de taller. Sería bastante probable, por tanto que interviniesen los tres hermanos Delli. El retablo se iniciaría hacia 1439-1440 por parte de Dello que, obligado a marcharse de Salamanca, recurrirá a sus hermanos para seguir el trabajo. Éstos llegarían en 1442-1443. El estilo diverso de las tablas se nota sobre todo en los últimos paneles del retablo: figuras más nobles y proporcionadas y tipos más variados, todo con un estilo más avanzado que el resto. Mientras el primer maestro (seguramente Dello) destaca en escenas de pequeño formato y escenas de género, en el último llama la atención la delineación monumental. Una vez terminado

el retablo, Nicolás firmaría el contrato para decorar la bóveda y los muros laterales de la capilla mayor.

En el retablo se desarrolla todo el Nuevo Testamento, desde el Nacimiento de la Virgen hasta su coronación (muchas escenas se han tomado de fuentes apócrifas), y también se alude a la vida pública de Cristo. En la predela hay 20 bustos de profetas representados en variadas posiciones. En el retablo, lo artístico se subordina a lo representativo y descriptivo, ciñéndose al relato evangélico, con la alteración motivada por la ambientación y vestimenta, que corresponde a la época del pintor. El conjunto no sobrepasa el modo menor, sin grandes audacias inventivas ni patéticas, pero se ejecuta con una regularidad y eficacia superiores a lo acostumbrado en el arte medieval hispánico. También de Dello Delli es una tabla que representa a Santa Isabel, reina de Hungría, depositada en el convento salmantino de Santa Isabel, con una clara armonía compositiva.

La influencia de este artista no fue muy profunda, aunque es visible en tres retablos de la misma catedral salmantina: uno a San Lorenzo, otro a un santo anacoreta y el tercero a diversos santos. En cualquier caso son obras bien lejanas del arte de Dello y Nicolás, con una tosca representación espacial, una simplificación ingenua de la figura humana, arcaísmos en las composiciones...

León se convierte en un gran foco artístico a partir de la obra de la catedral y por influencia de *Nicolás Francés* (+ 1468 en León). Este autor interviene más en León, inaugurando una escuela pictórica que llegará hasta el comienzo del estilo hispanoflamenco. Está ligado a la variante francesa del estilo internacional. Su principal actividad fue la decoración pictórica de la catedral de León. Realiza un retablo mayor dedicado a San Froilán para la catedral en 1434 (del que aún se conservan al menos cinco tablas en el actual retablo). Se atribuyen también a este autor el retablo de la vida de la Virgen, en La Bañeza, y trabaja también en las diez tablas del pequeño retablo (un políptico) de la capilla del contador Saldaña, en Santa Clara de Tordesillas, con escenas de la Virgen donde se ve un avanzado naturalismo gótico y destaca el interés por las vestimentas de los personajes. Se ha querido ver su influencia en obras debidas quizás a discípulos o seguidores suyos, como en la tabla de la Traslación de la Magdalena en la catedral de Palencia, el banco del retablo de San Pedro de Astudillo y, ya lejanamente, en los murales del presbiterio de San Cebrián de Mudá, en los que sobresale la Sagrada Cena. También colaborador o seguidor del anterior es Juan de Burgos, autor de una Anunciación depositada en el Fogg Art Museum.

Como posibles obras de las provincias de Burgos y Palencia se conservan varias piezas de escasa calidad y que no preludian el arte brillante de la segunda mitad del XV. Nos referimos a un gran tríptico de San Esteban y un retablo de San Miguel, ambos en estilo de raíz lineal y conservados en el museo de Barcelona. A esta época corresponde además el retablo palentino de Santa Úrsula, hace años en la iglesia de San Pedro de Palencia y hoy desperdigado en diversas colecciones, que también muestra reminiscencias del gótico lineal. También en la corriente internacional se incluye el "maestro de Villamediana", autor del retablo de Santa Catalina en la iglesia parroquial de dicha localidad palentina y del retablo de San Juan Evangelista en el Museo de Paredes de Nava.

2.2. Corriente hispanoflamenca

La mayor densidad de obras góticas corresponde al último momento medieval, en que se define la "pintura hispanoflamenca". Surge en el conocido ambiente de relaciones con toda Europa y de un modo específico con Flandes. Si lo flamenco se peculiariza por sus valores realistas y su preocupación simbólica, en la pintura hispanoflamenca se acentúa la expresividad, se sintetiza la iconografía, pero en muchos casos se resiente la calidad como consecuencia de la laboriosidad que una técnica minuciosa como la flamenca requería. Exponente de la receptividad y afición por lo flamenco es el elevado número de obras que se importan. Con Jan Van Eyck se relaciona la Virgen de Covarrubias y el busto de Cristo y un díptico procedentes de Burgos; con Roger Van der Weyden, réplicas de los trípticos de la Virgen y San Juan Bautista de la cartuja de Miraflores o la bella tabla mariana de un seguidor suyo en la catedral burgalesa; otras son de Albert Bouts, Gérard Davis, Van der Goes, etc.

El arte flamenco había abierto nuevos caminos a la pintura gótica, logrando el naturalismo con una técnica perfecta. Logrará su apogeo en tiempos de los RR.CC. Este arte perdió en

profundidad pero ganó en proximidad humana. Los pintores de Castilla y León aceptan el realismo flamenco con matices más agresivos y exagerados, perdiendo delicadeza en el dibujo pero ganando en intensificación expresiva.

Es interesante la temprana actividad de algunos pintores para la introducción de las novedades, como el extranjero *Jorge Inglés*, que manifiesta un afán minucioso y analítico. Se puede apreciar su formación flamenca y el influjo de Petrus Christus. Desarrolla ya los paisajes en sustitución de fondos de oro o de arquitecturas esquemáticas. Ya en 1455 se le documenta realizando el retablo de la Virgen para el hospital de Buitrago –del que se conserva el retrato de don Iñigo de Mendoza y el de su esposa–; se le asigna el retablo de San Jerónimo, en la Mejorada (Valladolid) -donde acentúa el factor realista y trágico y comienza a crear el paisaje-, y el retablo de la Virgen en Villasandino, relacionándose además su arte con las tablas de la sacristía de San Gil de Burgos.

Entre los artistas hispanoflamecos destaca la personalidad de *Fernando Gallego* (nacido probablemente en Salamanca hacia 1440), que trabaja de 1466, cuando contrata unos retablos para la catedral de Coria, hasta 1506. Es de gran corrección técnica y notable plástica, cualidades adquiridas posiblemente en Flandes, donde se relacionaría quizás con Bouts. En su estilo hay una constante búsqueda de claridad y orden. Su estilo exagera los gestos y agudiza los rasgos. Depura los elementos de Nicolás Florentino, Nicolás Francés y Jorge Inglés. Fue muy prolífico e influyó en otros maestros coetáneos, difundiendo el gusto flamenco a Burgos, Zamora y Cáceres. Merecen recordarse de sus obras: como la más temprana, el retablo del cardenal Mella dedicado a San Ildefonso en la catedral de Zamora (finalizado hacia 1466) y el mayor del mismo templo - aunque éste es ya una obra tardía-, un pequeño retablo (retablo de la Virgen, San Andrés y San Cristóbal; de hacia 1470 y donde se ven sus tipos más convencionales y una orientación hacia la acentuación del modelado escultórico) y algunas tablas en la catedral vieja de Salamanca, o los retablos de la iglesia de San Lorenzo de Toro, Trujillo, de la catedral de Ciudad Rodrigo (hecho en colaboración con Francisco Gallego, el maestro Bartolomé y Pedro Bello), etc., además de distintas pinturas dispersas, como las del Prado o en San Cosme de Burgos. Sus mejores obras son de 1480-90, en las que el paisaje logra valores expresivos y figuras más monumentales. Trabajó con el concurso de otros artistas, lógicamente menos valiosos, como Pedro Bello y el maestro Bartolomé.

En el foco vallisoletano hay que citar, entre los seguidores de Gallego, al "maestro de San Ildefonso" será el autor de las tablas con San Anastasio, San Luis de Tolosa y Santa Ana Triple (en el Museo de Escultura Policromada de Valladolid), en las que muestra su afán de caracterización individualizadora de unos tipos dotados de cierta monumentalidad. En el último tercio del siglo trabaja en la zona meridional del Duero (Piedrahita, Ávila, Soria ...) García del Barco, al que se puede identificar con el "maestro de Ávila", a cuya mano se adscriben varias obras, entre ellas el retablo de Barco de Ávila (de hacia 1470) y un retablo en la capilla de San Andrés en la catedral de Ávila (1467-8). Este autor tiende a acentuar lo grotesco y el detalle agudamente expresado.

En León hay una tendencia influida por Gallego que alcanza el renacimiento (retablo de Villanueva de Jamuz) junto a otra típicamente gótica que se agrupa en torno al maestro de Palanquinos, al que pertenecen seis paneles del retablo de Palanquinos, otros de la catedral leonesa y el retablo de la iglesia de Santa Marina (Mayorga).

En tierras palentinas intervienen varios maestros anónimos. El "maestro de Frómista" sería el autor del retablo de Santa María de dicha localidad, en el que se aprecia la relación con el arte de Gallego, influencia que también se percibe en el retablito de la Visitación encargado por el prior Juan de Ayllón en la catedral de Palencia. De gran interés es igualmente el "maestro de Sirga" o "maestro Alejo", al que pertenecen el retablo mayor de Villalcázar de Sirga, el lateral de la parroquial de Monzón de Campos y unas tablas de las iglesias de Villamediana y Villoldo. En otras iglesias palentinas se llega a apreciar la influencia hispanoflamenco en la actividad conservadurista de los muralistas -quizás algún taller itinerante- que trabajan en Revilla de Santullán, Valberzoso, Barrio de Santa María, Barruelo de Santullán, San Felices de Castillería, Zorita del Páramo, etc.

El "maestro de Osma" nos ha legado un gran número de obras repartidas en las provincias de Soria y Valladolid. Suyos serían el retablo de San Ildefonso y la Asunción de la antigua sacristía

en la catedral oxomense, el retablo de la capilla de los obispos de Coria en la colegiata de Berlanga, etc.

En la provincia de Burgos se desarrolló una gran actividad, de la que hay muestras asignadas por los investigadores a diversas manos: el "maestro de Sinovas", "maestro de Los Balbases" (con influjo flamenco pero reflejo italiano en los rostros, autor del retablo de la parroquial de San Presencio, en Burgos), "maestro de Santa María del Campo" (sobre un fondo flamenco se aprecia una monumentalidad de acento italiano), "maestro de Miraflores" (un altar en el coro de la cartuja de Miraflores), "maestro de Burgos", etc. Algunos están identificados, como Alejo Fernández, que interviene en un retablo de Villasana de Mena; Alonso de Sedano, de influencia renacentista plasmada en los temas italianos que reflejan sus arquitecturas y que trabaja para la catedral de Burgos, Montenegro de Cameros y otros lugares (en la corona de Aragón, como en la catedral de Palma de Mallorca), etc. En el monasterio de Oña trabaja fray Alonso de Zamora, identificado como "maestro de Oña" o "maestro de Ameyugo", al que se deben en torno a 1480 el retablo mayor y los murales del vestíbulo del templo del monasterio de Oña; y hacia 1490-5 las sargas de su Panteón Real, mientras que en el cambio de siglo se le asignan los retablos de Ameyugo, Espinosa de los Monteros y San Pedro de Tejada, así como nuevas sargas para el claustro de Oña.

2.3. Pedro Berruguete

Pedro Berruguete nace en Paredes de Nava entre 1445 y 1550 y muere en 1503. Disfrutó de una estancia en Italia aproximadamente de 1473 a 1483, que le sirvió para madurar su estilo y orientarlo hacia el renacimiento.

Anteriores a este viaje se consideran unas tablas de un retablo de la Vera Cruz de Paredes de Nava, la Prueba de Fuego (Museo del Prado) y Adoración de los magos (colección particular), en las cuales se aprecian semejanzas a pintores hispano flamencos de la zona, como el Maestro de los Balbases. No obstante, a su regreso su estilo ha ganado en la plasmación de calidades de las cosas (anatomía), la reconstrucción de ambientes y la integración de figuras y marco (composición). No obstante, el ambiente que encuentra en Castilla no valora especialmente el nuevo estilo que ha aprendido ni la calidad de sus obras, sino que continúa predominando el gusto por el estilo flamenco. La consecuencia es que su estilo se adapta a las demandas como una síntesis, con un mayor predominio de los dorados y una ejecución más rápida de las obras.

Andrés Ordax, Salvador (coord.). La España Gótica, Castilla y León. Encuentro Ediciones, 1989

Silva Maroto, M^a P. Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Junta de Castilla y León, 1990.

Pilar Silva Maroto. Pedro Berruguete. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1998.

José Gudiol RicArt. Pintura gótica. Ars Hispaniae. Madrid, 1955.

Isabel Mateo Gómez, "Pintura". Historia del Arte de Castilla y León, tomo III. Arte gótico. Ámbito, 1994.

F. Javier Panera Cuevas. El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca. Caja Duero. Salamanca, 2000.

Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla. Exposición, abril-junio de 2003 (Paredes de Nava, Palencia). Junta de Castilla y León. Valladolid, 2003.

Tema 5. La carpintería de armar. Techumbres y artesonados. Incidencia en Castilla y León

Lo característico de esta carpintería "de lo blanco" o "de armar en lo blanco" es el uso de maderas cortadas a escuadra. El punto de partida de este trabajo es la geometría, tanto en lo constructivo como en lo puramente decorativo. Una referencia clásica en la materia se encuentra en el libro "Carpintería de lo blanco y tratado de alarifes", de Diego López de Arenas (Sevilla, 1633)

La techumbre o armadura de madera se ha definido como la carpintería destinada a cubrir un edificio. La palabra artesonado es válida sólo cuando se aplica a ciertas armaduras de madera: las decoradas con artesonos o casetones. El techo de artesonado es característico del arte renacentista y se diferencia de las techumbres de madera hispanomusulmanas y mudéjares. La lacería es el adorno formado por bandas entrelazadas, que son siempre rectas o angulosas. En tiempos de López de Arenas estaban en uso los lazos de 8, 10, 12, 14, 16 y 20, sobre todo los tres primeros (lazo: adorno formado por cintas entrelazadas o que fingen estarlo)..

En el mundo clásico la techumbre característica es la denominada "de tijeras", integrada por elementos triangulares realizados con gruesos maderos que determinan una configuración a dos aguas. Otros maderos atravesados sostenían la tablazón. Este sistema se usaría en época romana y en los reinos cristianos de la reconquista, aunque no se ha conservado ningún ejemplar.

Las techumbres de madera pueden clasificarse atendiendo a su estructura y su decoración. Atendiendo a la primera pueden ser planas o adinteladas y a dos aguas; mientras que por la decoración se dividen en armaduras de jaldetas, de lazo apeinado, de lazo ataujerado y de mocárabes. Las armaduras de cubierta son de tres tipos: 1- de parhilara o de pares, con sus elementos sustentantes inclinados y concurrentes en la cumbre; 2- a la molinera, con un forjado de piso inclinado; y 3- de tijeras o de correas, en las que mediante unos elementos auxiliares (generalmente triangulados) se colocan otros grupos de elementos dispuestos paralelos a los muros.

Las fuentes árabes medievales que describen palacios y mezquita rara vez aluden al trabajo de las techumbres, aunque entre los textos hispanomusulmanes se encuentran algunas referencias. Ibn al-Yayyab, por ejemplo, destaca las maderas labradas del techo de la Torre de la Cautiva en la Alambra. Las armaduras mudéjares corresponden en muchos casos a expresiones decorativas usadas por los alarifes hispanomusulmanes. A ello contribuyó por un lado el método constructivo relativamente fácil de aprender, así como la presencia de edificios con estas armaduras que estableció una demanda mantenida socialmente durante siglos. En las Ordenanzas de Granada y Sevilla se exige para aprobar el examen de geometría, dentro del oficio de carpintero, entre otras cosas, saber hacer una "quadra de media naranja de lazo lefe y una quadra de mocárabes quadrada y ochavada amedinada", y para el examen de lacero "una quadra ochavada de lazo lefe con sus pechinas".

El éxito y la demanda de la estética mudéjar implicó su revalorización tanto ideológica como económica. Se habla de que los carpinteros reciben elevados sueldos y se les hacen muchos encargos. También repercute en el alto precio de las maderas en los siglos XV y XVI. El éxito de estos trabajos permitió que los artesanos musulmanes no fueran discriminados e incluso algunos lograron reconocimiento social.

1. Forjados de piso: simple, alfarjes, taujeles y artesonados

Entre las techumbres, un primer grupo lo forman los *forjados de piso*, que se realizan de modo que se pueda transitar sobre ellos. La solución más simple consiste en colocar maderos sobre la coronación de dos paredes separadas, aunque tal disposición hacía depender la resistencia del grosor de la madera y por ello se colocan las vigas entre las paredes más próximas (se decoraban con labra o pintura). Por tal causa, según aumenta la luz del vano es necesario el empleo de grandes escuadrías de madera en un número limitado sobre las que se disponen nuevas vigas en disposición perpendicular, ahora ya de menor longitud. Para aumentar la resistencia de los elementos del forjado también se recurre al empleo de grandes ménsulas, voladas desde cada muro, en uno, dos o tres órdenes superpuestos, alcanzando cada nuevo orden de ménsulas mayor vuelo entre los muros. Otro sistema para reducir la luz de los elementos del forjado era la

utilización de jabalcones junto a sus extremos (son piezas que refuerzan las vigas principales mediante compresión axial). Asimismo las pautas ortogonales en la organización de las vigas son sustituidas en ocasiones por una trama triangular. En esta techumbre, como relleno de los espacios triangulares del forjado aparece la lacería.

*El *alfarje* está formado por vigas maestras dispuestas horizontalmente en una misma dirección y que descansan sobre el estribado. Sobre estas vigas mayores -jácenas- se apean otras transversales de menor escuadría y que soportan las tablas del forro -jaldetas-. En el área mudéjar los dos alfarjes más antiguos son los de la iglesia segoviana de San Millán y el de una estancia del monasterio de Santa María de Huerta (Soria), ambos del siglo XII. El primero se sustenta en canes de lóbulos y de proa, alternados; y el segundo está sostenido por arcos de piedra.

Las jácenas presentan en general una decoración agramilada en el papo, análoga a la de muchas "jaldetas" (son las cintas de un techo desprovisto de lazo que cubren la trabazón transversalmente). Pero lo más frecuente es que los alfarjes lleven una "labor de menado" consistente en una tablazón complementaria que cubre parcialmente las calles de la armadura. Este menado se compone de hexágonos alargados y cupulillas o rosetas alargadas. Junto a toda esta decoración, los alfarjes llevan además casi siempre decoración pintada al temple con temas variados.

Los alfarjes fueron muy frecuentes en los claustros y uno de los ejemplos más importantes del siglo XIV se encuentra en el claustro románico del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), fechado hacia 1388-1393, con jácenas que intestan directamente en el muro y una decoración pintada a base de temas figurados de estirpe gótica. En tiempo de los Reyes Católicos se construyó el alfarje del claustro de los Reyes del monasterio de Santo Tomás de Ávila, totalmente policromado; el papo de la jácena lleva temas florales, mientras las jaldetas ostentan trenzados.

*El *tauje* es el techo plano enteramente cubierto de lazo. Tiene por base un tablero sustentado por alfarjías o maderos a escuadra sobre el que se asienta la tablazón o labor de lazo. Dicho tablero recibe los listones clavados del "tauje" y otras piezas recortadas en forma de variados polígonos que combinan con las cintas. De gran originalidad son los taujeles del monasterio de Oña, de tiempo de los RR.CC., con labor de lazo ataujerado enriquecido con racimos de cardinas colgantes, remedando mocárabes.

*El *artesonado* es el techo decorado con casetones o artesones (espacios cuadrados o poligonales). Este tipo, de raigambre clásica no se da en España hasta el Renacimiento, a fines del siglo XV. Consiste en un forjado de piso compuesto por vigas de madera acodadas a intervalos regulares, formando recuadros generalmente cuadrados, enriquecidos con molduras, colocadas de tal forma que los convierten en vistosas artesas o agujeros (de ahí su nombre).

Una solución de artesonado se encuentra en lograr la apariencia de que las pesadas vigas cuajadas de casetones se apoyan en los arcos de una frágil galería que vuela de los paramentos de la estancia, aliviando ópticamente el peso de la techumbre. La forma de resolver los casetones también puede dar lugar a ciertas clasificaciones tipológicas según sean pequeños o grandes, profundos o de poco canto, con ornamentación de lacería o de mocárabes.

Otro elemento de estas estructuras son las ménsulas, abundantemente empleadas y de las que puede distinguirse tres tipos: las talladas de forma quilla (similares a la proa de una embarcación), las de frente recortado con curvas más o menos tortuosas (de sección cuadrada o de sección delgada) y las de aspecto clásico, con formas derivadas del arte griego o romano.

La aplicación no siempre fue en estado puro y se encuentran armaduras híbridas donde las formas tradicionales de perfiles de par y nudillo o de lima, lacerías, mocárabes, etc.; combinan con motivos ornamentales renacentistas (casetones, grutescos, cenefas de ovas y dardo). Son características de este estilo las techumbres con perfil de par y nudillo, donde el harneruelo se desarrolla mucho más que en los trabajos anteriores (el almizate crece en detrimento de la anchura de los faldones). Una de las obras tempranas, con perfil tradicional de par y nudillo es

una techumbre del convento de San Antonio el Real (Segovia), enriquecido con temas pintados de tradición gótico-mudéjar, de fines del XV.

Híbrida pero más compleja es una de las techumbres del Palacio de Peñaranda de Duero (Burgos), del primer tercio del XVI, donde se combinan mocárabes y casetones concéntricamente. El centro es una cúpula de mocárabes que descansa en un anillo decorado con ova y dardo, todo ello inscrito en un polígono con lazos que forman casetones octogonales, alfarzones y estrellas de cuatro puntas. Después de dos frisos, uno de mocárabes y otro con motivos florales, todo ello esculpido, se pasa al cuadrado mediante cuadrantes con cupulines. La armadura descansa en un amplio alicer donde se combinan mocárabes y cenefas de ova y dardo.

Otros ejemplos. Techos ochavados en la iglesia de San Justo (Cuenca de Campos, Valladolid), con lazo de 10; en la iglesia de Villacid (Valladolid), con lazo de 4 en el centro y de 10 en los enlaces del paño y la iglesia de Santa María (Castroverde, Zamora), con lazos de 8 y 12. En la iglesia de Santa Clara (Tordesillas, Valladolid) hay un techo de cinco paños con lazos de 9 y 12. En la iglesia de San Esteban (Villamayor, Zamora) hay techo ochavado con paños alternativamente triangulares y rectangulares y el lazo es de 10.

2. Armaduras de cubierta

En este grupo se incluyen armaduras de parhilara, a la molinera (forjado de piso inclinado) y de tijeras, cercha, etc.

*Los *forjados inclinados*, pese a poder utilizarse como techumbres, no constituyen auténticas armaduras de cubierta. Es una derivación de los forjados de piso. Una de las soluciones más utilizadas son las "techumbres de colgadizos", situadas en las naves laterales de las iglesias o en los atrios (iglesia de Macotera, en Salamanca, y atrio segoviano de San Martín).

*En las *armaduras con correas* hay tres tipos de techumbre: arco de tijeras, de arcos de diafragmas y de cerchas o cuchillos. En los tres casos hay ausencia de transmisión de empujes a los muros sobre los que se apoyan estas techumbres. Lo fundamental es la correa, un elemento paralelo a la cumbrera.

La tijera es la forma triangulada más elemental; los dos pares se traban sobre una cumbrera y se dispone una correa intermedia para acortar la luz de los pares. La disposición de los pares sobre la cumbrera y los apoyos auxiliares sobre correas intermedias hacen casi nula la transmisión de empujes al muro. En los arcos de diafragma, el elemento triangulado de madera se sustituye por un arco de fábrica (ladrillo, sillería o mampostería); en definitiva es una solución de forjado inclinado. Respecto a las armaduras de cerchas triangulares, no se utilizan en España para quedar vistas hasta bien entrado en siglo XVIII. La razón sólo puede ser de tradición y de mejor utilización de armaduras de par y nudillo para incorporar la lacería. La ventaja de las cerchas es una importante economía de material y la ausencia de empujes sobre los muros. En la iglesia de la Macotera existe una sobre cubierta para soportar el peso de la teja resuelta con cerchas triangulares.

También se pueden encontrar techumbres mixtas, como en la iglesia de San Andrés (Zamora). Aquí hay una techumbre que cubre unos 20x20 m sin ningún soporte, con arcos diafragma. Hay una techumbre de lacería en el centro y seis enormes vigas madre en cada vano permiten alargar los faldones a base de techumbres de colgadizo dispuestas en serie, a cada lado de la armadura de lazo. Se conjuntan forjados inclinados sobre arcos diafragma, con armaduras de par y nudillo.

2.1. Armadura a dos aguas

Tuvieron mayor difusión que las techumbres adinteladas. Una vez desarrolladas se presentan en varios tipos: a. armaduras de parhilara, b. armaduras de par y nudillo, y 3. armaduras de limas. Se puede decir que la presencia de tirantes es la verdadera característica de estas armaduras, ya que los importantes empujes horizontales en los apoyos se recogen en los estribos de la armadura, piezas que imprescindiblemente deben ser atirantadas. En algunos casos se afianzan las esquinas mediante cuadrales, con lo que se acorta la luz libre de flexión del estribo.

El estribado consiste en colocar unos nudillos en la fábrica del muro, enrasados por arriba con la coronación. Sobre ellos se clava la solera, que sobresale del paramento lo que exige la moldura que la adorna. Sobre la solera se coloca directamente el estribo que soporta el peso de la

armadura, aunque en estancias grandes se interponen los tirantes (transversales, apoyados sobre canes) y los cuadrantes (en los ángulos de la estancia).

*Las armaduras de parhlera o de mojinetes son un sistema muy similar al de tijeras, puesto que se colocan parejas de maderos unidos por sus extremos superiores y dispuestos en forma de V invertida (pares o alfardas). Ahora bien, para contrarrestar el empuje horizontal, que podía comprometer la estabilidad de los muros, se hacía más rígida cada pareja de pares atando sólidamente su unión superior con un elemento horizontal (hilera) y reduciendo la flexión de los pares. Es decir, que se interpone a lo largo de toda la techumbre una viga de poca escuadría llamada "hilera" que corresponde al caballete del tejado. El estribado sobre el muro no es visible porque se recubre con el "alicer", generalmente muy decorado. La separación entre alfardas sería el doble de su grueso. Se debió de usar poco este sistema, aunque se ha conservado en las naves centrales de las iglesias del siglo X de San Miguel de Escalada (León) y San Cebrián de Mazote (Valladolid), ambas techumbres mudéjares y probablemente del siglo XIV. También hay armadura de parhlera, con tirantes, en la iglesia de San Pedro de la Nave.

*La armadura de par y nudillo busca dar mayor solidez y trata de evitar la cimbra. En ella se interpone, generalmente a dos tercios de su altura, entre cada dos pares o "alfardas", un madero horizontal llamado "nudillo". La sucesión de éstos -con la tablazón intermedia- crea una superficie horizontal (almizate) que oculta la hilera y transforma el aspecto triangular de la techumbre de parhlera en trapecial.

Las armaduras de par y nudillo son el sistema más utilizado por los carpinteros españoles, contando con solera de la que arranca todo el conjunto, clavada sobre los nudillos recibidos en la coronación del muro. En caso de necesitarse tirantes, se colocan ménsulas sobre la solera y, sobre los tirantes, se colocan los estribos, formando un cerco indeformable. Sobre los estribos se colocarán los pares o alfardes, unidos por parejas mediante los nudillos. Estos pares transmiten su empuje al estribo gracias a un corte típico en su base y rematan en la hilera (sujetos a ella simplemente por un clavo). Sólo queda forrar de tabla el trasdós para poder colocar la teja. Un procedimiento es colocar las tablas en la misma dirección de los pares con un ancho ligeramente mayor a la distancia entre estos; pero lo mejor es colocarlas perpendicularmente a los pares. Para lograr un acabado más perfecto existen diversas soluciones que pasan todas ellas por el solape de maderas, usualmente en una sola piel, aunque la existencia de dos permite la ventilación de la armadura y su mejor conservación.

Un ejemplo temprano de par y nudillo es el claustro de San Juan de Castrojeriz (Valladolid), de mediados del XIV, pintado con temas vegetales, medallones de lazos entrecruzados y escuditos, arquillos y aves. La iglesia de Sinovas (Burgos) tiene armadura de par y nudillo, con decoración pictórica del siglo XV. De par y nudillo es también la armadura del claustro del convento de San Antonio el Real de Segovia. Sendas armaduras de par y nudillo hay en el coro alto de la iglesia de Santa Clara (Salamanca) y en la propia iglesia (ésta segunda con tirantes y cuadrantes).

*La armadura de limas o de artesa deriva de la de par y nudillo, pero tiene cuatro faldones o vertientes en lugar de dos, añadiéndose a los de los costados más largos de la estancia (gualderas) los faldones de los testeros o lados cortos. Los nudillos forman un entramado (almizate o harnuelo) rodeado de cuatro paños trapeciales inclinados, que dan al conjunto forma de artesa. En la intersección de los faldones, en los cuatro ángulos del techo, se disponen los maderos llamados "limas". Pueden ser de lima bordón o de limas moameres; en las primeras, con una sola lima en la confluencia de dos faldones, mientras en la segunda tiene dos vigas dispuestas en paralelo entre las que se finge prolongar las "péndolas" simulando una decoración de espigas. Además la lima moamar siempre se remata junto al almizate, mientras que la bordón puede llegar hasta la hilera.

Si la estancia a cubrir es cuadrada, estas armaduras pueden ser cuadradas u octogonales. El paso del cuadrado al octógono se realiza mediante cuatro tableros triangulares, que si van decorados con lazo reciben el nombre de "pechinás" y si carecen de lazo se denominan "cuadrantes".

*Esquemas formales. El esquema general de organización de estas armaduras se enriquece con un sinnúmero de variantes. Las modificaciones surgirán a veces al intentar resolver problemas técnicos, otras al dejar correr la imaginación en pos de nuevos resultados estéticos. La primera

variante de la simple armadura a dos aguas aparecerá al ampliar el número de faldones de la techumbre; como las armaduras trianguladas en aquellos casos en que se adosa por un testero a un cuerpo más alto. En las techumbres exentas sin interferencia de otros cuerpos adosados más altos, modificando la disposición en planta de los muros de apoyo de la armadura, ésta deberá adoptar un esquema estructural que permitirá armaduras de planta poligonal, generalmente regular, de múltiples lados (seisava, ochava, doceava). Esto se refiere a la configuración externa de la cubierta, pero una vez introducida en la obra de carpintería la posibilidad de jugar con plantas poligonales, este recurso puede emplearse también como simple fórmula decorativa del espacio interior, aunque ello no trascienda a la configuración exterior de la cubierta. La culminación de todos estos alardes consistirá en llegar a la forma cupular, superando la discontinuidad que producen los quiebros de las soluciones poliédricas, lo que se conseguirá a base de construir la armadura por gajos con superficie curvada.

Las variantes también pueden estar provocadas por cambios en la sección transversal de la armadura, encaminados a lograr cubrir mayores luces, o simplemente a enriquecer el juego geométrico de las trazas posibles de lacería. La armadura tradicional de par y nudillo tiene una sección con la forma de letra "A", que muestra al espectador tres paños (dos inclinados compuestos por los conjuntos de pares y el horizontal constituido por el conjunto de los nudillos). Si los paños inferiores se refuerzan con jabalcones en cada par, eso permitirá darles mayor longitud y aumentar la luz de la armadura; así se introducirán dos nuevos paños en la sección transversal, con lo que se habrá conseguido una armadura de cinco paños.

3. Variantes decorativas

Junto a los elementos singulares, deben considerarse los *recursos ornamentales*, como la talla o la policromía, que en muchos casos ayudarán a establecer clasificaciones de estilo o de cronología. La iglesia parroquial de Curiel de los Ajos (Valladolid) tiene dos órdenes de ménsula superpuestos de apoyo a los tirantes. También hay ménsulas de apoyo a los tirantes en las Escuelas menores de Salamanca. En la Iglesia de San Facundo y San Primitivo (Cisneros, Palencia), el doble orden de ménsulas se realiza con figuras humanas y de animales para soporte de la tribuna del órgano de la Iglesia. También hay figuras humanas en las ménsulas de la Iglesia de Vidayanes (Zamora); y zapatas con cabezas de animales en la tribuna del coro de la Iglesia parroquial de Sinovas (Aranda de Duero). En la Iglesia del Monasterio de Santa Clara (Salamanca) el remate de aguilón tiene figura de carnero, en una pieza muy similar a un ariete. Se encuentran tallas de madera en la lacería del techo de la Iglesia de San Antonio el Real (Segovia), en la tribuna del coro de la Iglesia parroquial de Cantimpalos (Segovia) y en el techo del coro de la Iglesia de Santa María (Alaejos, Valladolid).

3.1. Armaduras de jaldetas, apeinazadas y ataujeradas

En las armaduras de "jaldetas", las alfardas y los nudillos, de valor sustentante, quedan vistosos, ya que la tablazón suplementaria se clava por el trasdós del techo. En los ejemplos más sencillos la única decoración consiste en las "jaldetas" o pequeñas maderas que, al ir dispuestas transversalmente entre las alfardas, originan rectángulos o cuadrados en cuyo fondo va la trabazón. Buscando una mayor riqueza ornamental, las techumbres de "jaldetas" pueden ir "almenadas".

Frecuentemente las armaduras llevan decoración de lazo. Estas lacerías pueden ser apeinazadas y ataujeradas. En las primeras entre las alfardas y nudillos se coloca una labor de lazo a base de cintas o peinazos ensamblados, no clavados. En las ataujeradas, los nudillos y alfardas (elementos sustentantes) quedan ocultos por una tablazón clavada por el intradós, sobre la que se clavan los elementos del lazo, que podrán quedar todos enrasados o bien con rehundidos y salientes. Son necesariamente ataujeradas las armaduras de 5 ó 7 paños (aquellas en las que los faldones se quiebran dos o tres veces dando un perfil a la armadura de cinco o siete paños), las cupulares y las de medio cañón.

La complejidad de las armaduras apeinazadas propició la aparición del tipo ataujerado, organizadas sotoponiendo un tablero a la armadura, en el que se clavan taujeles que forman el trazado del lazo.

La lacería y su introducción en la carpintería estimuló la imaginación de los carpinteros españoles, que tratan de resolver los cada vez más complejos problemas geométricos que les plantea la incorporación a sus obras de trazados de lacería cada vez más complicados. También influye en este estímulo el intento de conseguir desarrollos poliédricos de las armaduras que, además de cumplir su función resistente, incorporen con la mayor regularidad posible determinadas trazas de lacería. Los carpinteros españoles establecieron un sistema propio de trazados consecuencia de su dominio en el manejo de los cartabones. El carpintero ha de someterse a reglas estrictas que le permiten no sólo llevar a cabo un trazado geométrico correcto, sino además ejecutar una estructura resistente capaz de cubrir amplias luces para soportar el peso de la cubierta. El carpintero parte de una retícula que en principio estará constituida por las maderas de la armadura, lo que ya le impone importantes limitaciones. Una vez escogida la traza concreta, ésta se ha de materializar con maderos, que además de ser siempre rectos, pertenecen a un conjunto de elementos paralelos que en ocasiones se podrá hacer coincidir con elementos del trazado sin plantear ninguna dificultad, pero que frecuentemente será imposible hacer compatibles con aquél.

Los trazados toman como punto de partida una serie característica de polígonos estrellados. La estrella que origina cada uno de estos motivos se rodea de una serie de elementos que constituyen las llamadas *ruedas de lazo*. El juego básico lo constituyen estrellas de ocho puntas, de nueve y de diez. A partir de estas estrellas se pueden generar otras series de estrellas dependientes del juego básico; así de la estrella de ocho, surge la de diez y seis; de la de nueve, la de doce; etc. Cada rueda de lazo está relacionada con el polígono regular del mismo nº de lados que puntas tiene su estrella central. El trazado se realiza sin necesidad de planos y necesitando muy pocos trazos auxiliares. Todos los trazados se generan a base de tramas compuestas por conjuntos de parejas de cintas paralelas, las denominadas *cuerdas*, separadas por lo común por una distancia igual al doble de su ancho. Cuando el diseño se complica, empieza a no ser posible su total integración en las piezas estructurales de la armadura, por lo que surge la alternativa de clavar bajo sus elementos resistentes un tablero que permita realizar el mismo desarrollo geométrico del trazado, pero ahora ejecutando el diseño con delgadas tablas clavadas en dichos tableros auxiliares. En este caso existe mayor libertad, aunque sigue adaptándose a la geometría general de la armadura.

El primer tipo, en la que pares, nudillos y peinaos se adaptan al diseño, constituyendo elementos decorativos y estructurales a la vez, son las "apeinadas"; el segundo, con tablillas clavadas sobre tableros auxiliares que se clavan al intradós, son las "ataujeradas". En la Capilla de la Virgen del Castillo de la Iglesia de los Santos Facundo y Primitivo (Cisneros, Palencia) hay una armadura de 16 lados y 5 paños, ornamentada con lacería de tipo ataujerado.

La Sala Capitular de San Marcos en León tiene pares forrados por su parte delantera con un tablero recortado y, clavada en este entablado, se coloca toda la perfilería de madera que mostrará el trabajo de lacería al espectador. En el Claustro del Convento de Santa Clara (Salamanca) hay un trabajo de lacería colocado por entero en el intradós, con lo cual su función es puramente decorativa.

Existe en la carpintería española el recurso al desdoblamiento de las limas, pieza que en la armadura con más de dos faldones materializa sus encuentros. La lima doble o moamar surgiría como solución al problema que la incorporación de la lacería plantea en la ejecución de este tipo de armaduras. En las armaduras de cubierta realizadas con pares próximos entre sí (con el esquema de par y nudillo), la lima ha de soportar un gran peso, pues recibe todos los pares que hay desde la esquina de la armadura hasta el primero que acomete contra la hilera (par toral). Para soportar esta sobrecarga, precisa de una sección considerablemente mayor que los pares del resto de la techumbre. El peso puede ser aliviado mediante nudillos diagonales.

En la armadura de Otero de Sanabria, aún sin lacería, pero con trabajos de tipo geométrico, ya se desdobra la lima. La mayor aplicación de la lima doblada o moamar se dará a raíz de la complicación de la lacería. Lo cierto es que no se puede precisar si fue la lacería la que obligó a separar las medias limas o si de la idea de separarlas surgió la decisión de continuar los trazados por los faldones. En el museo Provincial de Salamanca existe una armadura que se resolvió sin campaneos en sus limas. En una de las armaduras de las Escuelas Menores de Salamanca se

distingue el par toral, así como el nudillo toral correspondiente, lo que refleja la mayor tensión que sufría.

Además de las limas, los pares del testero (el testero es cada uno de los lados menores de una pieza rectangular) también transmitirán cierto empuje a las piezas del almizate (el plano horizontal formado por el conjunto de los nudillos en las armaduras de par y nudillo), de forma que este último habrá de reforzarse también para contrarrestar esta nueva solicitación. Surge así la conveniencia de apeinazar los nudillos de estos extremos, con lo que se logra la rigidez buscada. El entramado cuadrículado que se formaba en los extremos del almizate para solucionar el problema causado por el empuje del testero, pudo fácilmente repetirse con intención decorativa en otras zonas del mismo e incluso se llegaría a convertir la retícula en un conjunto de estrellas. La respuesta técnica surgida al intentar reforzar una zona débil de la armadura, se va a convertir en un elemento decorativo de gran aceptación. Primero se extendería hasta los nudillos correspondientes a los extremos, pero luego se extendió a todo el almizate. Si después se potenció esa ornamentación, se extendería por toda la trama estructural de la techumbre. Sería la existencia de las limas moamares lo que permitió extender los trazados de lacería a calle y cuerda, así como la continuidad del trazado por los faldones de todo el conjunto.

Las limas, al ser zona de coincidencia de dos faldones, eran difíciles de construir y se fabricaban por ello en el suelo y luego se ensamblarían sobre los estribos. Así se constata en la iglesia parroquial de Otero de Sanabria (Zamora).

Lo más ingenioso de todo el sistema es la utilización de los elementos resistentes de la armadura al incorporarlos al trazado de lacería. En todas las armaduras de lazo hay tres órdenes de elementos que componen las trazas: por un lado, pares, limas y nudillos, que forman una estructura portante, en segundo lugar, peinazos (maderos cortos que dan estabilidad), y por último piezas de relleno que completan ópticamente el trazado.

Tradiciones mudéjares se encuentran entre los carpinteros segovianos del siglo XV. De las techumbres del Alcázar hay que recordar la de la Sala del Solio, obra de Xadel Alcalde fechada en 1456. Es ataujerada, con lazo de doce, pechinas de formas geométricas y alicer de tracerías góticas; más abajo corren dos amplios frisos, el primero con mocárabes y el segundo con lazo de formas curvas. En el Salón del trono del Palacio de Enrique IV (Segovia) -hoy iglesia del convento de San Antonio el Real- se adapta el trazado de ruedas a diez a la forma trapezoidal de los paños de una armadura ochavada. Las soluciones geométricas de los trazados de lacería no siempre permiten su desarrollo regular por todos los paños de la techumbre. Otra famosa armadura es la de la iglesia del Convento de Santa Clara, en Tordesillas (Valladolid), ataujerada, ochavada, de cinco paños, sobre amplio alicer decorado con mocárabes y pinturas góticas.

Lo realmente ingenioso en todo el sistema es la utilización de los propios elementos resistentes de la armadura, al incorporarlos al trazado de lacería, y la belleza lograda va a ser su mejor garantía de éxito y pervivencia del sistema a través de varios siglos.

El diseño de la lacería en las armaduras ataujeradas ha de ser igualmente complicado que en las armaduras apeinadas. Las armaduras ataujeradas, al quedar la estructura oculta, no requieren la solución de los complejos problemas que planteaban las limas con su campaneado y sus arrocabas, pero en este tipo se ejecuta del mismo modo el trazado del lazo. Existían así carpinteros hábiles en la ejecución de trazas pero que no dominaban todos los secretos de la compleja técnica carpintera. Los trazados de lacería no se limitan exclusivamente a la techumbre, llevándose a cabo trabajos en puertas o tribunas, como en la tribuna del órgano de la Catedral de Salamanca.

Ejemplo de un techo de lazo ajabalconado se encuentra en la capilla salmantina de Sancti Spiritus. Este tipo de solución estructural es frecuente en la formación de pisos porque se reduce la cantidad de luz libre. En este caso no existe continuidad entre los diseños de la parte horizontal y de las inclinadas.

3.2. Armadura con mocárabes

Es un tema ligado a la lacería, pero puramente decorativo y no son estructuras resistentes. Se conocen también como mucarnas, estalactitas o mocárabes unas composiciones geométricas integradas por "adarajas", constituidas a su vez por piezas prismáticas de madera de base triangular, romboidal, cuadrangular o trapecial, denominadas "jairas", dispuestas escalonadamente.

Se presentan integrando piñas o cubos, colocados en cornisas, pechinas, racimos o cubos, aunque en ocasiones pueden convertirse en el único elemento a utilizar en la totalidad de la techumbre conformando armaduras similares a las realizadas en yeso. Se colocan adosados entre sí, sin dejar huecos. Los racimos y cubos de mocárabes de madera fueron muy empleados para decorar diversos techos. "Racimo" es el colgante de mocárabes centrado en la composición de lazo en el almizate; y "cubo", la composición de mocárabes en cóncavo.

4. Puertas

Son otra importante faceta de la carpintería de armar. Se usó en su construcción preferentemente el lazo ataurado y la celosía. Destaca en Castilla, la sacristía de las Huelgas de Burgos, de lazo ataurado y atauriques tallados de extraordinaria delicadeza. Se reconocen digitaciones y anillos de tradición taifa, con lo que posiblemente se feche en el siglo XII. También en Las Huelgas, la puerta del claustro de San Fernando es obra del siglo XIV. De tiempo de los RR.CC. son las puertas de la colegiata de Oña, con combinaciones de claraboya y lazo.

Nuere Matauco, Enrique. La carpintería de armar española. Ministerio de Cultura, 1989.

Balbina Martínez Caviro, "Carpintería de lo blanco". Antonio Bonet (coord.), Hª de las artes aplicadas e industriales en España. Cátedra, 1982.

Mª Elena Díez Jorge, El arte mudéjar: expresión estética de una convivencia, Instituto de la Paz y los Conflictos, Universidad de Granada.

Antonio Prieto y Vives. El arte de la lacería. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Madrid, 1977 (edición original de 1904).

Tema 6. El tapiz y su evolución. Principales colecciones españolas

La tapicería es sinónimo de tejido artístico. Junto al bordado, es la técnica textil que mejor se presta a la realización de dibujos complejos. Sus orígenes se remontan a las antiguas civilizaciones orientales, apareciendo ya entre los persas y babilonios, que decoraban los muros de sus palacios con grandes tejidos ornamentales. También los griegos y romanos debieron de ejercer la práctica de la tapicería. En España se introduciría a partir de la Edad Media, quizás traída por comerciantes desde Oriente o por los cruzados. Existen noticias de que se colgaban tapicerías en las iglesias y las casas nobles por textos de los siglos IX y X, aunque tal vez no fuesen auténticos tapices, sino bordados que realizaban idénticas funciones decorativas.

El tapiz es un tejido con decoración polícroma cuya trama cubre totalmente los hilos de la urdimbre. Su trabajo se realiza manualmente en dos tipos de telares, el de urdimbre vertical o "alto lizo" y el de urdimbre horizontal o "bajo lizo". El tapiz en su función decorativa ha imitado siempre la pintura, que pasaba al cartón o modelo inmediato del tamaño del tapiz. En Occidente el tapiz se asoció en seguida al uso mobiliario: revestimiento de las paredes de los castillos, mansiones señoriales y de los edificios religiosos. Los tapices mayores se destinaban a los salones, los menores a las habitaciones y los pequeños servían como cortinas. El hecho de que fuera de naturaleza textil permitía enrollarlo y trasladarlo con el equipaje, por esta razón las series de tapices formaban la iconografía portátil de los reyes, eclesiásticos y señores. La misión ornamental del tapiz era en principio la de ser colgado o suspendido en el muro, pero con el cambio de gusto y decoración a fines del Barroco y en el Rococó llegó a enmarcarse como los cuadros. Para algunos autores esto representa el momento de la decadencia del tapiz, cuando en realidad se trata de la adaptación de los tapices a las exigencias decorativas del momento.

En el telar de urdimbre vertical se coloca el modelo detrás del tejedor, trabajando por el reverso de la pieza y debiendo ver la marcha de la obra a través de un espejo que tiene delante de la misma. En el telar de urdimbre horizontal, el cartón se sitúa debajo de la urdimbre. Esta segunda técnica resulta más rápida y su producción más barata. Los materiales utilizados son la lana o el lino para la urdimbre, lanas teñidas para las tramas de colores y la seda para matizar algunos motivos.

La evolución de la tapicería es paralela a la del arte de la pintura, pues los mejores tapices a lo largo de la historia han correspondido a modelos de buenos pintores. En el tapiz se ve una progresiva evolución desde la sencillez de las primeras obras europeas de los siglos XII y XIII, donde aparecen pocas figuras tratadas de una forma muy simple y con algunos colores planos, hasta la abundancia de temas historiados que desde el siglo XV al XIX llevan los tapices, ya con una amplia gama cromática, a veces de dimensiones enormes, ofreciendo un testimonio narrativo de tipo histórico, novelesco, religioso o mitológico. Los temas se repiten en los tapices durante siglos, si tienen éxito, copiándose de un taller a otro. A veces se usan los cartones originales y otras los tapices fabricados.

Los países europeos que más fama alcanzaron en el campo de la tapicería fueron Francia y Flandes, destacando las ciudades de París, Arrás, Tournai y Bruselas. Esta última llegó a ser la capital del tapiz europeo, bajo el mecenazgo de la casa de Borgoña y después, en el Renacimiento y en la primera época del Barroco, con la protección de los Austrias.

1. Edad Media

En España se conocía la técnica de la tapicería a través de los musulmanes desde el Califato de Córdoba en el siglo X. Se hereda del mundo musulmán la costumbre de decorar los muros con ricos tejidos y cubrir los suelos con alfombras, y más teniendo en cuenta la escasez de mobiliario y que los reyes y nobles no estaban asentados en un determinado lugar y se veían obligados a viajar frecuentemente por asuntos políticos. En estos desplazamientos los tapices fueron de gran utilidad pues eran piezas que se podían transportar fácilmente y a la vez que decoraban, acondicionaban en poco tiempo un lugar deshabitado colgándolos de los muros o usados como cortinas para cerrar vanos y hacer espacios más reducidos y acogedores. También sirvieron en las fiestas civiles y religiosas para adornar las calles y plazas suspendidos de los muros y balcones, o en las catedrales, tanto en el interior como en los claustros.

Entre el fin del XI y la mitad del XIV hay pocos tapices conservados y además se relacionan estrechamente con comunidades religiosas, aunque en los siguientes siglos se seculariza rápidamente este arte. En los orígenes algunas fábricas se establecieron en el interior de conventos, pero pronto los maestros liceros tendieron a formar una organización familiar. Desde el siglo XIV y XV existen numerosos tapiceros de origen catalán, junto a otros flamencos y franceses, trabajando en Cataluña. Se sabe que Jaime Huguet pintó cartones para tapices y que Luis Dalmau fue enviado a Flandes en 1435 por Alfonso V de Aragón con el fin de mejorar la fabricación de tapicería. Ya con los Reyes Católicos existían los encargos de reposteros y camareros de tapicería, aunque sólo se tiene constancia documental, puesto que no se conserva ningún ejemplar que se pueda considerar hecho en España durante la época medieval.

En París hay tapiceros desde 1303 que hacen obras con motivos decorativos complejos, en telar de alto lizo y siguiendo un modelo sumario. Esta novedad se vincula a la llegada de pañeros de Arrás, emigrados a raíz de las revueltas de 1285. De la primera mitad del XIV sólo se conocen unos pocos dibujos geométricos y heráldicos procedentes de París. Las primeras tapicerías historiadas son de 1360-1380. La más famosa es La Historia del Apocalipsis, de hacia 1380, conservada en el castillo de Angers y tejida por Robert Poisson. Más importancia tuvo la ciudad de Arrás, donde la industria de alto lizo aparece a principios del XIV y extiende su fama debido al decaimiento de París tras la guerra de los Cien Años, si bien decayó a partir de 1477. La industria tapicera de Tournai tiene su auge a partir de finales del XIV.

En el siglo XIV ningún tapiz estaba timbrado con marca alguna ni llevaba la firma de ningún artesano. En el XV los talleres de las distintas ciudades francesas y flamencas se copian, lo que hace muy difícil distinguir su procedencia. Hay tapices inspirados en las miniaturas de los siglos XIII y XIV, aunque sin existir copia directa. Aquí la anécdota pierde su carácter de filigrana y se hace monumental. Otros autores toman su modelo en escenas de pintura al óleo flamencas. Para los combates y las historias de héroes, los artistas acuden a creaciones originales, con composiciones hormigueantes y recargadas, sin perspectiva ni espacios vacíos, además las explicaciones se dan por medio de carteles. También hay "verduras", paisajes con follaje que se completan con pájaros, con fieras o con personajes (parejas que leen, cantan, juegan o conversan). La modalidad más conocida del tapiz gótico es la llamada "mille-fleurs", con fondos profusamente adornados con representaciones de flora y fauna.

A principios del XVI, cuando las grandes cortes de Europa se disputan la posesión de las fábricas de Tapices y de los preciados frutos de su actividad, ya estaban bien enraizados los tapices y entonces se beneficiaban de la colaboración de grandes artistas con familias de artesanos. Hasta entonces eran piezas preciosas que se desplegaban en una plaza, con ocasión de un torneo, sobre la fachada de un palacio, para una procesión, alrededor del trono del monarca, para una coronación, una boda, en las naves de las iglesias, etc. Ya en el siglo XI estas manufacturas estaban diferenciadas de las de los tejidos, valiendo para los tapices el carácter único del ejemplar. Tenían un altísimo coste y daban por ello un sello muy especial al lugar donde residían en cada momento, aunque eran cortos periodos, ya que se trasladaban con cada mudanza del poseedor. Eran símbolos de riqueza y poderío.

2. Siglo XVI

En la gradual transición entre Edad Media y Renacimiento se constata un cambio sustancial, no tanto de las técnicas del tapiz, como de las tonalidades y de los contrastes de los colores, protagonistas de los diseños lineales y geométricos. Poco a poco desaparece el gran tapiz tejido con hilos de oro y se van imponiendo las series, la "tenture", la colección de tapices constituida por varias piezas de tema común, y se extiende asimismo la repetición de un modelo en varios ejemplares. Se presta una atención especial a los temas coincidentes en los diversos tapices de una serie; se hacen corrientes los temas inspirados en episodios de la historia contemporánea. A los tapices de tema simbólico se unen los de contenido didáctico.

A los tapices "aux armes", con el blasón del propietario en el centro, a los tapices "à écritaux", con lemas tejidos y ornados a los tapices "à semis", con fondo ornado de pequeñas flores, se suman como manifestación tardía de la Edad Media, los "mille-fleurs". Éstos, de entre los siglos XV y XVI, son los últimos ejemplares de tapices ligados a la tradición cortés.

En el siglo XVI dominan los talleres de Bruselas, bajo la protección de Felipe el Hermoso, Carlos I y Felipe II. Para evitar las imitaciones, se obligó (1525) a tejer una marca de procedencia: un escudo encarnado entre dos B (Bruselas-Brabante) y cada maestro tenía su marca personal, que también se tejía. Los gremios estaban rígidamente reglamentados en ciudades como Lovaina, Amberes, Bruselas, Brujas, Audenarde, Alost, Enghien, Binche, Lila y Tournai.

Pero la gran novedad del XVI consiste en un gusto artístico y un conjunto de ideas y de actitudes inspirados en la nueva estética renacentista, lo que se conoce como “gusto italiano”: campos amplios con dibujos de personas y animales, todo ello en un espacio construido según las reglas de la más madura perspectiva renacentista; y cenefas con representaciones analíticas de frutas y flores, captadas de forma realista y con colores vivos. Su aparición tiene lugar en Roma a partir de un encargo de León X en 1515 a Rafael: 10 cartones sobre el asunto de los “Hechos de los Apóstoles”. Cada tapiz tiene un gran campo central y una amplia cenefa. El campo central tiene un carácter histórico-descriptivo, y las orlas tienen motivos de grutescos de pequeñas figuras, elementos vegetales y episodios mitológicos. Además la banda inferior narra la historia de los Médici. Para la ejecución de los cartones, el papa eligió la fábrica más importante de la época, la de Pieter van Aelst. Se ejecutó entre 1515 y 1519, siendo recibida la serie con gran sensación y fue copiada durante 150 años. Las características son: grandes figuras ataviadas en actitudes solemnes, situadas en un espacio construido según las reglas de la perspectiva renacentista. A partir de esta obra se impone la copia fiel de los cartones, pues hasta entonces era costumbre interpretar libremente los cartones dados por el pintor.

La plasmación de las novedades tiene su mejor iniciador en Bruselas de la mano de Bernard van Orley, quien adaptó la monumentalidad de los nuevos estilos italianos a la tradición realista y minuciosa del tapiz gótico flamenco. Realiza cartones para series como los Honores (1520-30) y la Historia de Jacob. Sus escenas tienen gran densidad de personajes y una línea de horizonte colocada muy arriba, cerca del borde superior, con lo que el paisaje ocupa toda la superficie del tapiz.

El modelo será imitado hasta el siglo XVIII no sólo en Bruselas, sino también en Inglaterra por Mortlake y en Francia por los Gobelinos y en Beauvais. En Francia Francisco I funda la fábrica de Fontainebleau, y en 1551 Enrique II crea otra fábrica en París. No obstante, en general no hay talleres destacados en Francia en el XVI, aunque sí se conocen colgaduras de gran calidad obra de talleres itinerantes que se instalaban de forma temporal en determinadas ciudades. Para decorar una morada, sus propietarios contrataban a los tapiceros, que se instalaban en sus dependencias, a veces durante varios años. Así ocurrió cuando Francisco I mandó arreglar Fontainebleau, con lo que hacia 1530 se creó la primera manufactura real de tapices, aunque de forma efímera. Este fue el modelo de los talleres que Enrique IV instala en el mismo lugar bajo su dependencia.

Las fábricas, que en origen estaban en los conventos, pasan a tener una organización familiar dentro de un sistema de tipo gremial, con sus estatutos y la necesidad de superar un examen haciendo una “obra maestra” para pasar de aprendiz a maestro.

Se produce una gran difusión de los tapices, teniendo Amberes el principal mercado mundial con un edificio propio (el Pant) para la exposición de piezas en venta, junto a hilados, tintes y materias primas. Surge ahora la importancia del cartonista, que aúna las sugerencias de la clientela y las innovaciones de la cultura: impone al fabricante los signos de un gusto que cambia rápidamente en estos años.

En España durante el siglo XVI figuran maestros tapiceros en varias ciudades castellanas, como Salamanca (Cornelio de Juanes) y Valladolid (Cristóforo), y también en Cataluña (Pere Serafí y Juan Ferrer; de este segundo se conservan en la catedral de Gerona algunos tapices de 1564 dedicados a los Gozos de la Virgen). Pese a no estar a la altura de los trabajos flamencos y ser escasos los tapices conservados, existía una industria tapicera española. El taller de Salamanca debió alcanzar mayor fama en época de Felipe II, pues se nombra tapicero y repostero real al salmantino Pedro Gutiérrez, a la vez que se establece una fábrica de tapices en Madrid en 1591 con algunas ayudas y privilegios concedidos.

3. Siglo XVII

En la transición entre los dos siglos, de nuevo el tapiz vuelve a recuperar una autonomía decorativa propia que parecía haber perdido con las innovaciones artísticas del siglo XVI. Ahora parece que la sujeción del licero respecto al autor de los cartones ya no es tan marcada. Se produce un florecimiento de las fábricas flamencas gracias al apoyo del poder público, no sólo local, sino que la clientela extranjera asume también un papel importante. La fama de la tapicería de Bruselas se consolida a través de la obra de Rubens. Éste pinta las Cacerías (1615-17), la Historia de Decio Mure, Triunfos y figuras del Santísimo Sacramento y la Historia de Aquiles. Rubens realiza los cartones según la técnica de la pintura al óleo y no, como en el pasado, al temple, lo que sirve de guía a los liceros a la hora de elegir, dentro de la gama de sus hilos, los colores que más fielmente contribuirán a reproducir la idea monumental y dinámica del artista.

A principios del XVII hay intentos en diversos países europeos por intentar desarrollar industrias nacionales de tapicería, quitando a Bruselas su supremacía. Se atrae a trabajadores de fábricas flamencas mediante privilegios para formar con ellos nuevas manufacturas. A ello colaboraron las persecuciones religiosas del Duque de Alba contra los calvinistas, algunos de los cuales eran liceros. Paralelamente Bruselas intenta mantenerles ofreciéndoles privilegios similares.

En el siglo XVII destacan los talleres parisinos de los Gobelinos, creados bajo el amparo de Enrique IV con numerosos artistas flamencos. Grandes artistas, entre ellos Pedro Pablo Rubens, proporcionaron cartones para esta primitiva factoría. En 1667 se estableció la Real Fábrica de los Gobelinos bajo patronazgo de la corona. En época de Luis XV se perfeccionó tanto el trabajo, que se llegaba a disponer de unos 10.000 tonos y matices en los colores, a lo que se unía una nueva técnica de entrelazado que hacían casi invisibles las transiciones de un matiz a otro. Colbert decidió agrupar a los liceros expertos alrededor de un mismo programa y en una misma dirección estética. Entre 1662 y 1667 se erigen los talleres en la finca de los Gobelinos y se reúne al personal necesario. Le Brun será el director de la empresa e impondrá su influencia para marcar un estilo común entre todos los artistas que trazan los cartones. Se instalaron cuatro talleres de tapicería (tres de alto lizo y uno de bajo), un taller de tintura y otro de retupido.

El periodo de 1662 a 1694 está dominado por la personalidad de Le Brun e incluye composiciones decorativas de asuntos históricos o mitológicos y grandes series de historia contemporánea (Cacerías de Atalanta y Meleagro, la Historia de Alejandro, la Historia de Moisés) (Casas Reales, Historia del Rey). El segundo periodo comienza en 1699 y dura todo el siglo XVIII, ya sin unidad de dirección. Por un lado se mantiene la influencia de la obra de Le Brun, pero a la vez hay un cambio en la vida social: nace la moda de las pequeñas habitaciones, más íntimas que los grandes salones. Se buscan ahora composiciones amables y graciosas, plasmadas por artistas como Bérain, Oudry y Boucher. Se ambientan las escenas en El Olimpo, Turquía o La China y se plasman las aventuras heroico-cómicas de Don Quijote (Historia de don Quijote, Cacerías de Luis XV, Amores de los dioses, Fiestas de la Aldea).

En Beauvais se crea en 1664 una manufactura privada, aunque con subvención real, que vivía de la venta de sus obras en el comercio. El creador, Louis Hinart, se dedicó sobre todo a verduras y boscajes, piezas de fácil venta, aunque fue una época poco exitosa que duró hasta su retiro en 1684. Le sucede entonces Philippe Béhagle, que empieza a hacer series más ambiciosas (Conquistas de Luis IV, Historia de Aquiles, Conquistas de Carlos XI de Suecia). Otro periodo floreciente se da con Oudry, director asociado desde 1734, y se plasman cacería, bosques, campesinos y animales (Cacerías nuevas, Verduras finas, Diversiones campestres, Fábulas de La Fontaine, Comedias de Moliere).

También Inglaterra vio surgir algunos talleres, entre los que destacó el de Mortlake, cerca de Londres, creado en 1619 y dirigido por Francis Crane, bajo la protección de Jaime I y Carlos I.

Ya en España en el XVII destacan la fábrica de Santa Isabel de Madrid y el taller de la calle de Atocha, aunque no se conservan obras identificadas con estos talleres, si bien hoy queda una escena de la fábrica de Santa Isabel en el cuadro "Las Hilanderas" pintado por Velázquez en 1657. La primera fue regentada en 1625, reinando Felipe IV, por Antonio Cerón, con ocho oficiales traídos de Salamanca; y después trabajaron Juan Álvarez y Domingo de Arce junto con maestros de Bruselas. A finales de siglo un tapicero de Bruselas, Juan Metler, solicita protección real para establecerse en Madrid; y otro maestro de Bruselas, Esteban Banderbergh es llamado a la Corte por Carlos II.

4. Siglo XVIII

A finales del XVII cambia la colocación de los tapices, que se colocan ahora revistiendo las paredes de una sala de modo fijo, con disposiciones rígidas que ya no cambiarán con el tiempo. Los príncipes reinan ahora instalados de modo estable en sus cortes y palacios, lejanos ya los tiempos en que viajaban por Europa de forma inestable. Este proceso se liga al afianzamiento de los monarcas. La mansión real cuenta ahora con grandes salas alternadas con pequeños "gabinetes".

La renovación principal vendrá de los temas plasmados. A finales del XVII se introducen temas exóticos sobre América y sus civilizaciones lejanas, el jardín zoológico exótico, así como bailes de máscaras y temas teatrales. También hay temas extraídos de la literatura y de la naturaleza.

Las principales fábricas son Turín, Florencia y Roma (Italia), diversos talleres belgas, la fábrica de Gobelinos y la fábrica de Beauvais –con temas más dirigidos al mercado– (Francia).

Es con Felipe V (1700-46) cuando se logra consolidar la tapicería española. A este rey se debe la creación de la Real Fábrica, con el motivo fundamental de satisfacer la demanda de tapices de la Corona, ya que tras la pérdida de los dominios españoles en Flandes, se interrumpieron los encargos a los talleres de Bruselas que durante más de dos siglos habían suministrado magníficos ejemplares a los monarcas españoles. En 1720, influido por su primer ministro el cardenal Alberoni, consigue que vengan de Flandes los primeros tapiceros, entre ellos Jacob van der Goten ayudado por varios de sus hijos y cuatro oficiales que vinieron con él de Amberes, dando inicio a la fábrica madrileña de Santa Bárbara. Van der Goten trabaja con lizo bajo con cartones según el estilo de Tiniers y después (1723-24) imitando composiciones de Wouwerman de tipo costumbrista flamenco. La calidad del bajo lizo no era como se esperaba y por eso se instalan talleres de alto lizo en 1727 a cargo del francés Antoine Lager, procedente de los talleres gobelinos, y cuya labor sería después continuada por Gabriel Bouquet. Entre 1729 y 1733 se instalan telares de alto lizo en Sevilla, bajo la dirección de Jacob van der Goten hijo, mientras la Corte permaneció allí por una enfermedad de Felipe V, integrándose en 1734 al antiguo local de Santa Isabel. La ejecución de tapices resultaba muy costosa y la consecuencia fue la unificación de las dos fábricas (Santa Bárbara y Santa Isabel) en 1744.

A las réplicas de Rafael y Guido Reni y a los temas flamencos (costumbristas y militares), le siguen las series proporcionadas por pintores italianos de Cacerías, San Juan Bautista en el Desierto, Don Quijote. Un nuevo impulso llega con Fernando VI en 1756, suministrando el napolitano Corrado Giaquinto los cartones para los salones de respeto del Palacio de Madrid. Son sus mayores éxitos las Historias de José y la Vida de David. Junto a éste trabajan haciendo cartones pintores de cámara como Procaccini y Amiconi, destacando las "Cuatro Estaciones" de Amiconi; y copiándose algunas series de Bruselas de la colección real, como "La conquista de Túnez".

Al reinado de Carlos III corresponde una de las mejores épocas de la Real Fábrica. En 1762 la supervisión de la fábrica recae en el pintor neoclásico Antón Rafael Mengs, que se da cuenta de que para salir del estancamiento era necesaria una renovación. Bajo su gestión se dejan de copiar los temas flamencos y se consigue la colaboración de numerosos artistas españoles para que realicen cartones originales, entre ellos José del Castillo, Manuel Napolí, Francisco y Ramón Bayeu y Goya). A la gestión de Mengs se debe el sorprendente cambio de estilo producido en los tapices, ahora con escenas de la vida madrileña del XVIII. En estas escenas se encuentra lo cortesano y lo castizo, con escenas de paseos, bailes, vendedores, riñas y juegos, así como las labores del campo; tratadas con una mezcla de la gracia y elegancia rococó y el elemento popular, puesto de moda por las ideas ilustradas de la época.

La aportación de los Bayeu fue importante, sobre todo la de Ramón, cuyas composiciones constaban de 34 modelos, en los que solía destacar la figura principal: "el choricero", "el vendedor de claveles", "el majo de la guitarra", etc.; todos ellos de gracioso realismo en la actitud y gestos de sus personajes.

En la segunda mitad del XVIII el máximo autor español de cartones para tapices es Francisco de Goya, que comienza a trabajar en 1775 para Santa Bárbara. Este artista comprendió la singular, la rugosa opacidad de las lanas españolas, eligiendo las gamas de los colores más estables; y

comprendió los límites impuestos por los campos, separaciones y veladuras. Por eso no tienen relevancia sus continuas discusiones con Cornelius van der Goten, director de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. En sus tapices, especialmente los más alejados de las escenas campestres, aparecen algunos temas fundamentales para el siglo XIX: la atención sobre el tema no cortesano, sino sobre la realidad cotidiana, las costumbres burguesas y populares; en la inclinación por los tonos vívidos de un clasicismo deslumbrante; la vinculación con las realidades locales de una Europa que reconducía todo Estado, todo principado, a ser una simple región de un continente. Los primeros cartones sobre temas venatorios y de pesca son similares a los de los Bayeu; en 1777 entrega "La maja y los embozados" y "El quitasol"; de 1778 son "Los jugadores de naipes", "El ciego de la guitarra", "El cacharrero", "Niños jugando a soldados", "El columpio" y "Las lavanderas". En 1786 realiza modelos que representan las cuatro estaciones: "Las floreras", "La era", "La vendimia" y "La nevada". La etapa final como proveedor de cartones (1789-92) realiza "La pradera de San Isidro", "La gallina ciega", "La boda", "El pelele", "Los Zancos" y otros.

5. Siglo XIX

En el siglo XIX las fábricas seguirán en buena medida vinculadas a las tradiciones del Antiguo Régimen, lo que supondrá su declive debido a los grandes cambios del poder y al ascenso de las nuevas clases sociales.

La Real Fábrica fue destruida durante la ocupación francesa en la Guerra de la Independencia, pero reasumió su producción bajo el reinado de Fernando VII en 1814, tejiendo motivos anteriores, como los cartones de Goya y de los pintores del XVIII, sin ningún afán renovador. Así sigue hasta 1889, reproduciendo cartones antiguos y fabricando alfombras. Hubo algunos intentos de renovación artística por parte de algunos pintores, como Manuel Benedito, que en los años veinte alentó la elaboración de modelos para tapices. La fábrica ha seguido activa hasta la actualidad, aunque han sido escasos los intentos de renovación y hoy es una empresa privada.

6. Colección de Tapices del Patrimonio Nacional

La Colección de Tapices del Patrimonio Nacional, o "Los Tapices de la Corona", se inició con los Reyes Católicos. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII se hicieron encargos constantemente de nuevos tapices para la Real Casa, primero en Flandes y desde 1725 en la Real Fábrica de Santa Bárbara, fundada por Felipe V. Pese a que algunos tapices se retiraban por su deterioro, eran una mínima parte debido al esmero con que se cuidaban. De antiguo no había catálogos, pero existen inventarios elaborados con ocasión de los testamentos reales (entre ellos los de Felipe II, Carlos II, Carlos III y Fernando VII). En 1875, con la Restauración de Alfonso XII, se concibe la idea de crear un gran museo de tapices, por lo que surge la necesidad de elaborar un catálogo. Este encargo se hace a Juan Crook de Navarrot, Conde de Valencia de Don Juan, comenzándose en 1879 a fotografiarlos. En 1903 se publican los tomos con las fotografías de los paños de 29 series y una pequeña explicación. Sería éste el primer catálogo, aún muy impreciso y ya terminado cuando se había perdido la idea de realizar el museo, que además sólo contemplaba las obras flamencas y no las españolas. La tapicerías producidas en Madrid se dan a conocer en 1919 con la obra Tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor, de Elías Tormo y Francisco Javier Sánchez Cantón.

La reina Isabel la Católica poseía 360 paños que quedó desperdigada al ser puesta en almoneda en Toro a inicios de 1505. Se conserva sólo el paño de devoción Misa de San Gregorio, que pasó a Juana de Castilla. Ésta incorporó paños del periodo renacentista flamenco, con paños de devoción de Pierre van Aelst.

Audenarde y Bruselas, dos ciudades de los Países Bajos, se convirtieron en grandes centros de fabricación de tapices desde el siglo XVI y hasta el siglo XVIII, teniendo tal procedencia muchos paños de la colección real. Las series más antiguas fueron tejidas por Pierre van Aelst, proveedor de Felipe el Hermoso y su hijo, a cuya mano corresponde la serie Los Honores (1519-25), con un programa alegórico-moral relacionado con las concepciones de la ética real de la época, con motivo de la coronación de Carlos V como emperador. Este rey encargó además La Conquista de Túnez (1548-54), de Wilhelm Pannemaker. Felipe II adquirió la serie del Apocalipsis, además de otra con temas mitológicos y de historia antigua. Otras series de esta época son los Hechos de

los Apóstoles y Escipión el Africano. Ya del XVII hay tapices realizados sobre cartones de Rubens: series del Cónsul Decio. Otras del XVII son la Historia de Marco Antonio y Cleopatra, Historia de la Creación del Hombre, Vida del Hombre e Historia de Teseo. La llegada de la dinastía borbónica tras la muerte de Carlos II supuso un cambio para la colección de tapices.

Los tapices del XVII corresponden a liceros flamencos, salvo una excepción parisina y otra florentina. Estilística y estéticamente son muy distintos a los del XVI, aunque los materiales y técnicas no varían. Desaparecen los modelos característicos del Renacimiento, con reminiscencias goticistas, para dar paso a composiciones con menor número de figuras, más movidas y de gran valor decorativo. Los talleres de Bruselas se surtían de cartones diseñados por los mejores pintores del momento, marcando los pintores del Norte el estilo del siglo XVII -Rubens y sus colaboradores-, como en el siglo XVI lo hizo Rafael. El estilo se depura, las composiciones pierden la forma rígida, el punto de mira es cada vez más bajo y las figuras ya no se representan amontonadas, sino que se encuentra el modo de enlazarlas y repartirlas por grupos. En la colección hay varios grupos temáticos del siglo XVII: carácter religioso (Hechos de los Apóstoles, Historia de Sansón, Hª de la Creación del Hombre), carácter alegórico-moralizante (Hª de la vida del hombre y Sufrimientos de Cupido), intención moralizante a través de la virtud heroica de personajes de la mitología clásica (Hª de Ulises, Hª de Diana, Hª del Cónsul Decio, Hª de Zenobia); a todos ellos deben sumarse las galerías de emparrados, sobrepuestas y boscajes.

La Paz de Utrech desvinculó los Países Bajos de la Corona española, quedando bloqueadas las relaciones con los grandes talleres flamencos. Felipe V, aconsejado por su primer ministro, el cardenal Alberoni, decide asentar una manufactura de tapices en Madrid para satisfacer las necesidades de la corte. Los pintores de Cámara se encargarían de aportar abundantes diseños a la Real Fábrica. Junto a las nuevas tapicerías, Felipe V adquiere otras en los bienes testamentarios de distintos nobles.

La Casa Real contaba ya en el siglo XVII con un tapicero mayor y retupidores. El jefe del Oficio de Tapicería debía encargarse de que los paños estuvieran ordenados, limpios y sacudidos; ordenaba coser y aderezar aquellos que lo necesitasen para evitar mayores daños. La plaza de retupidor se estableció en 1560

La colección del Patrimonio Nacional se encuentra repartida en distintos palacios: en Madrid, el Real Palacio de Oriente, el Monasterio del Escorial y la Real Fábrica de Tapices, y en Segovia, el Museo de Tapices en La Granja.

7. Otras colecciones españolas

Desde la Edad Media al siglo XVIII coleccionaban tapices los nobles y la iglesia. Así se pueden encontrar muchos donados y hoy depositados en catedrales como la Seo de Zaragoza, Lérida, Tarragona, Toledo, Cuenca, Santiago de Compostela y el palacio episcopal de Córdoba. En Castilla y León cabe destacar las colecciones de las catedrales de Palencia, Burgos y Zamora, la iglesia parroquial de Oncala (Soria) y en Castrojeriz (Burgos).

Cristina Partearroyo Lacaba, "Telas, alfombras, tapices". Antonio Bonet Correa (coord.), Hª de las artes aplicadas e industriales en España. Cátedra, 1982.

Paulina Junquera de Vega y Concha Herrero. Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Siglos XVI y XVII. Editorial Patrimonio Nacional. Madrid, 1986.

Michael Thomas, Christine Mainguy y Sophier Pommier. Historia de un arte. El tapiz. Carroggio S.A. de Ediciones. Barcelona, 1985.

Marie-Louise Plourin. Historia del tapiz en occidente. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1955.

Concha Herrero Carretero. "Tapicería". En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo II). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

* E. Iparraguirre y C. Dávila; Real Fábrica de Tapices, 1721-1971. Madrid, 1971.

* E. Lafuente Ferrari; La tapicería en España. Madrid, Escuela de Artes y Oficios, 1943.

Tema 7. La rejería española del siglo XVI

El hierro es un metal que parece inadecuado para el arte y más bien reservado para fines de estricta utilidad. Las obras en él realizadas parecen condenadas a no tener más que una cualidad decisiva, que es la solidez y la permanencia. El trabajo es también distinto al de otras artes, ya que las obras se logran calentando el metal, estirándolo y forjándolo y el resultado contará casi únicamente con el valor fundamental de la línea cuando se trate de barrotes y del recortado de la silueta y su transparencia cuando se trate de chapas. El de la rejería no es un arte menor, sino que puede considerarse como una de las creaciones más originales del genio español. De hecho se convierten en una manifestación única en el panorama artístico europeo del renacimiento.

Las rejas tenían que cumplir una función práctica de cerramiento y protección, aislando a los participantes en ceremonias desarrolladas en capillas mayores y coros, pero con la suficiente diafanidad como para permitir contemplar el espacio desde el exterior

El hierro artístico comienza en España en el siglo XII con el arte románico y ya entonces se realizan rejas, que son muy simples, con un emparillado de barrotes verticales recogidos por otros dos horizontales de sección cuadrada, entre los que se insertan varillas cuadradas retorcidas de doble voluta y sujetas a los barrotes por abrazaderas. Durante el gótico continuará este tipo de trabajo, comenzando en el siglo XIV en el área levantina el desarrollo de la reja monumental, que reflejan el abandono de las verjas concebidas como cierre horizontal de poca altura al de una pantalla diáfana que cierra a todo lo alto el arco o puerta en que la reja va instalada.

Parece que las rejas góticas son inicialmente una simple prevención, un muro, tabique y lienzo aislante, y rejas de permisibilidad de la visión y del paso de la luz, pero pronto se enriquece este concepto. Se vierte sobre las rejas un mundo elemental y lleno de gracia, con lo que pasan a completar y embellecer la arquitectura: oros, fantasías platerescas, quimeras, ángeles, arpías, tallos, flores abiertas, medallones con cabezas heroicas. La férrea hosquedad de las rejas góticas (existen algunos ejemplos en la catedral de Toledo, claustro de la catedral de Barcelona) se transforma en una deslumbradora floración de paganas fantasías ornamentales.

Se encuentra ya en el siglo XV un elevado desarrollo de la rejería, que aplica barrotes capitales hexagonales, barrotes generales cuadrillados o romboidales, torsos con o sin escisión central y cilíndricos; pudiendo todos abrirse hacia la mitad en formas decorativas en formas de ojiva, corazón, rombo o cuadrilóbulo. También hay ya fajas que separaban los cuerpos y frisos terminales con placas relevadas y caladas. A finales de la centuria se empiezan a encontrar arcos conopiales entrecruzados combinados con motivos heráldicos y hojarasca.

Durante la última década del XV y a lo largo del primer tercio del XVI, los principios renacentistas italianos comienzan a pautarse en las rejas a través de decoraciones y temas que todavía engarzan con estructuras góticas. A finales de este periodo, en 1526, se publica las *Medidas del Romano* (de Diego Sagredo), que influye en los maestros rejeros. Aproximadamente entre 1535 y 1575 se desarrolla la gran etapa del pleno Renacimiento, en la que las notas renacentistas del periodo anterior se extienden a las estructuras formales. En este momento las rejas se conciben como auténticos cuerpos arquitectónicos, tratando de evitar el aspecto de verja y plasmar en su lugar el concepto de fachada clásica. En el último cuarto del siglo, entre 1575 y 1600 aproximadamente, se desarrolla la etapa rejera del último Renacimiento, es la denominada etapa "greco-romana", en la que se marca más la tendencia arquitectural, perdiéndose la ornamentación de detalle y buscándose la silueta adecuada a la arquitectura que completa, que es la herreriana.

El copete renacentista es una mezcla de la tradición gótica con significado ascensional y del valor plástico de las figuras y temas ornamentales de carácter toscano. La reja gótica, aunque con florones de un realismo directo, con hojas picudas, se concebía en un plano; pero en el Renacimiento la gran innovación de Andino estriba en la introducción de temas en tres dimensiones: como las copas y los candelabros, de una gran profundidad plástica. La decoración de grutescos es la que da a estas rejas su gran belleza y representa su gran aportación a la estética renacentista.

Los frisos ya no son fluyentes, ni en el tema de hojarasca, ni en placas recortadas con un claroscuro indeterminado, sino que se adornan con formas precisas e independientes, limitadas por los perfiles de la banda decorada. Otra novedad es la ordenación alrededor de un eje central: así las figuras con los mantos en ritmos concéntricos, y todas las fantasías y grutescos dispuestos afrontados, sosteniendo o flanqueando escudos, medallones o candeleros. En la reja gótica, todos los florones son iguales y repetidos, mientras que en la renacentista se ordenan con ley de simetría en temas equidistantes, disponiéndose en entidades decorativas independientes en cada uno de los cuerpos en que se divide la reja, generalmente tres.

En la segunda mitad del siglo XVI, el arte de la reja se adhiere al clasicismo trentino, encontrándose en las rejas los caracteres de sobriedad, repetición, simplicidad y volumen masivo propios del gran arte. El remate, como en las obras de Herrera, es también rotundo y terminal, coronándose con los típicos ornamentos de bolas y obeliscos. El dorado es neto y en los pilares y frisos no hay relieves. Un carácter arquitectónico preside su concepción con predilección por entablamentos y, como en la arquitectura, en lugar de aliviar la materia, la robustecen y proclaman.

Los rejeros del siglo XVI han acabado generalmente sus días con grandes apuros económicos (salvo casos como Andino y Villalpando). La primera causa es que el deseo de adjudicarse una obra les conducía a quedarse cortos a la hora de marcar el presupuesto; luego todo se vuelven peticiones a los patronos para nuevas tasaciones que determinen las demasías, aunque no estaban permitidas por los contratos. El caso de un artista de tanto renombre como Cristóbal de Andino es distinto. Su prestigio le permite, por ejemplo, forjar la reja de la Capilla mayor de la catedral palentina desde su taller burgalés, sin necesidad de trasladarse a forjarla en Palencia, como era lo habitual. También en esta obra consiguió ampliar casi dos años el plazo de entrega, sin que tuviera que pagar por el retraso, sino que incluso se le acepta una mejora por la que se amplía la cantidad pagada. Lo más corriente es que el patrono imponga su criterio, siendo reticente a pagar las mejoras e incluso que esté dispuesto a cobrar multa por los fallos que pudieran apreciarse en la reja.

Respecto a la técnica, avanzado el siglo XV se ponen en marcha “altos hornos primitivos” en la zona de Renania, que se extienden con rapidez por toda Europa. Estas instalaciones eran enormes hornos de costados elevadísimos, con fuertes corrientes de aire inyectadas a través de toberas con fuelles muy potentes y que conseguían altísimas temperaturas que permitían obtener un metal denominado “hierro dulce”. En España el desarrollo del balaustre supondrá una dificultad técnica añadida, puesto que era más difícil la forja de una barra con distintos diámetros en su perfil que otra con sección cuadrada o cilíndrica uniforme. De hecho se desconoce si el perfil abalaustrado se conseguía con un mero batido y añadiendo más hierro a las zonas más gruesas, o con una técnica de forjar por separado los gruesos distintos y luego soldarlos.

1. Transición al Renacimiento

En estos años la rejería acompaña a la arquitectura plateresca. El Primer Plateresco comprende las últimas décadas del XV y el primer tercio del XVI, con Juan Francés y fray Francisco de Salamanca como principales artífices. Las rejas son en general de grandes proporciones y se estructuran en dos cuerpos separados por faja intercorporal; hay tres paños de muy similar anchura y número de barrotes, con puerta en el central, de dintel marcado por medio de faja estrecha; y complicadas cresterías. La reja se concibe como un gran retablo férreo, integrado por dos cuerpos y el coronamiento, asentado sobre basamento o cuerpo de piedra. Frente al anonimato de los rejeros góticos, en este periodo el nombre del artífice se coloca en el friso principal de la reja.

En el tránsito del arte gótico al renacentista se sustituye la doble plancha calada y la realzada, así como los fragmentos macizos trabajados a forja, por la plancha repujada. Se abandona el barrote cilíndrico para usar el cuadrado, que se coloca siempre mostrando sus aristas para crear efectos de claroscuro, y se retuercen sobre sí mismos en espiral o se abren a intervalos regulares (para formar acorazonamientos o composiciones romboidales). La verticalidad de las barras se interrumpe por frisos.

Las láminas se siluetean y realzan en formas onduladas y en su interior se trabajan en repujado los motivos ya realistas en el final del gótico o de grutescos en el Renacimiento (será Juan

Francés el primero en utilizar motivos de grutescos). Estos elementos decorativos se abultan en el mismo plano. Después, al ser sustituidos por grutescos en el Renacimiento, sus planos se realzan en dos o tres niveles distintos. Se procura la asimetría de motivos ornamentales en los pilares y el repujado adquiere ya todas las bellezas de una obra de orfebrería. En los primeros ejemplos renacentistas es difícil separar la parte gótica de la plateresca, lo que queda especialmente de manifiesto en los remates o copetes de las rejas: en la primera parte del Renacimiento los adornos se hacen a base de grandes cintas caladas que se doblan y se redoblan (se aprecia en la obra de fray Francisco de Salamanca) y estas cenefas se completan con planchas recortadas y repujadas con decoraciones a veces puramente ornamentales y otras con figuras o historias de sentido descriptivo.

La evolución de la rejería es análoga a la de la arquitectura. Al principio el remate conopial exalta este organismo en altura con vástagos, candeleros, jarrones y florones en riguroso paralelismo. Más adelante se valora el centro y los extremos de la crestería por los círculos y semicírculos secantes en forma de cintas. En la transición al renacimiento predomina el naturalismo en la decoración y ésta tiene sólo un carácter adjetivo. Y en el remate, los flameros se utilizan como los pináculos góticos, para desvanecer la mirada en altura. Los barrotes torsos que continúan la tradición medieval sirven para exaltar el perfil ascendente. Normalmente el coronamiento tiene en su centro el escudo del patrono, mecenas o altos dignatarios. A sus lados, grandes asas o cintas se cortan formando arcos lobulados, primero, y roleos enfrentados coronados por un calvario, después.

Con todas estas estructuras y nuevas formas decorativas, mucho rejeros se ven inmersos en una gran actividad. Al mismo tiempo que existen talleres fijos en distintos lugares, también se darán figuras prestigiosas que desarrollan una actividad itinerante, aunque tengan sus talleres fijos en una determinada ciudad.

Dentro de los talleres establecidos en ciudades concretas hay que citar el palentino, con Juan Relojero a su frente, el burgalés bajo la dirección de Maestro Esteban; el de Cuenca, con Limosín, el salmantino, el segoviano y el toledano. Dentro de Aragón destacan el taller de Huesca de Arnau Guillén; en Navarra el rejero Guillermo Evenat; y en Cataluña es Pedro Ruembau quien dicta las normas de la producción regional desde Barcelona. Junto a estos talleres fijos se encuentran algunos maestros itinerantes que suelen encontrarse en los edificios más importantes del momento: Francisco de Salamanca, Juan Francés y el Maestro Bartolomé de Jaén.

Fray Francisco de Salamanca (activo 1493-1530) representa la transición al Renacimiento, con la pompa ornamental del fin del gótico y la exaltación heráldica en grandes escudos en el remate. Fue primero cartujo en Miraflores (Burgos), donde trabaja en el sepulcro de Juan II y en la reja del coro de legos de la Cartuja de Miraflores, y en las rejas de las Capillas del Bautismo y de San Isidro en la catedral de Palencia. Estos primeros trabajos son puramente góticos y en ellos va introduciendo los principios italianos. Hacia 1493 se hace lego dominico y trabajará desde entonces sobre todo en Ávila, donde colabora con él Fray Juan de Ávila, realizando la reja del Sepulcro del Tostado en la catedral de Ávila. Pese a trabajar sobre todo en Castilla y León (Salamanca, Valladolid, Palencia, Segovia, Zamora), acude también a la catedral de Sevilla (1523-29) para efectuar la reja del coro y las centrales del presbiterio, donde introduce la figura humana. Una de sus primeras obras (hacia 1490) es la reja de la iglesia del monasterio de Santa María del Paular (Rascafría, Madrid): con dos cuerpos horizontales y tres calles verticales; la crestería es de cintas de hierro calado y policromado, mientras los barrotes incluyen escisiones romboidales y en corazón inverso, barrotes torsos y retorcidos. Su obra maestra es la gran reja del monasterio de Guadalupe (Cáceres), de 1510-4 (realizada en colaboración con fray Juan de Ávila), con tres cuerpos de rejería de barrotes helicoidales abiertos en sus centros en fantasías lanceoladas; en el remate se disponen tres escudos con cintas y bichas, todo flotando en un primoroso calado; sobre éste se encuentra un piso de recortadas figuras plateadas.

Juan Francés (activo 1494-1533) tiene su taller en Toledo, aunque combina esta estancia con numerosos viajes a Alcalá de Henares, Medinaceli, Burgo de Osma, Ávila, Santiago de Compostela, Cuenca, Sigüenza, etc. En sus rejas, el cuerpo generalmente se divide en dos o tres pisos con barrotes retorcidos y abiertos en su centro en forma de corazón o de rombo. Entre los cuerpos hay cenefas con placa superpuesta, con dibujos a veces recortados y otras repujados.

Donde mejor se aprecia el renacimiento es el copete (desde su segunda etapa con roleos, tallos ondulados terminados en cabezas de dragón y de candeleros). Fue un trabajador fecundo que pasó por tres etapas en su producción: una gótica, con los varales torcidos y pináculos forjados (capilla mayor de la catedral del Burgo de Osma, 1505; trabajos en Medinaceli, 1503-1509; y capilla de San Eugenio en la catedral de Toledo); la segunda, gótica con detalles renacentistas, con barrotes también helicoidales y frisos de chapas salientes y repujadas (obras en torno a Toledo); y la tercera con cuerpo de la reja gótico y remate renacentista (rejas para el coro, capilla mayor, ventanas y cancelas de entrada al presbiterio de la catedral de Ávila, 1505-15, rejas del zaguán y la capilla del Hospital Real de Santiago de Compostela y Sigüenza).

El maestro Bartolomé (activo 1513-1553) y su escuela. En Andalucía hay importantes trabajos en Sevilla y Córdoba, pero lo más destacado es la escuela del maestro Bartolomé en Granada y Jaén. Este artista, que no rebasa los límites de Andalucía, concibe las rejas no sólo como un adorno o como un cierre utilitario, sino como un objeto de devoción a la manera de un retablo, colocando entre la rica barrotería de sus rejas y en su copete escenas religiosas en placas recortadas y coloreadas a dos haces, y haciendo gran uso del repujado. En 1513 labra una reja para la capilla mayor de la catedral de Jaén; y en 1520 se le contrata para la reja de la capilla Real de Granada, trabajando además en Úbeda y Baeza. Su obra maestra es la reja de la capilla Real granadina, donde prolifera la imaginería heráldica regia y la escultórica, tanto en el montante (Pasión, martirio de Santos Juanes y Calvario) como en las figuras casi exentas adosadas a los pilares capitales de los cuerpos superiores (los doce Apóstoles). Tales aditamentos escultóricos hacen de la reja casi un retablo.

Otros maestros de la transición. Diego de Hanequín hace en la catedral de Zamora las rejas del coro y las tres que cierran el crucero (hacia 1512). Esteban de Buenamadre realizó la reja de la Capilla Dorada de la catedral nueva de Salamanca (hacia 1525), gótica con detalles renacentistas, y puede que también la reja de la biblioteca de la Universidad. En Burgos trabaja el francés Hilario. Otras obras de esta fase son la reja de Santiago de la Puebla (Salamanca) y la de San Hipólito de Támara (Palencia); la iglesia de Santo Domingo (Arévalo) -1530-, capilla de Fuente Sauz (Ávila), el Barco de Ávila -hacia 1520-; y el convento de Santa Isabel y Villacastín (en Segovia). Juan de Ávila realiza en 1521 la reja del trasaltar con el mausoleo de Alonso de Madrigal, el Tostado. Se pueden reconocer talleres fijos durante esta etapa en las localidades de Burgos, Palencia, Cuenca, Salamanca, Segovia, Huesca, Pamplona, Barcelona y Toledo.

2. Renacimiento pleno

Desde 1535 se plasman rotundas las formas estéticas renacentistas. Cambia la concepción y estructura general de la obra, que va a plasmar la idea de verdadero cuerpo arquitectónico con sus pilares, sus columnas, su jambaje y su entablamento; tratando de plasmar la fachada clásica. La barra es sustituida por el balaustre y eso fuerza a que los demás elementos de la reja aumenten de tamaño: pilares y frisos deben tener una mayor anchura y se ven invadidos por grutescos. La reja pierde su condición de cierre protector del retablo y se convierte en una entidad autónoma, con mayor desarrollo de la escultura.

Las rejas se pueden agrupar en tres modelos distintos que corresponderían a tres variantes de fachadas arquitectónicas: 1. rejas-fachadas de remates frontonianos (capilla del Condestable en Burgos, de Cristóbal de Andino; rejas del coro de la catedral de Palencia, de Gaspar Rodríguez), con los cuerpos muy marcados como si fueran pisos y rematados en su calle central por un frontón clásico con formas heráldicas o escenas en chapas dobles recortadas; 2. rejas-fachadas de remates semicirculares, que simulan las grandes puertas en arcada triunfal de medio punto, relleno el semicírculo con motivos florales, heráldicos, etc.; y 3. reja-fachada arquivada de crestería que simula una gran fachada sobre la que se levanta una rica decoración de candelabros, flameros, floreros, tondos, cintas y escudos mezclados con elementos fantásticos de sirenas, arpías y animales alados.

El Renacimiento no hizo más que continuar con otras fórmulas estéticas la labor de repujado minucioso de la época de los Reyes Católicos (caracterizado por los grandes florones de hojas espinosas con espiga central, hojas curvas y abultadas de forma carnosa; los frisos de las tracerías góticas son cenefas con cresterías y arquerías góticas). El repujado del plateresco va aumentando de volumen y los relieves se destacan de los marcos que los encierran. Continúan

los procedimientos anteriores de la plancha calada, pero intervienen otros nuevos de repujado y torneado. Se destaca como elemento principal y casi podemos decir como formativo de estos hierros del renacimiento el balaustre, que sustituye a las rejas de secciones cuadrada, redonda o torsa, y que sirve de astil a candelabros y tenabrios y que, si en principio se forjaron, después se labraron a torno. Hasta 1550, en algunas rejas de tradición gótica el nudo del balaustre se figura con placas superpuestas recortadas. Diego de Sagredo (autor de Medidas del romano. 1526) adjudica al rejero burgalés Andino la creación del balaustre, que es el elemento esencial de la decoración plateresca. Los abarrocados nudos en el fuste de las columnas les hacen dar a éstas un tratamiento escultórico con volumen y armonía de cariátides.

Las rejas renacentistas se dividen en dos o tres pisos, y éstos a su vez se separan con frisos a veces de gran anchura, donde se desarrollan los grutescos y toda la teoría ornamentista del renacimiento. Los diferentes pisos se articulan a su vez en horizontalidad con pilares y columnas más gruesos intercalados entre balaustres más delgados. Será en la escuela de Andino donde más se acentúe la horizontalidad, donde el balaustre se concibe con plástica y perfil de escultura y con un modelado de gran delicadeza. Y la exaltación estética de estas reglas la encontramos en el remate o copete, donde los flameros, candelabros, figuras mitológicas y sagradas, medallones y crestería renacentista de toda clase, tienen silueta llameante.

La reja plateresca es una estructura artística que se encuentra entre la arquitectura y la escultura, ya que en este momento no se limita a aislar una capilla y a servir de separación por sus barrotes, sino que es por sí misma una entidad artística autónoma. Esto se refleja en que sus proporciones son calculadas desde la reja misma y no sólo desde el espacio que va a ocupar, y, sobre todo, con una decoración pensada desde la pieza que ha de adornar. Durante todo el periodo los maestros discutirán sobre el mejor material para emplear con las rejas. Para unos como Domingo de Céspedes, será el tradicional, el hierro, que permite sutilezas y consistencia; mientras para otros como Cristóbal de Andino, el bronce será superior al ser más sencillo, sus formas más moldeables y la decoración más perfecta.

Durante este periodo hay configuradas dos prepotentes escuelas: la toledana y la burgalesa; junto a algunos importantes talleres en Cuenca y Sevilla, y una serie de escuelas regionales de forja en Aragón, Cataluña y Galicia.

La escuela toledana gira en torno a Domingo de Céspedes, que centró su producción en la catedral primada de Toledo, aunque sus discípulos llevan su influencia por ambas Castilla e incluso Galicia. Una obra destacada es la reja de la capilla de los Reyes Viejos en la catedral de Toledo, 1529, con tres pisos separados por frisos con animales; el superior es recortado con figuras encarnadas y doradas, y en el remate hay grandes bichas, flameros y escudos de Fonseca. Hace también en esta catedral otras rejas para varias capillas (la bautismal, la de los Reyes Nuevos –de 1532/4-) y el coro (éstas concluidas en 1547). También en esta escuela destaca Francisco de Villalpando, autor de las rejas de la capilla mayor de la catedral (1543/52), de los batientes de la Puerta de los Leones en Toledo y de la reja de la capilla del Salvador de Úbeda (1555/63).

Cristóbal de Andino (+1543) crea una escuela en Burgos que influyó en toda Castilla y que se ciñe a los elementos arquitectónicos, con tornapuntas, flameros, frisos y coronaciones de masa. La obra de Andino manifiesta un trabajo escultórico más que de rejería, puesto que busca conseguir una sensación de profundidad y de relieve, dentro de una organización arquitectónica. Su obra maestra es la reja de la capilla del Condestable (1523), de tres cuerpos: el inferior entre pilastras y columnas con rica decoración de grutescos, en el último cuerpo hay, entre medallones, un templete clasicista; emplea la policromía para lograr una apariencia suntuosa. Con Andino se sustituyen las líneas huidizas y ascendentes del barrote helicoidal por el balaustre, que se hincha y aploma en el centro, quedando cada barrote como una pieza autónoma. Su estilo se consolida en las rejas de la capilla de la Presentación en la catedral de Burgos (1528), donde hace también la capilla de la Consolación. Trabaja también en la reja lateral del Presbiterio de la catedral de Palencia (1532) y en la iglesia de San Francisco de Rioseco (hoy en el templo de Santa María, de Medina de Rioseco), de 1532, que se concibe como un muro de separación solemne, con remate donde destacan los medallones entre grandes volutas afrontadas, flameros, copas y fantasías de grutescos.

Hernando de Arenas. Será el artista cumbre de la escuela de Cuenca, con influencias toledanas y burgalesas. Plasmará el mayor realce de los elementos estructurales, pero su maestría reside en el primor de la labor y en su gran técnica. Sus rejas tienen un fuerte carácter plástico e introduce en ellas imágenes; abundan los pilastrones y los fuertes recuerdos arquitectónicos de carácter clasicista. Es autor de la reja de la capilla mayor de la catedral de Cuenca (1557-8), de esbelta traza y dividida sólo en dos cuerpos.

Francisco Martínez, que tenía su taller en Valladolid, trabaja en la reja de la capilla de los Benavente, en Medina de Rioseco, hacia 1554. Gaspar Rodríguez, de Segovia, hace la reja del coro de la catedral de Palencia hacia 1570 y en Valladolid finaliza en 1564 la reja del coro de la Iglesia de la Trinidad Calzada y en 1590 la reja de la capilla de Fabio Nelli de la iglesia de los agustinos. Juan de Vitoria es uno de los más hábiles rejeros palentinos, autor de la reja de la capilla de Santa Lucía en la catedral de Palencia (1579) y la reja de la iglesia parroquial de Piña (1586). A la escuela de Andino corresponden unas verjas de la capilla mayor de la catedral de León. También inspirada en Andino es la reja de San Juan de Ortega (Burgos) en el sepulcro del fundador. Hay obras en Medina de Pomar, Villafría y Roa (Burgos) y en León trabajan, entre otros, el maestro Dionis y Juan del Pozo. Más rejas hay en San Benito (Valladolid) con influencia de Andino. Álvaro de la Peña forjó la del convento de Sancti Spiritus (Valladolid).

3. El último renacimiento

En el último tercio de siglo se desarrolla un momento denominado etapa "greco-romana", en la cual se marcará más la tendencia arquitectural, perdiéndose la ornamentación de detalle y buscándose la silueta adecuada a la arquitectura que completa. Este último renacimiento dentro de la rejería se ciñe aproximadamente a 1575-1600. Se caracteriza por su sobriedad de formas y un cierto tono de austeridad. Existe una triple tipología de rejas: de capilla (con dos modelos, uno toledano con dos cuerpos, el inferior de mayor altura y con la puerta en la calle central, y el otro aragonés, con tres cuerpos de similar altura separados por remarcadas fajas de aspecto macizo), rejas-puerta (de gran solidez y que preludia los modelos del XVII; en ella toda la superficie está abarcada por los dos batientes de las hojas) y rejas de enterramiento (las más usuales simulando un templete clásico en el remate del frontón). La policromía comienza a ser muy escasa.

Ya en la segunda mitad del siglo XVI hay una escuela de gran originalidad y de caracteres muy avanzados con Hernando de Arenas en Cuenca, sobre precedentes conquenses de abolengo toledano. En el taller toledano destaca el maestro Benito de la Capilla, que incorpora motivos de atlantes y telamones, cartelas y bustos en la Capilla de Santa Ana en la catedral. Muy importante es la escuela de los Celma, con sus creaciones en Santiago de Compostela, Burgos y Zaragoza. Otros ejemplos de este estilo se encuentran en la producción palentina del Maestro Juan Martínez, autor de las forjas de la capilla de los Reyes Magos, en la catedral de esa ciudad.

Los Celmas. Son dos maestros aragoneses con los que la rejería, sin perder la belleza y primor de las creaciones platerescas, se hace más austera y arquitectónica, con gruesos barrotes y predominio de las formas netas y sólidas. En 1571 Juan Tomás Celma hace la reja del coro de San Benito el Real (Valladolid), con tres cuerpos y coronamiento, con balaustres y remate en el coronamiento con inmenso calvario que se sitúa sobre el templete con frontón circular. Entre 1574 y 1579 Juan Tomás hace la reja del coro de la catedral de la Seo (Zaragoza). Su sobrino, Juan Bautista, es uno de los artistas más fecundos de la segunda mitad del XVI, que desde 1578 trabaja en Compostela y Orense, y ya en torno a 1600 trabajó en la catedral de Burgos, concretamente en la reja del coro, con un remate coronado por el Calvario.

José Camón Aznar. Escultura y rejería española del siglo XVI. Summa Artis, XVIII. Madrid, 1967.

Fernando de Olaguer-Feliú. "Hierro, rejería". En Antonio Bonet (c), Hª de las Artes aplicadas e industriales. Cátedra, 1982.

Amelia Gallego de Miguel, "Rejería". Historia del Arte de Castilla y León, tomo 5. Renacimiento y Clasicismo. Ámbito, 1996.

Amelia Gallego de Miguel, "Relaciones entre los maestros rejeros y su clientela en el siglo XVI", Archivo Español de Arte, 64. CSIC. Madrid, 1991.

Para ver ejemplos con fotos: Amelia Gallego de Miguel. Rejería castellana. Valladolid. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1982.

Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso. "El arte del Hierro en España. La forja monumental". En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo I). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

Tema 8. La escultura renacentista en Castilla y León

La escultura en este periodo se mueve entre el arte y la artesanía, como lo prueba la repetición de tipos e imágenes en los talleres castellanos, si bien eso no impide que existan maestros creadores de nuevas fórmulas estéticas. Elementos artesanos serían: 1. la búsqueda de la producción cuantitativa (por eso hay mucho trabajo escultórico, por ejemplo, en el retablo o la sillería), 2. la existencia de un utilitarismo basado en su predominante función religiosa (lo que impone dictados ideológicos de la mano de autoridades eclesiásticas) y 3. la escasa evolución en los tipos que se da en muchos de los maestros y escuelas. La preocupación intelectual por el arte sólo existe en unos pocos maestros y en realidad los patronos no eran partidarios de cambios e innovaciones. Así no es extraño que en este contexto se pague a veces por medidas de superficie, con el mismo método de medición que el de la madera en bruto y sin consideraciones estéticas.

El imaginero es el que hace imágenes en bulto redondo y grandes relieves; mientras que el entallador entalla, hace pequeños relieves y labores decorativas de fachadas y retablos (bustos, serafines, grutescos y adornos), así como los sagrarios y custodias de los retablos.

A la cabeza del taller estaba el maestro, único que podía contratar independientemente, y que se encargaba de trazar el esquema del trabajo, dirigir la ejecución de las obras y generalmente sólo realizaba las partes más importantes de las esculturas. A su cargo estaban oficiales asalariados y un número variable de aprendices. El aprendizaje del oficio se hacía en un taller regentado por un maestro, donde el aprendiz pasaba a vivir como un hijo más. Las relaciones aprendiz-maestro se especifican en las cartas de aprendizaje. Los oficiales no siempre están adscritos al mismo taller y pueden moverse por la Península Ibérica en busca de trabajo. Los talleres contrataban de forma temporal a más oficiales cuando tenían que hacer frente a un encargo de envergadura dentro de un plazo determinado.

Para el maestro es importante tener relaciones con personajes influyentes que le puedan asegurar contrataciones, como miembros de la nobleza, mercaderes, provisosores de los obispados o determinadas órdenes religiosas. En los talleres grandes, el maestro no realizaría mucho del trabajo directo, sino que confiaría en sus oficiales y, acaso, se reservase la elaboración de las manos y la cara. El maestro se dedicaría especialmente a crear modelos a través de dibujos y pequeñas esculturas de yeso y barro, que los oficiales copiaban. Estos grandes maestros cobraban mucho más que otros modestos.

En principio los talleres solían disponerse cerca del lugar de destino de las esculturas, lo que se traducía en su colocación junto a las catedrales. En el siglo XVI influye además la disponibilidad según los precios de las casas y solares, así como la amplitud espacial, con lo que se instalan cada vez con mayor frecuencia en barrios periféricos.

Cuando se contrata una obra de envergadura, se hace una traza en papel y es firmada por el escultor y por alguien en nombre del contratante, para que se definiera el encargo y no pudiera haber después cambios. En pocos casos se hacía un modelo a escala de la obra, aunque eran necesarios siempre en el caso de sepulcros. En la sillería de coro de la catedral de Burgos hay una taracea que muestra un taller (posiblemente una simplificación del de Bigarny), con dos oficiales trabajando en dos bancos y el maestro dibujando una figura femenina. Abundan en los talleres las herramientas normales en un taller de carpintería, junto a estampas y grabados y dibujos hechos por los artistas dando trazas.

Los materiales más usados en escultura son la madera y el alabastro; excepcionalmente el mármol en algún sepulcro y menos frecuente es aún el bronce. En alabastro se encuentran retablos de la catedral de Ávila y en alguno vallisoletano. Para la imaginaria se usa sobre todo el nogal, mientras el pino es idóneo para los ensamblajes. El barro cocido y la cera servían como modelos de taller, lo mismo que el yeso, aunque este último también sirvió para decoraciones interiores de capillas.

El género escultórico principal fue el retablo. Las tipologías son variadas. Donde mejor se reflejan los intereses de la mentalidad de la época es en los sepulcros. Tipos: 1. lápida de piedra o pizarra

en el suelo con inscripción, escudo de armas y a veces algún motivo decorativo, 2. sepulcro exento con cama prismática o de paredes en talud, yacente encima y paredes con decoración en relieve de temas alegóricos y religiosos, 3. sepulcro adosado al muro, es el más frecuente, con una simple cama o urna pegada al muro o con una arquitectura triunfal en forma de arcosolio, con el difunto en posición yacente o arrodillado. Un tipo más son las grandes sillerías destinadas a cabildos catedralicios o comunidades de religiosos.

En la temática escultórica predomina el contenido religioso, reduciéndose lo profano a decoraciones arquitectónicas y esculturas efímeras usadas en celebraciones festivas. En los encargos de escultura religiosa reside un interés devocional o la necesidad de solucionar exigencias litúrgicas en un templo.

Los patronos de mayor categoría (nobleza y alto clero) buscan a los mejores escultores y más innovadores, mientras los maestros menos dotados forman parte de talleres dedicados a catedrales y colegiadas y parroquias menores. La nobleza se construye capillas privadas y patrocina las capillas mayores de determinadas parroquias y monasterios, para las que contrata sepulcros o retablos. Destacan por su patrocinio los banqueros burgaleses en el primer tercio del siglo. Cuantitativamente destaca el alto clero, con obispos que compran capillas particulares y patrocinan capillas mayores de conventos.

Los talleres más creativos son los de Burgos, donde se encontraba el Consulado del mar con el comercio de la lana, una prestigiosa catedral y el asentamiento de los Condestables de Castilla, y Valladolid, que irá ganando peso político gracias a las frecuentes estancias de la Corte. En el primer tercio de siglo destaca en Burgos Felipe Bigarny y una breve estancia de Diego de Siloe. Andrés de Nájera destaca contratando sillerías de coro. En el segundo tercio domina Valladolid, desde el momento en que Alonso Berruguete se asienta en la ciudad. Aquí los maestros trabajan en distintos puntos del reino, sobre todo por la ausencia de una catedral afincada. Destacan además Juan de Juni, Gaspar Becerra y, en el último tercio, Esteban Jordán.

Los talleres diocesanos más relevantes son los de León, Palencia y, según avanza el siglo y pierde categoría, Burgos. En cada uno de estos pueden encontrarse entre diez y veinte escultores y entalladores. Otros talleres son los de Ávila, Salamanca, Burgo de Osma y, con consideración de comarcales, Toro, Miranda de Ebro, Aranda de Duero, Carrión de los Condes, Astudillo y Cuellar.

1. Los dos primeros tercios de siglo

En Castilla-León se introducen las formas italianas tempranamente, en los inicios del XVI por la actividad de escultores extranjeros, en su mayor parte franceses y otros norteamericanos, que traen un Renacimiento no muy puro mezclado con elementos goticistas. El interés por el lujo y la ostentación facilitan que sea el modelo flamenco o francés el idóneo para, según Azcárate, ser asimilado en el ambiente artístico castellano. Tras ese primer momento de introducción de formas, el Renacimiento se nacionaliza al pasar la actividad escultórica a manos de artistas españoles de gran personalidad que, formados en Italia y vueltos a su país de origen, acoplarán el italianismo puro de sus formas al contenido esencialmente religioso del Renacimiento hispano. Se aplicará además el expresionismo y temperamento típico de nuestro país (figuras de formas llameantes policromadas con abundante oro, y agitación de las telas, movidas como por un vendaval, que afecta también a cabellos y barbas), que dominará los dos primeros tercios del siglo hasta la llegada del Romanismo.

Un cambio de gusto estético se aprecia al inicio del reinado de Felipe II. La escultura castellana y leonesa vive ahora su momento más creativo y floreciente. En esta época se encuentra un mayor interés intelectual por analizar el arte contemporáneo y se publican los primeros tratados de Arte. La escultura rehuye el clasicismo y se caracteriza por el alargamiento del canon, la búsqueda de ritmos curvilíneos y dinámicos y la helicoide, con cuerpos girando en torno a sí mismos, los espacios angostos en que se encajan las figuras y la búsqueda de composiciones inestables a base de escorzos muy pronunciados.

1.1. Escuela de Burgos

Es Burgos el primer foco en que se inicia el Renacimiento y que será el centro rector de toda Castilla durante el primer tercio del siglo XVI hasta que sea sustituido por Valladolid. En un

ambiente empapado de la tradición escultórica gótico-flamenca es donde surge la figura de Felipe de Bigarny, maestro francés llegado a Burgos en 1498. Su primera obra es el relieve del Camino del Calvario, del trasaltar de la catedral de Burgos, que muestra el estilo de su primera época: estilo borgoñón puesto al día con algunos motivos renacentistas; desde el punto de vista compositivo, el apiñamiento de personajes, la perspectiva dispuesta en altura y los detalles paisajísticos son góticos, aunque son italianos motivos como el arco de triunfo escorzado que atraviesa la comitiva, así como algunas cabezas de expresión anhelante. A raíz de esta obra recibe más encargos para el trasaltar, así como otros de los retablos mayores de las catedrales de Toledo y Palencia. Una nueva etapa de influjo italianizante se inicia en 1518 cuando colabora con Berruguete en el sepulcro del canciller Selvagio. Acudió a Granada en 1521, lo que probablemente hizo evolucionar su estilo, a lo que se une la colaboración con Diego de Siloe, recién llegado a Burgos de Italia. El retablo de la capilla del Condestable de la catedral burgalesa (1523-25), realizado por Bigarny y Siloe, es una obra plenamente renacentista. Realizó Bigarny además varios sepulcros siguiendo modelos renacentistas: cama exenta (don Gonzalo de Lerma en la catedral de Burgos; 1524) y sepulcro adosado (obispo don Diego de Avellaneda; 1536). Sus últimas obras corresponden a la catedral de Toledo.

Bartolomé Ordóñez era burgalés, aunque toda su obra se desarrolla entre Barcelona e Italia. Dominaba la técnica del "schiacciato" en el bajo relieve y es en verdad el más italiano de los escultores españoles. Sus obras se centran en la catedral de Barcelona: sillería del coro y trascoro y sepulcros de don Felipe y doña Juana en la capilla Real de Granada, y del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares. Colaboró con él Diego de Siloe, lo que resulta clave para comprender a ambos artistas.

Mayor repercusión en la escultura española tuvo Diego de Siloe, nacido en Burgos y formado en el taller paterno y después en Italia (trabaja en Nápoles con Bartolomé Ordóñez). En 1519 está de vuelta en Burgos, donde llega con un estilo tomado de Italia en iconografía e inspiración idealista, generando un arte de gran expresividad y originalidad. Comienza en 1523 a colaborar con Bigarny en las obras de la capilla del Condestable en la catedral burgalesa, en el retablo de San Pedro y en el retablo mayor (tipología retablo-escenario). De ambos artistas sería el conjunto de sepulcros y retablo de Santiago de la Puebla (Salamanca). En estatuaria exenta realiza el Cristo a la columna de la catedral de Burgos y un San Sebastián en Barbadillo de Herreros (Burgos). Una de las mejores obras de Siloe es el relieve de la Sagrada Familia y San Juan en el Museo de Valladolid. En 1528 se traslada a Granada, donde permanecerá hasta su muerte, en 1563. Ya de esta etapa son los sepulcros del obispo Acuña y el canónigo Santander (catedral de Burgos), de don Antonio de Rojas (monasterio de Villasilos, Palencia) y de don Alonso II de Fonseca (Ursulas de Salamanca).

Contemporáneos en Burgos a Siloe y Bigarny, son Andrés de San Juan o de Nágera, autor de sillerías de coro como la de San Benito de Valladolid, Nicolás de Vergara y Simón de Colonia. La marcha de Siloe a Granada y la atención de Bigarny hacia el mercado toledano hacen que el foco pierda influencia frente a Valladolid.

1.2. Escuela de Palencia

La escuela burgalesa influyó en tierras palentinas ya desde el trabajo de Bigarny en el retablo mayor catedralicio. Será con Juan de Valmaseda con quien el Renacimiento palentino tenga sabor propio. Primero trabaja en Burgos con Nicolás Vergara y Felipe Bigarny. En 1519 hace el Calvario del retablo mayor de la catedral, donde aúna el patetismo del gótico final con formas renacentistas. Similares son el Calvario de la catedral de León y figuras del retablo de Villamediana (Palencia). A partir de 1530, con el retablo de San Ildefonso en la catedral de Palencia se aprecia su evolución hacia la concepción renacentista tanto en lo ornamental como en las figuras. Aquí se manifiesta ya la influencia de Siloe. Numerosas obras de tierras de Burgos y Palencia se atribuye a su taller, como el retablo de Becerril de Campos.

La influencia burgalesa se ve también en artistas como Miguel de Espinosa pero, en el segundo tercio de siglo, Palencia caerá bajo la influencia de los grandes maestros de Valladolid, en especial Berruguete.

Vasco de la Zarza (+ 1524) influyó en la introducción del Renacimiento, trabajando en Ávila, Segovia y Palencia. Su obra principal es el trasaltar de la catedral de Ávila (terminado en 1518),

que alberga en su centro el sepulcro de don Alonso de Madrigal, El Tostado. Se le atribuyen además varios sepulcros renacentistas de Ávila, ornamentados a la italiana. Sus discípulos Juan Rodríguez y Lucas Giraldo trabajaron en Ávila, donde hacen los relieves en piedra del trascoro de la catedral y la sillería del coro.

1.3. Escuela de Valladolid

Al iniciarse el segundo tercio del XVI, Valladolid sustituye a Burgos en el papel rector de la escultura castellana, por desplazarse Siloe a Granada y Bigarny a Toledo. Por contra, Valladolid acogerá al palentino Alonso Berruguete y al francés Juan de Juni; ambos artistas, que habían pasado por una etapa italiana, traen a Castilla un Renacimiento más avanzado inspirado en el Manierismo. Los dos persiguen la expresión más intensa del sentimiento religioso, adecuando las formas italianas a la tradición gótica sin aparente contradicción. Reflejan la dicotomía entre un estilo manierista romano-florentino en clave expresionista y un estilo distorsionado de gran objetividad en la representación de tipos humanos y sus emociones.

Alonso Berruguete (1490-1561) nace en Paredes de Nava (Palencia) y aprende pintura de su padre. En 1507 va a Italia para aprender a pintar y allí se introduce en el círculo manierista toscano. Le influirían Donatello, que inspira algunos de sus tipos, y Miguel Ángel, por sus volúmenes rotundos y su espíritu atormentado, aprendiendo de Leonardo la individualización de los rostros. Estas sugerencias y otras se funden en su temperamento fuertemente expresivo, dando a sus figuras unas formas llameantes y angulosas. La acentuación de los gestos y las actividades inestables de sus estructuras, que son de canon alargado, le sitúan dentro de la tendencia manierista del alargamiento. Prefiere los tipos enjutos y nerviosos para representar santos y profetas, y las figuras de pequeño tamaño que pueden terminarse en pocas sesiones de trabajo sin agotar la inspiración. Su temperamento fogoso le lleva a trabajar deprisa, cometiendo frecuentes incorrecciones, sin afectar por eso al efecto expresivo de la obra. Persigue la plasmación del volumen y la contemplación lateral de la imagen. La irreal policromía que emplea contribuye a intensificar el efecto expresivo y llameante de las figuras.

En 1519, ya en España, aparece al servicio del Emperador en Valladolid y luego en Zaragoza. Gracias a un cargo en la chancillería se instala definitivamente en Valladolid en 1526. Su primer retablo documentado es el de Mejorada de Olmedo (1526), con una traza plateresca y su estilo bien definido. En 1527 comienza el retablo de San Benito, con escenas de la vida de Cristo y de San Benito, así como imágenes de la Virgen, Santos y Profetas. Aquí su canon, de figuras desproporcionadas y formas distorsionadas, choca con la corrección formal que imperaba entonces. Traza muy similar sigue el retablo mayor del Colegio de los Irlandeses de Salamanca (1529), aunque luego cambia de esquema arquitectónico en el retablo de la Adoración de los Reyes (en la iglesia de Santiago de Valladolid, 1537), con una escena única. Sus últimos retablos son el de Santa Úrsula de Toledo (1546) y de la iglesia de Santiago de Cáceres (1557).

Participa con Bigarny en la sillería alta del coro de la catedral de Toledo (1539), donde tuvo que hacer una obra sin policromar, con personajes del Antiguo Testamento y Apóstoles. El conjunto tiene un sentido escenográfico, con los personajes dispuestos en varios planos articulados. Entre sus últimas obras se encuentra el sepulcro del cardenal Tavera en el hospital toledano de su nombre, que sigue el modelo de la tumba del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares.

El estilo de Berruguete se extendió por toda Castilla gracias a la actividad de sus discípulos y seguidores, entre los que destacan Francisco Giralte, Isidro Villoldo e Inocencio Berruguete. Francisco Giralte (+ 1576) es el de más personalidad artística. Trabaja en el retablo de San Pedro de Cisneros (Palencia) y el retablo del doctor Corral en la iglesia de la Magdalena (Valladolid). En 1550 está en Madrid, ocupándose de los enterramientos y retablo de la Capilla del Obispo y allí muere en 1576 tras haber trabajado en localidades próximas. Su obra de mayor envergadura es la Capilla del Obispo, con rasgos platerescos (cierto desorden en la traza y profusión de grutescos). Sus figuras siguen el estilo de Berruguete, aunque con mayor volumen y carnosidad. Isidro Villoldo colaboró con Berruguete en la sillería toledana, pasando luego a trabajar en Ávila, donde se convierte en el escultor principal tras ejecutar la sillería de la catedral. Realizó el retablo en alabastro de San Segundo en la catedral, en colaboración con Juan de Frías. Su estilo tiene influencia de Vasco de la Zarza más que de Berruguete. Su italianismo y corrección técnica se aprecian también en el retablo de la sacristía de la catedral. En 1553 se trasladará a Sevilla.

Inocencio Berruguete, sobrino de Alonso, aprendió con éste y colaboró después con Juan de Juni y Esteban Jordán, lo que le hizo adaptar el expresivismo a las formas más plenas del Romanismo, como se ve en el retablo del Salvador, en Simancas (1562).

El otro protagonista de la escuela vallisoletana es Juan de Juni (+ 1577). Su estilo tiene tres influencias: la primera es francesa, que asimilaría en su primera formación en su país de origen (entre Champaña y Borboña); el segundo elemento es italiano, que derivaría de una prolongada estancia en Italia que influyó en su estilo y en su iconografía (se encuentran sugerencias de Jacobo della Quercia, en el tratamiento de los plegados; de Donatello, en el relieve plano y las arquitecturas de los fondos; de la escultura de Bolonia y Módena, el dramatismo; de Guido Mazzoni, el verismo y el gusto por el detalle; de Miguel Ángel, su concepto de volumen y monumentalidad, y de los manieristas, la línea serpentinata, aunque en el fondo es un clasicista que busca la simetría y las formas compensadas); sobre todo lo anterior actúa lo español, con lo que Juni se convierte en el máximo exponente de la religiosidad popular castellana.

Martín González distingue en su obra tres etapas desde que comienza su actividad hacia 1533 hasta su muerte. La primera, hasta 1544, se caracteriza por el intenso dramatismo de sus esculturas y la violencia de los escorzos, además del detallismo en rostros y telas. Su primera obra es la decoración pétreo del convento de San Marcos de León (1533-39), con abundantes medallones con bustos de gusto clásico; y en el mismo convento realiza la parte alta de la sillería del coro y de la iglesia, con un variado estudio de actitudes y gran fuerza en sus rostros. De León va a Medina de Rioseco donde hace los grupos de barro cocido de San Jerónimo y San Sebastián para la capilla funeraria de los Almirantes de Castilla en la iglesia de San Francisco. En 1540 se traslada a Salamanca para trabajar en la sepultura de don Gutierre de Castro (en el claustro de la catedral vieja); en esta ciudad en 1539 contrata el entierro de Cristo para la capilla funeraria del obispo de Mondoñero, lo que obligó al artista a instalarse en Valladolid desde 1541. Tiene esta obra una composición simétrica y un gran realismo.

Al periodo central (1545-60) corresponden los retablos de la Antigua, de Burgo de Osma y de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco, manifestando su estilo una suavización de las actitudes y un descenso del realismo, intensificándose el movimiento (predominio del esquema manierista). El retablo mayor de la iglesia de la Antigua de Valladolid (1545-62) tiene cuerpos del retablo que no se corresponden entre sí e introduce una innovación tipológica: el retablo-sillería. En Burgo de Osma (1550) la traza es similar a la Antigua, pero lo realiza en colaboración con Juan Picardo. El retablo de la capilla de los Benavente, en la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco (1557) es de tipo retablo-ilusionista, donde se confunden la estructura y las yeserías de la capilla.

En el periodo final (1560-77) su estilo se vuelve más reposado (de raigambre clásica). De sus abundantes obras, sobresale el retablo del Entierro de Cristo en la catedral de Segovia (1571). De extraordinaria calidad es la Virgen de las Angustias, para la iglesia de las Angustias de Valladolid, de difícil composición manierista. Otras obras son San Francisco de Asís del convento de Santa Isabel de Valladolid y la escultura de San Segundo en Ávila. Uno de sus últimos retablos, el de Santa María de Medina de Rioseco, que dejó sin terminar, supone una evolución hacia el Romanismo miguelangelesco por influencia de Gaspar Becerra.

Entre sus numerosos discípulos, cabe citar a su hijo Isaac de Juni; en León, Juni de Guillén Doncel y Juan de Angles el Viejo; también Juan Picardo tiene relación con Juan de Juni, aunque su estilo es más reposado y romanista.

Gaspar Becerra (1520-68) viene a cerrar el capítulo de la escultura vallisoletana, al tiempo que sienta las bases estilísticas del Romanismo miguelangelesco, que estará vigente en el último tercio del siglo. Se forma en Italia, donde trabaja con Vasari y Volterra, volviendo a España en 1557 e instalándose en Valladolid. En 1558 contrata el retablo mayor de la catedral de Astorga, aunque destaca como pintor. En este retablo inaugura un modelo de traza clara y ordenada, con columnas, órdenes clásicos, entablamentos y frontones siguiendo una fórmula académica y clasicista. Sus figuras son de anatomías fuertes y musculosas. Ya en la corte, donde es pintor de cámara desde 1562, realiza el retablo de las Descalzas Reales de Madrid.

2. Último tercio de XVI

En esta fase influye el gusto de Felipe II y se impone un Manierismo denominado Romanismo por ser un estilo emanado de círculos artísticos romanos formados en torno a Miguel Ángel. Prefiere la monumentalidad de la figura humana, con amplios volúmenes masas, al tiempo que las telas se pliegan con naturalidad y reposadamente para conseguir solemnidad. Su principal introductor y propagador es Gaspar Becerra, que llega a España en 1557. La nueva traza de retablo se inaugura en el retablo mayor de Astorga, ordenado racionalmente en calles y entrecalles, aquellas con relieves y éstas con imágenes de bulto; las cajas se cubren con frontones de tipo clásico. Se aprecia una regresión en lo decorativo y una mayor importancia de las líneas arquitectónicas. Se ve en esta traza influencia de Vignola, con sobria traza, sin decoración y friso con triglifos y metopas clásicos, que se ve en el retablo del Escorial, obra que influyó especialmente en tierras de Valladolid, donde se propaga por medio del retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos.

En las escuelas, sigue destacando Valladolid (Esteban Jordán), Burgos (los hermanos de la Haya y un taller en Miranda de Ebro con Diego de Marquina), León (influencia de Becerra) y comienza a desarrollarse el taller de Toro.

2.1. Orígenes del Romanismo

La difusión del Romanismo miguelangelesco tiene lugar desde la sexta década del XVI y se debe en gran medida al impacto producido por la obra de Gaspar Becerra en el retablo de Astorga. Juan de Juni hace también una contribución importante al Romanismo de las escuelas norteñas en lo que atañe a algunas composiciones (Santo Entierro, Piedad) y también a ciertos tipos de macizas anatomías y cabezas leoninas, así como a las técnicas escultóricas. En el papel de estos autores se aprecia la importancia del foco vallisoletano como difusor de esta tendencia escultórica. El monumental retablo de Santa Clara de Briviesca (Burgos) es la obra de mayor envergadura en los momentos iniciales del Romanismo, uniendo a sus grandes proporciones la extraordinaria calidad de la escultura y una riquísima labor decorativa que cubre todo el retablo. Su ejecución tuvo lugar en 1551-6, siendo Pedro López de Gámiz su principal responsable, aunque también debió participar el escultor Juan de Anchieta -su programa escultórico se encamina a exaltar a la Virgen. Otras obras de este autor son el retablo de Santa Casilda de Briviesca y el retablo mayor del monasterio de Vileña (Burgos).

2.2. La escuela de Valladolid

Francisco de la Maza muestra en el retablo de la Piedad, de la iglesia del Salvador en Salamanca (1571), la herencia de las composiciones de Juan de Juni. Adrián Alvarez es autor del retablo mayor de San Miguel de Valladolid, y Pedro de Torres y Pedro de la Cuadra trabajaron en tierras de Valladolid y Palencia.

La obra principal del momento es el retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos, trazado por Juan de Herrera y realizado por Juan Sanz de Torrecilla, pero el artista más destacado es Esteban Jordán (+ 1598). Nació en León, pero todo su trabajo y su vida se desarrolla en Valladolid, donde tuvo su taller. Tuvo una iniciación manierista en la órbita de Juan de Juni y trabajó después junto a Becerra en el retablo de Astorga, de quien toma lo esencial de su estilo en traza, composiciones y tipo humano. En 1556 trabajó con Inocencio Berruguete en el retablo de Santa Eulalia de Paredes de Nava.

Durante cierto tiempo se desconoce su actividad, hasta que en 1570 comienza su principal fase de trabajo, que da muestras del enorme prestigio que debió tener en su tiempo. Su primera gran obra es el retablo mayor de la iglesia de la Magdalena de Valladolid, que contrata en 1571. Es un retablo de tres cuerpos con sus mejores esculturas en los Apóstoles emparejados y en la traslación de la Magdalena. Al mismo tiempo realiza en alabastro el sepulcro del obispo don Pedro de la Gasca, que sigue un modelo de Bigarny, con cama sepulcral de jaspe y líneas sencillas. Similar austeridad aplica al sepulcro del obispo Juan de San Millán de la iglesia de la Compañía en León, terminada en 1581. Una de sus obras más importantes es el trascoro de León, organizado como un arco de triunfo que permite ver a través del arco central el interior del coro (se contrató en 1574 y fue terminado en 1585). Lo más destacado del conjunto son los cuatro grandes relieves de alabastro compuestos en varios planos. Además Jordán terminó el retablo de Medina de Rioseco, que trazó Becerra y comenzó Juni (Jordán cerró el contrato en

1577). La obra cumbre de Jordán es el retablo mayor de Santa María de Alaejos (Valladolid), de 1590, que sigue la traza y el programa iconográfico de Medina de Rioseco, si bien su estilo se depura y se hace más plástico, tendente al bulto entero.

Jesús M^a Parrado del Olmo. Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial, Universidad de Valladolid, 2002.

S. Sebastián, C. García Gainza y R. Buendía. H^a del Arte Hispánico III. El Renacimiento. Alhambra. Madrid, 1980.

Jesús M^a Parrado del Olmo, "Escultura". Historia del Arte de Castilla y León, tomo 5. Renacimiento y Clasicismo. Ámbito, 1996.

Jesús M^a Parrado del Olmo. Alonso Berruguete. Vallisoletanos, 1983.

Juan José Martín González. Juan de Juni. Vallisoletanos, 1983.

Juan de Juni y su época. Exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Juan de Juni. 1977. (catálogo)

Tema 9. Herrera y la arquitectura escurialense. Influencia en Castilla y León

1. Juan de Herrera y El Escorial

Juan de Herrera, junto a Juan Bautista de Toledo, encarna las directrices estéticas seguidas en la arquitectura de la península desde 1560 hasta mucho más de un siglo después. Su figura ha sido objeto de estudios ya clásicos, como los de Eugenio Llaguno y Agustín Ruiz Arcaute.

El Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial se convertirá en el paradigma del pensamiento arquitectónico de ambos artífices. En la realización de esta magna obra se aplican una serie de elementos y circunstancias presentes en la segunda mitad del siglo XVI que pueden ayudar a explicarla: 1- anhelos estéticos patrocinados por Felipe II, 2- nuevas formas y estilo implantados por Juan Bautista de Toledo, 3- la categoría intelectual codificadora, divulgadora y cientifista de Juan de Herrera, y 4- la significación, cuando menos formal, de El Escorial.

En la primera mitad del XVI se da una etapa ecléctica en la arquitectura española (gótico, mudéjar y plateresco). Felipe II fomentará la traducción de los tratados italianos renacentistas y él mismo será quien se decante por este tipo de arquitectura, adaptando elementos figurativos y estructuras clasicistas, así como rasgos flamencos (como las cubiertas de pizarra de forzadas pendientes). Tal clasicismo se caracteriza por "la regularidad, la simetría, el sentido del orden y el uso correcto de las reglas establecidas en la arquitectura antigua o por los *divinos* maestros modernos". En esta intención de Felipe II se comprende que desde 1559 se apoye en Juan Bautista de Toledo para sus obras arquitectónicas (se había formado en Italia y había trabajado en Roma y Nápoles). Juan Bautista de Toledo viene a España desde Roma con un importante bagaje clásico que plasmó en las obras reales (El Pardo, El Escorial, Madrid, Aceca, Ocaña...), encontrándose en todas ellas su estilo: austeridad, desornamentación, uso de los órdenes y enfatización del toscano, grandes paredes lisas, vanos, encintados, bicromía ladrillo-piedra, simetría, regularidad, norma, espacio estático, volúmenes puros, etc. En 1561 comienza el trabajo en El Escorial, donde elabora la traza y el planteamiento general de la fábrica y la ordenación de un complejo programa de necesidades y será a él a quien el rey encargue en 1563 que forme en sus mismas características clasicistas a Juan de Herrera y Juan de Valencia. Juan de Herrera participará en la obra del Escorial desde su inicio al final (1563-84), demostrando que fue un magnífico diseñador y director de obras, sobre todo en los diez últimos años de trabajo; y se hará cargo de las obras reales a partir de la muerte de Juan Bautista de Toledo en 1567.

Herrera (1530-1597), desde un punto de vista nada sabía de arquitectura hasta 1563, cuando contaba ya con 33 años de edad. Hasta entonces había servido en la Corte y en el Ejército, viajando por buena parte de Europa por ambos motivos. En ese momento destacaba como un excelente dibujante y ello le llevaría a ser tomado como discípulo de Juan Bautista. Herrera poseía no sólo un interés por su oficio, sino que le interesaba todo lo relacionado con los ámbitos culturales y administrativos (en su juventud se familiarizó con aspectos de mecánica, hidráulica y química, ampliando conocimientos durante su etapa de soldado); en sus obras arquitectónicas se aprecia una receptividad constante hacia las transformaciones mentales que se operaban en Europa (tuvo una rica biblioteca con libros de matemáticas, geometría, arquitectura y filosofía).

Durante los últimos treinta años de su vida, Herrera logró asimilar todo el legado de su maestro y desarrolló un concepto propio de racionalidad y autonomía de la arquitectura fundamentado en el antirretorismo y la funcionalidad como consecuencia de su sentido clasicista de la Nueva Antigüedad. En su obra reproduce un lenguaje figurado -austero y escaso- de carácter vitrubiano, mientras que en sus estructuras, espacios y volúmenes será un albertiano organicista. Sus obras carecen de adornos superfluos, con una desnudez arquitectónica que resalta las masas y las líneas, es decir, la geometría. Su arquitectura es fiel heredera del sistema geométrico proporcional típico del Renacimiento desde Alberti; geometría definida por los lineamenta (líneas y ángulos) preestablecidos y guiados a través de las leyes de la proporción. Esa proporción no se reduce a una correspondencia simétrica o a analogías, sino al vínculo mediante el cual cada parte del edificio en sí misma y con las otras restantes establece relaciones relativas y recíprocas desde lo mayor a lo menor. La proporción se entiende como el equilibrio de los condicionantes funcionales y de los factores estéticos prevalecientes.

Mientras Juan Bautista de Toledo se encontraría más ligado a la idea del proyecto y el conjunto, Herrera contribuyó al desarrollo de la obra y a las partes del edificio. La zona meridional, con el convento, sigue más el proyecto de Juan Bautista de Toledo. Sus soluciones últimas para El Escorial, sobre el plan general de Juan Bautista de Toledo (éste murió en 1567, dejando la obra inacabada), han merecido los más altos elogios: la portada principal enlaza con los dibujos de Serlio y con fachadas religiosas contemporáneas italianas de dos plantas; la iglesia, de formas cúbicas y espacio estático sólo alterado por el sotacoro y la profundidad del presbiterio -rasgo de la tradición hispana- es un ensayo de variantes entre el proyecto de Miguel Ángel para San Pedro de Roma e iglesias italianas de planta central.

En El Escorial parece como si Herrera hubiese desnudado voluntariamente las superficies para lograr que se perciba la geometría y el juego de proporciones. Plasma la teoría agustiniana del orden cósmico, con una armonía de números. Los más característicos motivos tienen calidad de símbolos (las bolas, los cuadrados con un círculo central, los obeliscos). La colocación de las bolas es una de las firmas de Herrera, ya que con anterioridad al Escorial no se habían empleado del mismo modo (se usaban sobre todo como adorno de jardines). Los obeliscos se encuentran ya en uno de los proyectos del Vaticano, creando una tensión en altura, pero con Herrera se coloca una bola como remate y la impresión es de cierre de la masa monumental.

Lo escorialense se define mediante tres elementos: 1- el uso de los elementos del lenguaje renacentista italiano apunta a una idea de volumetría elemental, 2- incorpora las cubiertas empizarradas a la flamenca, 3- adopta recursos de la tradición hispano-árabe (eje quebrado en algunos accesos, elementos decorativos parciales generalmente en interiores). El estilo se caracteriza por su desornamentación, que se aplica incluso a los órdenes clásicos.

El lenguaje clásico en El Escorial. Los órdenes clásicos, aunque repetidos en distintas zonas del monasterio adoptan formas distintas en cada una, variando sus relaciones proporcionales y los perfiles o molduras que componen su figura. También ocurre lo mismo en las pilastras con capital, elemento de gran influencia en la arquitectura posterior. Otro elemento básico del sistema son las proporciones y el enfoque métrico del proyecto: las relaciones entre muros y huecos, su proporción y forma, siguiendo unas reglas más o menos precisas. Dentro de esta rigurosa sujeción, se incorpora la tolerancia en las dimensiones y formas para adaptar las normas a una concreción material que las modifica ligeramente. Además existe una correspondencia entre los distintos elementos, que crea un lenguaje unificador: por ejemplo, los elementos del eje central, las fachadas de las naves de la iglesia corresponden con la cúpula y a la vez con los patinejos, las torres y el frontis del atrio; y al mismo tiempo la cúpula establece una conexión particular con las torres.

La iglesia del Escorial planteaba numerosos problemas de planificación y cuando ya estaba diseñada en 1567, la muerte de Juan Bautista hace que no se acometa su construcción y será Herrera quien la realice a partir de 1573. Encontraremos en esta zona uno de los espacios más herrerianos, empezando por el patio de los reyes, con el atrio del templo. Aquí se resuelve el teorema escorialense, con todas las diversas escalas del edificio medidas y comparadas entre sí mediante relaciones geométricas, proporcionales y jerárquicas. La fachada de la iglesia será un modelo seguido en las iglesias de las órdenes religiosas recién formadas.

La actividad de Juan de Herrera en Valladolid está marcada por una escuela que sigue su doctrina hasta sus últimas consecuencias. Al tiempo que se realizaba la obra del Escorial, Herrera comenzó las trazas y diseños para la Lonja de Sevilla (1572), el convento franciscano de Santo Domingo de la Calzada (1572-3), el Alcázar de Toledo y Aranjuez (1573). Por su falta de salud, en 1593 es sustituido por el arquitecto Francisco de Mora en las obras reales. Murió el 15 de enero de 1597.

Herrera tiene una gran influencia en Valladolid y su entorno, donde se relaciona con la saga de los Salamanca. En 1572, Felipe II decide ampliar el castillo de Simancas para guardar en él los papeles de Estado. Parece que Juan de Herrera fue trazando los modelos que luego otros arquitectos se encargarían de ejecutar, diseñando espacios amplios y accesos desembarazados. La obra era dirigida por Juan de Salamanca, pero siguiendo los dictámenes de Herrera desde 1574.

Otra obra magistral de Juan de Herrera son los diseños para la Colegiata de Valladolid (Catedral), entregados entre 1580 y 1583, si bien el edificio nunca se llegó a completar debido a la torpeza de sus discípulos y al exceso de grandiosidad. El proyecto retoma la obra de una catedral plateresca proyectada por Diego de Riaño en 1527 que no había pasado de los cimientos. Herrera la concibió con planta de salón (dividida en tres naves y capillas hornacinas) y cuatro torres, una en cada esquina. El crucero se disponía en el centro simétrico de la construcción creando una lección soberbia de fusión de espacio estático y longitudinal en un marco cerrado, como entonces se ensayaban en Italia. Una cúpula no extradada y ciega marca el centro focal, y las severas fachadas conducen al desornamentado interior, articulado en corintio. En la fachada, Herrera utiliza el modelo de arco triunfal romano, siendo el primero que en España lo utiliza como fachada de un templo renacentista. El interior tiene grandes pilares recibiendo arcos de medio punto y bóvedas de cañón. Pese a ser un edificio fracasado, jugó una enorme influencia en España y América.

Herrera replantea también la traída de aguas con arcas reales en 1586, siendo de su autoría el diseño de las arquetas. En 1585 establece la tipología del Ayuntamiento de Valladolid. Trazó también la nueva Casa de la Moneda de Segovia (1583).

2. El influjo herreriano en Castilla y León

A lo largo del último tercio del siglo XVI tienen lugar importantes y fecundas experiencias que muestran, por un lado, el influjo directo de las obras italianas al difundirse los libros de Vignola, Palladio y Serlio y, por otro, delatan la huella del Escorial gracias a la actividad de maestros como Francisco de Mora -en Madrid- y Pedro de Tolosa, que llegaron a colaborar directamente en las obras del monasterio. Durante los últimos lustros del XVI y las primeras décadas del XVII se construyeron numerosos templos que, ante todo, revelan una firme adhesión a estructuras simples y de corte clasicista, pero que no impiden la aparición y difusión de notas propias de la meseta. De hecho, uno de los focos principales, tras Madrid, es Valladolid.

La influencia de Herrera se aprecia en los arquitectos de su entorno que continuaron su labor. Él marcó los parámetros del debate arquitectónico mediante el desarrollo de la teoría. A partir de los años sesenta y setenta se ha impuesto el término "clasicismo" para designar a la arquitectura española del último cuarto del XVI y primera mitad del XVII. La influencia de Herrera supone una elevación del nivel teórico de la arquitectura española. A ello contribuye también la creación en 1582 de la Academia de Matemáticas por parte de Felipe II, bajo la instrucción de Herrera. En los alzados se produce un fenómeno de geometrización en la composición de las superficies murales, como se ve en el proyecto de Juan del Ribero Rada para el real Monasterio de San Benito de Valladolid (hacia 1584) o en el diseño de Diego de Praves para la iglesia de San Lorenzo de Valladolid (1596).

No obstante, por esas mismas fechas trabaja Juan del Ribero Rada (+1600 en Salamanca), traductor de "Los cuatro libros" de Palladio (1578) y constructor de una serie de pequeñas, pero significativas obras, como la Casa de la Puridad, San Marcelo de León, la capilla de Cerralbo de Ciudad Rodrigo, el claustro de la catedral zamorana o el pórtico de San Esteban de Salamanca. Pese a formarse dentro del gótico y protorrenacimiento, pronto optó por el puro clasicismo renacentista, y aunque tomara contacto con la obra de Herrera entre 1576 y 1580, su opción clasicista parece ser ya anterior. En León trabaja en el palacio del marqués de Villasinta, la capilla de los Quiñones de Sto. Domingo y proyecta la iglesia del convento de las madres Concepcionistas y la Casa de las Carnicerías. Fue el difusor del clasicismo en Salamanca y Zamora. Al ser nombrado maestro mayor de la Catedral Nueva de Salamanca, aunque el cabildo había decidido que se continuase construyendo en estilo gótico, Ribero decide introducir una capilla mayor cuadrada que rompe con cualquier esquema anterior y para la que se inspiró en la Colegiata de Valladolid diseñada por Herrera en 1580. En Valladolid firma el proyecto para el monasterio de la Santa Espina junto a Juan de Nates. Con éste y Mateo de Elorriaga firma en 1579 las trazas para la iglesia de las Huelgas Reales. En 1582 prepara los diseños para el monasterio de San Benito, aunque serán otros maestros quienes, con algunos cambios, ejecuten el proyecto.

2.1. El Foco Vallisoletano

El clasicismo herreriano se perfila en una doble vertiente: los que lo entienden de una manera esencialmente estilística y en cierto modo superficial; y los que extraen del discurso clasicista del siglo XVI las conclusiones adecuadas a la etapa siguiente. Serán los pertenecientes al primer grupo los que generen el "Foco clasicista vallisoletano", en cierto modo renovador respecto a la tradición, pero retardatario en el fondo y cerrado sobre sí mismo. El "palladianismo" de J. Nates o de D. Praves es tan sólo aparente; y el de J. Gómez de Mora constituye únicamente una referencia compositiva (pabellón central y dos pórticos laterales) ajeno al esquema territorial y tipológico del italiano. Los maestros vallisoletanos se adscriben al clasicismo de un modo ecléctico y ambiguo, pues desconocían el debate profundo de la arquitectura renacentista italiana y sus resultados se alejan de la ortodoxia clasicista. Buscaban tal ortodoxia, pero por lo general no se alcanza por la falta de referencias y de conocimiento verdadero. Un buen ejemplo de los errores se encuentra en la fachada de las Angustias, de J. de Nates, cuyas desproporciones sólo pueden explicarse como fruto de la escasa sensibilidad clasicista de su arquitecto, sensación producida también en el interior al ver las insólitas proporciones espaciales que recuerdan al gótico y la extraña superposición de órdenes.

Con todo, la influencia escurialense es claramente palpable dentro de este foco, lo mismo que el herrerianismo (con su visión del Clasicismo influenciada por Vitrubio, matemática de la arquitectura, funcionalidad, dominio técnico, investigación ingenieril...). Es en Valladolid donde más clara aparece esta tendencia herreriana, tanto en el empleo de elementos y estructuras, en su mayoría sacadas de la Catedral, como en relaciones proporcionales y composiciones espaciales. La raíz herreriana implicará una unidad de maestros, de conceptos y de criterios, reforzada porque todos recurren al mismo lenguaje clásico, que emplearán con las mismas intenciones y con idéntica dirección. Llegan a perder perfiles individuales en favor de las concepciones generales que caracterizan el clasicismo. La uniformidad y despersionalización del estilo se debe a que nunca pusieron en discusión los valores vitrubianos y el lenguaje clásico tal como fueron enunciados por Herrera y aparecen en el Escorial.

En Valladolid es el incendio de 1561 el punto que marca el desarrollo del estilo clasicista. A ello se une la llegada de la Corte con Felipe III, que motiva la remodelación de la casa palacio de los Cobos Mendoza, la construcción del Monasterio de las Descalzas Reales, la remodelación de la iglesia de San Pablo, etc.

Un monumento crucial del arte escurialense es la colegiata de Villagarcía de Campos, cuya primera traza es de Rodrigo Gil de Hontañón, si bien la intervención de Pedro de Tolosa -aparejador del Escorial- en 1575 debió resultar decisiva. La fachada del templo es muy sencilla, decorada con grandes bolas, y el interior responde al esquema de Vignola difundido por la compañía de Jesús: nave a la que se abren capillas hornacinas comunicadas entre sí; el crucero tiene cúpula sobre pechinas, pero ni linterna ni tambor. Dentro de Valladolid, la iglesia de San Miguel sigue muy de cerca el esquema de la colegiata.

Además de Pedro de Tolosa, trabajaron en Valladolid su hermano Juan y su hijo Alonso. A Juan se debe el Hospital de Medina del Campo, cuya iglesia, terminada en 1597 es muy similar a la de Villagarcía, y cuya estructura es muy original: el templo queda a un lado, pero en torno a un patio central (concluido en 1619) se distribuyen grandes crujías con pequeñas divisiones para los enfermos. El hospital ofrece novedades que se concretan en la fachada al mostrar pilastras sosteniendo frontones con bolas. Alonso, hijo de Pedro, intervino en el replanteo de la catedral de Valladolid, en las torres de Mucientes y en San Martín de Valvení (con chapiteles piramidales), proyectando finalmente la fachada de Santiago de Medina de Rioseco.

El paso del siglo XVI al XVII puede realizarse a través de Juan de Nates, que sería el arquitecto más descollante del periodo inicial post-escurialense. Procedía de tierras santanderinas y a él se debe la iglesia de las Angustias de Valladolid (realizada entre 1598 y 1604), uno de los ejemplos arquitectónicos más destacados del momento. En su fachada subyace la idea del arco de triunfo, perceptible en el cuerpo bajo, mientras que el superior se resuelve con columnas de orden compuesto más achaparradas que sostienen un frontón rematado por bellotas. En el interior destaca una cúpula, con bóveda de media naranja sobre pechinas y linterna.

Obra de Diego de Praves, santanderino, es la fachada de la iglesia de la Veracruz, concebida con un primer cuerpo de columnas adosadas y otro de pilastras sin capiteles y con mútilos cúbicos en

el friso. En otros templos, como San Lorenzo, San Pablo, Porta Coeli o San Agustín, la intervención de Diego de Praves se acusa en fachadas e interiores, revelando la asimilación de las formas escurialenses. Fuera de la capital trabajó en la parroquia de Cigales, de extraordinaria monumentalidad. Intervino también en las obras de la catedral como ejecutor de los proyectos de Herrera. En éstas le sucedió su hijo Francisco de Praves (1586-1637), último representante del clasicismo vallisoletano. Se forma con su padre y tiene una actividad destacada en diversos templos durante el primer tercio de siglo, reelaborando esquemas ya conocidos y sin aportar nada nuevo. Trabaja en el claustro principal del Monasterio de Nuestra Señora del Prado, Nuestra Señora de la Victoria -derruida en 1965-, San Quirce, San Martín, Las Huelgas, San Ildefonso, Nuestra Señora del Carmen Extramuros, el convento de Santa Clara (Medina de Rioseco), el claustro del Monasterio de Santa Clara (Tordesillas), iglesia de Frechilla (Palencia), iglesia de Santiago (Cigales), etc.

En la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco se encuentra un sorprendente testimonio del influjo de Vignola. En este templo se encuentra realizado el proyecto del Gesú de Roma, que no llegó a completarse allí. Se atribuye a Felipe de la Cagiga, vecino de Valladolid, que quizás conociese el proyecto de Vignola por un grabado de Cartaro. No obstante, colaboraron diversos artistas en su construcción hasta 1668.

A lo largo de toda la primera mitad del siglo, continúa la actividad constructiva dentro de las líneas estilísticas mencionadas. Entre las construcciones más destacadas se encuentran la iglesia del Convento de las Lauras, el colegio de Niñas Huérfanas, el convento de San José de Medina de Rioseco y, dentro de Medina del Campo, la iglesia de los carmelitas descalzos (comenzada en 1648) y el convento de San Bartolomé.

Dentro del urbanismo, tienen importancia las plazas mayores de Valladolid y Medina del Campo (del XVI) y Alaejos y Tordesillas (del XVII), con los ayuntamientos como elemento destacado. De la arquitectura doméstica habría que evocar edificios como el palacio del Almirante de Medina del Campo y diversas casas de Rueda, Alaejos, Mayorga y Villalón de Campos.

2.2. Segovia: Pedro de Brizuela

En Segovia el impacto de las corrientes manierista y escurialense va ligado a las circunstancias económicas. A finales del XVI comienza la crisis de la industria pañera, consumándose en el XVII. En este periodo cabe hablar aún de Pedro de Brizuela (entre 1588 y 1633), presente en casi todas las obras, tanto grandes como pequeñas. A finales de siglo interviene como carpintero en la Sala de los Reyes del Alcázar y posiblemente no actuó como verdadero arquitecto hasta el XVII, sino en todo caso como maestro de obras. Sus primeras significativas son las portadas de la iglesia de Villacastín, profundamente escurialenses, pero con afán de relieve. De 1607 es su obra más divulgada, y que marca el comienzo de sus servicios para la catedral: la portada de San Frutos de la catedral, con nichos entre las columnas del cuerpo bajo y una audaz composición en el segundo (inscribiendo entre columnas con entablamento y frontón un arco que cobija otro par de columnas con entablamento y frontón, donde hay un nicho con el santo titular).

De 1610 son las trazas definitivas para el Ayuntamiento: un cuerpo bajo con columnas y soportales, con otros dos de pilastras y torres con chapiteles y reloj en el centro como coronación del conjunto; aligera los esquemas herrerianos con la amplitud de huecos y el relieve de los soportes. Ese año figura como maestro de obras en el monasterio de Fuencisla, que se ejecutaba con trazas de Francisco de Mora.

2.3. Juan Gómez de Mora

Es posiblemente la figura más relevante del siglo XVII, que recoge la herencia escurialense y la impregna de matices propios. En su arte las corrientes clasicistas llegan hasta sus últimas consecuencias. Nació en 1586 y aprendió con su tío Francisco de Mora, a través del cual conocería la obra de Juan de Herrera. Trabajó en las obras reales desde 1611 y murió en 1648.

Realizó la clerecía de Salamanca, Colegio Real de la Compañía de Jesús. Gómez de Mora organizó la planta repartiendo en planos diferentes las partes públicas y privadas, la vivienda y quedando el templo en uno de los lados. La iglesia sigue el esquema de la Compañía de Jesús: gran rectángulo con capillas hornacinas abiertas a la nave mayor y comunicadas entre sí; en el

crucero se dispuso una gran cúpula. En el exterior hace dos cuerpos de la fachada principal con columnas adosadas de orden compuesto y corintio y entablamentos con metopas y triglifos. Se hizo de 1617 a 1642 el colegio y de 1642 a 1665 la iglesia.

José Camón Aznar. Summa Artis. XVII. Arquitectura y orfebrería española del siglo XVI.

José Hernández Díaz, Juan José Martín González y José Manuel Pita Andrade. Summa Artis. XXVI. Escultura y arquitectura española del siglo XVII.

Herrera y el clasicismo (Exposición). Valladolid, 1986.

Homenaje a Juan de Herrera. Santander, 1988.

Javier Rivera Blanco, "Arquitectura". Historia del Arte de Castilla y León, tomo 5. Renacimiento y Clasicismo. Ámbito, 1996.

Juan de Herrera, arquitecto real. Exposición. Barcelona, 1997.

Concepción Ferrero Maeso. Francisco de Praves (1586-1637). Junta de Castilla y León. Valladolid, 1995.

Javier Ortega Vidal. El Escorial, dibujo y lenguaje clásico. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Madrid, 2000.

Tema 10. La pintura española del siglo XVII. Artistas y talleres en Castilla y León

Este siglo es el del mito de exaltación de unos pocos nombres que son cumbres en la historia del arte universal: Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo y quizás Alonso Cano. Hay además un nivel medio discreto en la pintura, inferior en su conjunto al panorama general de la Europa de su tiempo. Este mito surge en el Romanticismo como consecuencia del descubrimiento de que la pintura española fue totalmente ignorada en Europa -salvo Italia- hasta las postrimerías del siglo XVIII. Sólo Murillo tuvo cierta proyección exterior por el hecho de ser Sevilla un puerto cosmopolita donde se asentaron comerciantes del norte de Europa.

El realismo español es una invención del Romanticismo, ya que no existe en verdad como género, sino que el realismo sólo es un aspecto de la pintura europea vinculado a lo religioso. En España no existe el descubrimiento de la naturaleza en sí misma, aunque sí se encuentra en Europa. No es una pintura realista porque no existe apenas pintura de género como sí ocurre en Holanda. Lo que sí ocurre es una interpretación del hecho religioso, que se hace con el traje de todos los días cuando se nos cuenta la vida de un santo o un episodio del Evangelio.

También se ha acusado a este arte español de acumulativo, de teatral, de aparatoso. No lo es en realidad más de lo que pueda ser el flamenco rubeniano. La introducción en España en el siglo XVII de modelos extranjeros, es lo que determina el tránsito del relativo naturalismo de principios de siglo a ese barroquismo de fines. El barroquismo está en la pintura madrileña de fines del XVII, y la pintura sevillana de Valdés Leal o de Murillo es en ocasiones evidentemente barroca en el sentido de dinamismo, de retórica, de movimiento y dinamicidad, pero no es más ni menos barroca que otras pintura.

La pintura barroca española, la pintura del siglo XVII, con su repertorio formal, con sus limitaciones y con sus maestrías, con su lenguaje propio y su asimilación de las cosas de fuera, se mantiene en uso hasta 1730-40.

El artista y su educación. El artista en la Italia del siglo XVI y XVII se había convertido en un artista de una altísima cualificación social. La pintura es un arte liberal que se ejerce fundamentalmente con el pensamiento. En España este convencimiento no llega hasta después de la creación de la Academia de San Fernando, a mediados del XVIII, y por un decreto de Carlos III. La pintura española durante el barroco sigue siendo la de los gremios. El artista, salvo contadas ocasiones, será siempre un siervo al servicio de quien le manda, de quien tiene los dineros, de quien le encarga. En muchas ciudades se exige un examen para poder pintar, aunque en Madrid, por tener la Corte, y Sevilla, por la fuerte demanda y el ambiente liberal económicamente, son más relajadas en este aspecto. El contrato de aprendizaje existía y era muy minucioso. Los talleres crean en ocasiones vínculos familiares, que son los mismos que los de las estructuras gremiales medievales.

En la segunda mitad del XVII comienzan a introducirse en España las academias privadas (su origen está en Italia en el XVI con un carácter teórico e intelectual). Son reuniones de varios artistas que después de haber visto lo que sucede por el mundo quieren perfeccionarse con el estudio del natural y esto exige un grupo cerrado de gentes que se conocen, que estén a cubierto de las acechanzas de la Inquisición. Se busca siempre además la presencia de un protector. Junto a la academia, están las cartillas de dibujo, que son repertorios donde se empieza por los contornos simples y luego se va enriqueciendo con las sombras antes de llegar al modelado. Estas cartillas no sólo se dedican hacia la formación de profesionales, sino también de aficionados.

Los pintores son en general poco cultos, teniendo en sus bibliotecas sobre todo libros de devoción. Por otra parte, viajaban poco y sólo algunos van a Italia.

La clientela es esencialmente eclesiástica, mientras que no existe una clientela burguesa en el sentido en que puede encontrarse en Holanda, Francia o Flandes. Es muy limitada la capacidad adquisitiva y sobre todo la capacidad de iniciativa de una clientela privada, incapaz de imponer un gusto, de crear unas fórmulas, de condicionar la creación artística. En los inventarios sólo se encuentran pinturas religiosas donde lo principal es el valor devocional y no artístico. Las grandes

casas nobles, que habían tenido puestos en Europa, tienen colecciones significativas, pero en su mayoría es pintura extranjera.

Los pintores suelen trabajar por encargo y normalmente para la Iglesia. Hay muchas parroquias que hacen sus retablos en el siglo XVII. Más importante es la clientela monástica. Los conventos eran muy poderosos y todas las grandes potencias quieren tener un convento en Madrid cerca de la corte, que serán construidos en los años finales del XVI y se decoran en el XVII. Se hacen muy diversos retablos y es la Orden quien marca la iconografía a seguir.

La Corona permite mayor libertad. En la Corte hay dos tipos de pintores: los del rey y el pintor de Cámara o primer pintor del rey. Los primeros son varios y el número varía según las circunstancias. La principal ocupación es retratar al Soberano, también dirigir la decoración de palacio en cuanto a sus transformaciones. Alguno de los pintores puede especializarse en las decoraciones de teatro. La nobleza es cliente en pequeña medida y siempre bajo vinculación religiosa. No es un gran mecenas y encarga retablos, altares para capillas y cuadros de devoción.

Los *géneros* son similares a los que se dan en el resto de Europa, aunque sí cambia el porcentaje en que aparecen. En España hay algún ejemplo de pintura mitológica, literaria e histórica, pero el 90% de la producción pictórica del siglo XVII es pintura religiosa, impregnada del sentido contrarreformista. Es una pintura militante de función fundamentalmente predicante. España insiste mucho en el mundo del éxtasis, el santo en deliquio. Las series conventuales tienen siempre un carácter narrativo; cada orden tiene su repertorio, sus historias específicas. Cada pintura representa un episodio. Se insiste muchas veces en las escenas del evangelio, sobre todo la infancia de Cristo y el tema de la Virgen. También se pinta a los santos: bien solos, sobre un fondo neutro; en un episodio de su vida; o, en tercer lugar, en gloria. Los temas del Antiguo Testamento son muy raros.

En la pintura profana los dos únicos géneros significativos son el retrato y el bodegón. El retrato porque es una exigencia que tiene sus convenciones y sus reglas en el mundo de la pintura oficial y cortesana. En España no hay burguesía desarrollada, sino sólo una cierta esfera de funcionarios, segundones de casas más o menos nobles, viejos nobles, jueces, médicos... Gentes de estudios pero que no son en modo alguno la burguesía de negocios emprendedora que se encuentra fuera de España. Estas gentes se retratan también. Un tipo de retrato oficial, de cuerpo entero, convive con el retrato de busto, más íntimo y próximo, que se hace para tenerlo en la familia y que es el preferido por las personas cultas de tono más intelectual y meditativo.

El bodegón español se caracteriza frente al flamenco y al italiano por su extraordinaria sobriedad. Es significativo que muchos bodegones procedan de clausuras conventuales donde decoraron los refectorios. Es posible también que tengan un carácter simbólico, sirviendo en ocasiones para una mentalidad impregnada de lo religioso. Hay que ser cautos, no obstante, con esta interpretación pues podrían ser simbólicos para quien los mira, no para quien los pinta.

Evolución de las formas. No se puede hablar de la pintura española como una unidad. La cronología determina enormemente el desarrollo de la pintura española. Se inicia en el siglo XVI con una fuerte herencia escurialense, lo verosímil, lo comprensible, lo austero. Sobre ello llega pronto la oleada del Caravaggismo, con el descubrimiento de la realidad inmediata, dramática, fuerte, con la luz del tenebrismo. Este es el momento de los artistas más "realistas" como Zurbarán, el joven Velázquez, el joven Cano o Ribera. Es la órbita de recuperación de lo real, de sobriedad expresiva, contención en la composición e iluminación muy controlada.

A mediados de siglo se complica el panorama con la llegada de los modelos italianos: la pintura boloñesa y la pintura romana; y también pronto llega la pintura de Rubens. Estas obras de Rubens se adquieren en 1640, al morir el artista, y llegan también sus grabados. A partir de este momento, los modelos de Rubens son esenciales para la configuración de la pintura española.

Estos modelos, dinámicos, barrocos, con composiciones diagonales, con agitación y movimiento frente a severidad y la serenidad de Zurbarán o de Caravaggio, llegan sin color en los grabados, pero éste y su técnica pueden verse en las colecciones reales. Van a influir y a determinar un cambio en la estructura formal de los cuadros de nuestros artistas. Se encuentra así una apoteosis dinámica, colorista, barroca, que convivirá además con un componente de origen italiano que se desarrolla grandemente en España: el "neovenecianismo", con su complacencia y

sensualismo. Junto a Rubens va a ser Tiziano el gran modelo de la pintura barroca española de finales de siglo. Eso se resume perfectamente en artistas como Carreño y Rizzi.

Los estudiosos han hablado durante mucho tiempo de escuelas valenciana, madrileña o sevillana con un criterio localista, pero tiene poco que ver con la realidad. Para entender la pintura española y comprenderla en su sentido unitario hay que hacerlo atendiendo mucho más a la cronología, a los modelos y a donde miran o de donde se nutren los artistas en cada momento, que a su procedencia. Esto no quiere decir que haya alguna -relativa- continuidad en cada centro, pero resulta casi inexpresiva frente a los dos bloques cronológicos. El de la primera mitad del siglo, con un fuerte sustrato italiano; y el de la segunda mitad, con un fuerte componente flamenco.

El principal núcleo es Madrid, con la Corte, que absorbe todo lo de alrededor, a las dos Castillas: Valladolid no llega a cuajar una escuela de pintura; en Toledo la escuela del siglo XVI e inicios del XVII es absorbida por Madrid (la zona de La Mancha, con Toledo como su capital natural, es asumida enteramente por Madrid). A la Corte llegan encargos de todas partes y se encuentran obras madrileñas en Navarra, País Vasco, Asturias o Galicia.

Otro gran centro es Sevilla, con influencia sobre todo el área andaluza y que cuenta con un segundo centro menor en Granada, exclusivamente condicionado por la presencia de Alonso Cano (que instrumenta una pequeña escuela local en la segunda mitad de siglo).

Valencia tiene una gran importancia en la primera mitad del siglo, creando una de las escuelas más sólidas del naturalismo estricto, aunque pierde importancia en la segunda mitad. La influencia flamenca que llega con fuerza a Madrid y Sevilla, en Valencia es marginal. El verdadero barroco valenciano se produce ya dentro del siglo XVIII.

1. Los artistas

En tiempo de Felipe III (1598-1621) trabajan en la corte madrileña varios pintores influidos por el foco escorialense que refleja en ocasiones el manierismo reformado de aire florentino y otras el incipiente naturalismo. Entre los italianos destaca Vicente Carducho (1576-1638), centrado en la temática religiosa en la que manifiesta una tendencia a composiciones monumentales y a los efectos lumínicos. El retrato conoce también bastante desarrollo en los ambientes cortesanos, con una amplia actividad del vallisoletano Bartolomé González (1564-1627), que sigue los dictados de los retratistas de Felipe II. Toledo decae en seguida como centro artístico, aunque puede mencionarse a Juan Bautista Maíno (1578-1649) y Luis Tristán (1585-1624). En el campo del bodegón destaca el toledano Juan Sánchez Cotán (1560-1627), que crea un tipo de composición que influye en las naturalezas muertas posteriores. En Valencia se encuentra Francisco Ribalta (1565-1628). En Sevilla en este momento se encuentran menos muestras tenebristas y sí más cerca del manierismo anterior; trabajan aquí Francisco Pacheco (1564-1654) y Juan Roelas (1558-1625).

El reinado de Felipe IV (1621-1665) coincide con la actividad de varios grandes maestros. La madurez del naturalismo coincide con la actividad de dos grandes maestros, Ribera (valenciano), Zurbarán (en Sevilla) y también Velázquez en su etapa juvenil. José de Ribera (1591-1652) viaja a Italia en 1610 donde le influye la pintura de Caravaggio y se instala en Nápoles definitivamente. Su primera etapa (1620-35) se caracteriza por un intenso tenebrismo, en composiciones con un escaso número de figuras y un fondo negro muy denso (Ecce Homo, San Jerónimo, San Sebastián, San Andrés Apóstol). No sólo realizó obras religiosas, sino también mitológicas por influjo italiano, y los asuntos profanos (La mujer barbuda, El ciego de Gambazo). Su momento de apogeo (1635-50) se caracteriza por el colorismo, con obras bañadas en luminosidad y gran riqueza cromática, desapareciendo los fondos negros y presentando una mayor elaboración y sentido dinámico en las composiciones (Inmaculada Concepción, El éxtasis de la Magdalena, El sueño de Jacob, Venus y Adonis, El patizambo...). En sus últimos años sufre una profunda crisis personal que le hace retornar en ocasiones al tenebrismo, a los fuertes contrastes lumínicos y al oscurecimiento de la paleta.

Francisco de Zurbarán (1598-1664) se forma en Sevilla y allí se hace famoso desde 1626. Es el principal pintor religioso de esta época, plasmando el ascetismo y misticismo de monasterios y conventos. Destaca el realismo de sus rostros y la perfección en la plasmación de calidades, por contra en ocasiones manifiesta claras imperfecciones anatómicas y sus figuras se integran poco

en los escenarios. Su primera etapa (1626-9) es de acusado naturalismo, aunado con juegos lumínicos tenebristas (pasajes de la vida de Sto. Domingo para el convento dominicano de San Pablo de Sevilla; ciclo destinado al convento de la Merced calzada, en Sevilla). En los años siguientes se ve mayor complicación en las composiciones (cuadros para el colegio franciscano de San Buenaventura de Sevilla). El apogeo de su pintura es posterior a 1629, sucediéndose insistentemente los encargos de las iglesias y órdenes religiosas. Una breve estancia de un año en Madrid en 1634 no influyó en su pintura. Trabaja para la cartuja de Jerez y el monasterio de Guadalupe -entre 1638 y 45-, logrando aquí sus dos principales conjuntos pictóricos. Desde mediados de los años cuarenta su estrella comienza a declinar por el cambio de gusto y el brillo cada vez más intenso de Murillo. Además las muchas demandas de obras aisladas le hacen depender más del taller, con lo que sus obras se resienten.

Ya a mediados de la centuria el naturalismo se hace más decantado, en una línea de equilibrio, serenidad e idealización en la que se incluye, además de buena parte de la producción velazqueña, la obra de Alonso Cano (1601-67). Sus primeras obras son de un acusado tenebrismo, evolucionando desde 1635 hacia un estilo más elegante que combina con formas cerradas, composiciones bastante clásicas y un colorido más claro que en los años iniciales. Deja Sevilla en 1638 para ir a Madrid donde permanece hasta 1652. El contacto con la obra de Velázquez le hace inclinarse hacia un colorido de filiación veneciana y una más intensa luminosidad, además de incrementar la delicadeza y clasicismo de sus modelos (destaca ahora El milagro del pozo, San José con el Niño o Virgen con el Niño). En 1652 vuelve a tierras andaluzas y se afina en Granada hasta su muerte, trabajando en la catedral.

En la pintura de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) destaca la belleza y el equilibrio, innovando en el estudio de la luz y convirtiéndose en un gran maestro de la perspectiva a la hora de plasmar la atmósfera existente entre los cuerpos. Se forma con Francisco Pacheco y ya en sus primeras obras se ve un intenso acento naturalista e influencia del mundo caravaggiesco, en cuadros con bodegones en primeros planos y personajes individualizados (El aguador de Sevilla, los músicos, Vieja friendo huevos). En 1623 es designado pintor de cámara del rey y permanecerá en la Corte hasta su muerte. Aquí le influirán los cuadros de la escuela veneciana. Entre 1623-8 realiza numerosos retratos y va perdiendo el tenebrismo, abunda además el tema mitológico (El triunfo de Baco). Entre 1629 y 1631 visita varias ciudades italianas, lo que le influye mucho en su pintura, incorporando en ella la elegancia y el gusto por las composiciones armónicas (la Fragua de Vulcano y la Túnica de José, de 1630). Hacia su madurez, la técnica se hace cada vez más ligera y suelta, empezando a mostrar preocupación por la profundidad en los fondos de paisaje (La rendición de Breda, de 1634). Hace numerosos retratos y además su vinculación con la vida cotidiana de la corte le lleva a plasmar entre 1632 y 1645 diversas figuras de enanos y bufones. También hace en estos años cuadros de asunto religioso. Pasa otros dos años en Italia, 1649-50, donde realiza diversos cuadros como retrato del Papa Inocencio X (con influjo de Tiziano) o la Venus del espejo (con influjo veneciano), y también los paisajes de la Villa Médicis, con pincelada fluida que casi llegan a anticipar soluciones impresionistas. La etapa final de su vida se inicia en 1651. Realiza ahora numerosos retratos de la familia real en los que procura profundizar en la psicología del personaje (Las meninas, 1656) y hace también Las Hilanderas (1657).

En Madrid trabajan también seguidores de Velázquez como Juan Bautista Martínez del Mazo (1610-67) o Jusepe Leonardo (1601-56). Contemporáneos de Velázquez son Fray Juan Rizi (1600-81), que trabajó para distintos monasterios; Antonio de Pereda y Salgado (1611-78), que destacó por sus naturalezas muertas y cuadros de vanitas. Por otra parte al tiempo que Velázquez trabajaba en la corte, otros pintores propusieron un lenguaje más cercano al barroco decorativo italiano, con influjo veneciano y de Rubens (con su vibrante colorido y composiciones dinámicas). Uno de éstos fue Francisco Rizi de Guevara (1614-85). En Valencia destaca a mediados de siglo Jerónimo Jacinto Espinosa (1600-67), influido por Francisco de Ribalta y Pedro Oriente.

Durante el reinado de Carlos II (1665-1700) se da una fecunda generación de artistas localizados en Madrid y Sevilla, caracterizados por la riqueza cromática y la libertad de ejecución, así como por un aparatoso dinamismo. En Madrid, tras morir Velázquez varios pintores recogieron sus conquistas artísticas y hacen uso del acentuado carácter escenográfico y brillantes contrastes

cromáticos y lumínicos. Entre ellos se encuentra Juan Carreño de Miranda (1614-85), con sus discípulos Mateo Cerezo Delgado (1636-66) y Juan Martín Cabezalero (1633-73); José Antolínez (1635-75), Claudio Coello (1642-93) -gran dibujante y caracterizado por composiciones muy barrocas y teatrales-; Lucas Jordán (1634-1705) trabajó diez años en Madrid (1692-1702) haciendo pinturas religiosas y mitológicas tanto en lienzo como murales decorando bóvedas; Juan de Avellano (1614-1676) se hace famoso pintando floreros.

En Sevilla destaca Bartolomé Esteban Murillo (1617-82). En 1645 firma su primer contrato importante, un ciclo de cuadros para el convento sevillano de San Francisco, donde destaca el sentido narrativo y el gusto por los contrastes lumínicos y los toques naturalistas. Tiene después una etapa con composiciones llenas de suavidad y de barroquismo carente de violencia; las figuras se hacen más voluminosas, con formas blandas y la paleta se enriquece con ocres y carmines, manifestando mayor preocupación por la captación del espacio. De los años '60 destacan las de la iglesia de Sta. M^a la Blanca de Sevilla (1662-5). Su última etapa se conoce como "Vaporosa" y trabaja para el convento de los Capuchinos y el Hospital de la Caridad. Junto a los temas religiosos merece la pena citarse cómo su tema preferido fueron los niños y su actividad como retratista.

Contemporáneo de Murillo en Sevilla fue Juan de Valdés Leal (1622-90), con un estilo muy distinto, destacan sus alegorías o jeroglíficos, con intenso simbolismo moralizante (de la vanidad; de los Novísimos o Postrimerías; Discurso de la Verdad; Finis gloriae mundi). Describe los objetos con gran dinamismo y hace verdaderos bodegones a lo divino.

2. La pintura en Castilla y León

Después de Trento, en el último tercio del XVI y sobre todo en el XVII, la iglesia arremete contra lo profano y surge un arte religioso nuevo, inspirado en lo espiritual y presidido por la severidad. Los pintores del XVII siguen en su mayoría las consignas de la Iglesia, renunciando a pintar lo profano y el desnudo y dedicándose a realizar únicamente temas de carácter religioso. Este interés por lo religioso se ve acentuado en ciudades como las castellanas, en decadencia y con un considerable número de templos e instituciones religiosas. En las colecciones de pintura de distintos personales de la época se aprecia el predominio de cuadros de tema religioso, pero también hay numerosos retratos, paisajes y bodegones. Encargaban retratos tanto los nobles como personajes religiosos, regidores, colegiales, escribanos y otros personajes cortesanos.

En Castilla y León no existe una escuela con personalidad propia y definida, como en la Corte, Andalucía o Valencia. En ello influyeron varios factores, como la primacía de la escultura sobre la pintura, la emigración de los principales pintores a la corte madrileña y la inexistencia de una localidad económicamente fuerte al perder Valladolid su peso.

La enseñanza del arte sigue acotada dentro de las asociaciones gremiales. Los pintores acogen en sus talleres a principiantes durante un número variable de años (desde dos a siete) a cambio de un pago en dinero o especies. Parte de los pintores enseñaron el oficio a sus propios hijos. Destaca la existencia en Valladolid de una academia de pintores (al menos entre 1621 y 1623). Diariamente se reunían varios pintores miembros y durante un par de horas posaba desnudo para ellos el modelo Antonio González Macías. Sin duda fue algo infrecuente, puesto que los pintores solían trabajar con maniqués y modelos de cera y yeso.

Los pintores locales se formaron en los talleres, con lo que los maestros de finales del XVI les legaron fórmulas viejas y estereotipadas, con una formación autodidacta y defectuosa, lo que les alejó de la posibilidad de alcanzar una auténtica maestría. Tampoco hay artistas locales dotados de una personalidad innovadora capaces de romper con la rutina general. Las influencias de las grandes escuelas pictóricas llegan sólo a través de los libros de estampas, que en ocasiones copian para no alcanzar a producir más que mediocres copias de las obras de grandes maestros. Completaban su formación mediante la lectura de libros con texto artístico que les permitiera estudiar perspectiva y geometría, técnicas y maneras de hacer. Cuando el pintor crea sus propias composiciones, se observa la utilización de esquemas geométricos simples y una imposibilidad de llegar a integrar las partes en la ambientación espacial. Estos pintores realizaban todas las tareas que tienen cabida en la pintura: pintura de cuadros, pintura de muros, puertas y ventanas de mansiones de los nobles, pintura de vallas y barandillas en los recintos donde se celebran fiestas, dorado y estofado de retablos y la ilustración de túmulos y monumentos funerarios.

La existencia de los pintores se consigue gracias al elevado número de instituciones religiosas existentes (iglesias parroquiales, penitenciarias, oratorios, ermitas y conventos), que son las que realizan los encargos para adornar sus edificios. Los encargos nobiliarios desaparecieron por la marcha a la Corte de las casas principales. Los encargos son mayoritariamente en dos especialidades pictóricas: la pintura de retablos y las grandes series de los claustros; la temática es vida de Cristo y de la Virgen, así como Santos en las iglesias. Los nobles además de hacer encargos para las iglesias, los hacían para sus casas, en cuyo caso, además de los temas anteriores, pedían retratos (sólo a los mejores artistas, ya que no todos eran capaces de lograr retratos de calidad). En raras ocasiones se encargaban paisajes, bodegones o temas profanos. Las exigencias limitadas de una clientela de tipo popular daría como resultado que los pintores se especializaran en imágenes de devoción, con la consiguiente repetición de tipos y esquemas.

2.1. Escuela de Valladolid.

En Valladolid, durante la estancia de la corte se realizan numerosos encargos, disminuyendo con posterioridad a su marcha y llegando a escasear a finales del XVII, pero este esbozo debe ser matizado. A finales del XVI apenas había que hacer pictórico en Valladolid, faltando maestros relevantes, aunque en el taller de Gregorio Martínez se forman algunos jóvenes a finales del siglo XVI. Antes de que acabase el XVI habían emigrado a Madrid los vallisoletanos Juan Pantoja de la Cruz y Bartolomé González; de la generación siguiente emigrarían Antonio de Pereda y Santiago Morán el Joven. El comienzo de siglo modifica el panorama con la llegada de la corte a Valladolid (1601), ya que con ella llegan los mejores pintores existentes en el reino, que trabajan para la Corte y, por mandato real, para edificios religiosos y fundaciones reales (San Pablo y San Diego). Cuando la Corte se marche en 1606, la vida vuelve a oscurecerse. Durante esta estancia de la corte, los pintores de la ciudad parecen bastante relegados y los pintores reales son quienes acaparan casi toda la actividad, lo que les lleva a pintar en pueblos y comarcas vecinas. Los principales talleres serán los de los maestros Martínez y Díaz Minaya, que trabajan con sus hijos. Bartolomé Cárdenas irá a Valladolid en 1610, desde Madrid, para trabajar a instancias del Duque de Lerma, permaneciendo hasta 1625 y realizando retablos y retratos; sus composiciones son sencillas y faltas de unidad, aunque gozó de gran éxito en la ciudad.

Al ausentarse la Corte, se recuperan los artistas locales, aunque disminuirían los encargos. Los más destacados del momento son Pedro Díaz Minaya (+1624), su hijo Diego Valentín Díaz y Francisco Martínez (hijo de Gregorio). De 1610 a 1625 se da una activa etapa de labor pictórica, continuándose en los conventos los trabajos iniciados por patrocinio real o del Duque de Lerma, confeccionándose retablos y lienzos y pintándose capillas y altares. Los más sobresalientes son Diego Valentín Díaz (destacó como retratista local además de por sus pinturas religiosas) y Francisco Martínez (su talento fue inferior al de su padre, lo que le llevó a trabajar en los pueblos limítrofes y no en la ciudad de Valladolid), que logran un gran prestigio, lo cual les permitirá seguir manteniéndose durante el segundo cuarto de siglo, cuando, en torno a Gregorio Fernández, la escultura cobre protagonismo en detrimento de la pintura (ésta se centrará en encarnar y estofar las figuras escultóricas). Junto a esa labor de apoyo a la escultura, los pintores realizan retratos. Francisco Martínez (+1650?) y Diego Valentín Díaz (+1660) dejan de pintar a mediados de siglo, lo que supone que se vaya apagando la actividad pictórica de la ciudad, ya que muchos de los jóvenes pintores acudirán a la Corte, donde tenían más posibilidades.

Diego Valentín Díaz destacó por su pertenencia a numerosas instituciones religiosas (familiar del Santo Oficio, cofradías y Órdenes), lo que influiría en su prestigio personal. También se conoce su biblioteca, con 420 obras que abarcaban vidas de santos, crónicas, libros de emblemas, filosofía, historia, anatomía, astronomía y literatura. Poseía cerca de 6.500 estampas con obras de Rafael y Miguel Ángel y temas de fábulas, santos, países, batallas, pájaros, anatomía, martirios y otros muchos. Este caso fue excepcional entre los pintores vallisoletanos, puesto que llegó incluso a pensar en escribir un libro y componer una cartilla para principiantes.

Felipe Gil de Mena (1603-1673) se formó en el taller de Diego Valentín Díaz y en Madrid. Ocupó el taller de éste cuando murió; y destacó por encima de él en los retratos y las naturalezas muertas. Trabajó para los franciscanos de Valladolid y Rioseco, llegando su obra a Palencia, Logroño y Zamora.

En la segunda mitad del siglo decae la actividad y la calidad pictórica vallisoletana. Los jóvenes pintores carecen de talento y los más hábiles emigran a la Corte, lo que explica la crisis. No obstante, se realizan excelentes retablos con escultura. Los pocos pintores de la época se caracterizan por ser pésimos, carentes de talento y ejecutar sus obras toscamente, con torpes composiciones, de aspecto vulgar y faltas de gusto. Las demandas descienden y se orientan ahora hacia los pintores madrileños. La producción se caracteriza por los cuadros relacionados con la orden jesuita y con la representación de la muerte. La figura más destacada es Diego Díez Ferreres, con un modesto taller donde realiza muchos de los escasos encargos producidos en la ciudad (vivió en el palacio de Fabio Nelli). Le gustaban las composiciones repletas de figuras y con paisajes sencillos.

2.2. Pintura barroca en Salamanca

Los pintores locales reciben las formas y técnicas de sus predecesores sin que exista una voluntad de interpretarlas o superarlas. Hay pintores que nacen en el siglo XVI y trabajan en el siglo siguiente, con un estilo tardomanierista, persistente en la zona por su carácter de foco cerrado a influencias del exterior. Pocos maestros se destacan con personalidad propia, sobresaliendo sólo, en cantidad y calidad de sus obras, Martín de Cervera. Éste se formó en los moldes manieristas retardatarios locales, lo que influiría en su estilo algo primitivo y simplista, pese a sus estudios del espacio y la perspectiva y de la iluminación (sus composiciones son monótonas y simples, basadas abundantemente en estampas)

Durante la primera mitad del XVII destacan algunos pintores más, algunos con cierta personalidad artística, como los Aguilares y Pedro de Parada. Lorenzo Aguilar (+1655) trabaja con luces claras y en sus tipos físicos persiste el aire de belleza reposada característico de épocas anteriores, aunque incluye en sus obras minucias realistas emparentadas con la tradición anecdótica de raíz veneciana. Su discípulo y sobrino Pedro de Aguilar (+1672) continúa con los moldes del taller y sólo a mediados de siglo se incorpora a su obra un tímido tenebrismo en los fondos y una aproximación naturalista en los pormenores, ausentes en su predecesor, pero que no dejan de ser arcaicos (retratos estereotipados y posiblemente con escaso parecido con la realidad). El interés por los modelos naturalistas es más profundo en el caso de Pedro de Parada, que utiliza la luz con mayor vigor, marcando pliegues o delimitando formas, aunque sin liberarse de convencionalismos manieristas; emplea moldes escurialenses y muestra una capacidad para el retrato que le hacen destacar del mediocre panorama local. Hace varios retablos entre 1622 y, al menos, 1630. En esta época se establecen en la ciudad pintores venidos de Valladolid: buenos policromadores de imágenes como Juan o Antonio González de Castro (éste trabajó en Valladolid durante 1610', pero ya está en Salamanca en 1619, donde realiza varios retablos y policromías entre ese año y 1626).

A partir de 1670 se registra un incremento notable de la producción de obras de pincel. Hay una evolución y mejora en el estilo, destacando varias figuras que se vinculan a formas madrileñas y hacen salir a la pintura local del tono uniforme y repetitivo característico. No hay constancia cierta de un posible aprendizaje de Simón Peti en Madrid; aunque en cualquier caso, demuestra una maestría superior a la de sus contemporáneos en el manejo del espacio o del color. Nacería hacia 1665-70 y en 1693 ya estaba instalado en Salamanca, trabajando sobre todo a inicios del XVIII. Antonio Villamor ejerció una actividad sorprendente hasta su muerte (1726), de lo que se deduce la existencia de un taller y un grupo de continuadores, y aunque trabajó en el siglo XVII en Valladolid, su llegada a Salamanca se produce ya en 1712.

Se aprecia en Salamanca una gran demanda de imágenes pintadas por parte de las Órdenes Religiosas. La nobleza menor o pequeña burguesía carecen de medios para propiciar la aparición de cambios estilísticos. Por todo ello predominan las escenas religiosas, sobre todo advocaciones marianas. En el grupo de temas profanos destacan los retratos.

2.3. Pintura en Palencia

También aquí se comprueba el descenso en la producción con respecto a etapas anteriores, el auge existente en los tres primeros cuartos del siglos XVI (correspondiendo al auge socio-político y económico de su historia). Durante el primer tercio del siglo perduran los talleres más arraigados y generalmente vinculados a familias de artistas, aunque la calidad va bajando y si se quiere un producto de mayor prestancia habrá que recurrir a otros talleres, como los de Valladolid. Los

pocos talleres que se mantienen, subsisten gracias a los encargos de iglesias rurales. Así en Palencia habrá obras de talleres palentinos de menor calidad e importancia, otras serán obras vallisoletanas importadas e incluso otras traídas de Madrid y otros puntos del reino (sobre todo Andalucía). En géneros destaca el religioso, conservándose algunos retratos.

En los artistas hay que mencionar a Juan de Villoldo, que continúa con el taller de su padre y, sobre todo, Blas de Cervera y Felipe Gil de Mena, ambos vinculados a la escuela vallisoletana. Otros que trabajan en Palencia son Ambrosio Becerra, Luis de Vorunda, Blas Cervera padre, Pedro de Roda y Melchor de la Puente.

2.4. Otras localidades

En Segovia se puede mencionar a Alonso de Herrera (1550-1624), que trabajó en la provincia y al sur de Valladolid, con formas manieristas muy estilizadas en sus comienzos y luego con aspectos manieristas. En la segunda mitad del siglo trabajan en Segovia pintores madrileños directamente o enviando sus obras. A Soria envió muchas obras el pintor de escuela vallisoletana Diego Díez Ferreras. En Ávila las comunidades carmelitanas reunieron obras realizadas en Madrid. En Zamora se conoce a los hermanos Santiago y Andrés Villamor, que se formaron con Diego Valentín Díaz. La pintura en León depende de la llegada de obras desde Madrid. Burgos también se encuentra en periodo de decadencia, destacando Diego de Leyva (1580-1637) y Mateo Cerezo, el viejo (h.1610-h.1670)

José Camón Aznar. Summa Artis. XXV. Madrid, 1978. Pintura española del XVII.

E. Montañer López. La Pintura barroca en Salamanca. Salamanca, 1987.

E. Valdivieso González. La pintura en Valladolid en el siglo XVII. Valladolid, 1971.

R. Martínez. La pintura del siglo XVII en Palencia. Caja Palencia, 1986.

VV.AA. El siglo de Oro de la pintura española. Biblioteca Mondadori. Madrid, 1991. "Mito y realidad de la pintura española del Siglo de Oro", por Alfonso E. Pérez Sánchez.

F.J. Portela Sandoval. Grandes maestros de la pintura barroca española. Barcelona, 1989.

Alfonso Emilio Pérez Sánchez. "Pintura y escultura", en Ramón Menéndez Pidal, El siglo del Quijote (1580-1680). Las letras, las artes, Historia de España, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.

Jesús Urrea Fernández, "Pintura". Historia del Arte en Castilla y León, tomo VI. Arte Barroco, Editorial Ámbito. Valladolid, 1997.

Tema 11. El bodegón en la pintura española

La aparición del género que llamamos "bodegón" (es decir, la representación de objetos cotidianos, con frecuencia comestibles, presentados en toda su inmediata y abandonada realidad) se situaría entre nosotros, como en el resto de Europa, en los últimos años del XVI. Es una creación del mundo y la sensibilidad "modernos" que establecen unas relaciones nuevas y más libres con la naturaleza circundante. Respecto a su sentido, con frecuencia se han querido encontrar alusiones conceptuales e incluso discursos teológicos. Es indudable que hay una explícita alusión moral en los cuadros de *Vanitas*, con su llamada a la caducidad de la belleza y el irremediable triunfo de la muerte; pero más claro es el elogio que se hace a la exactitud imitativa y la capacidad de engañar a la Naturaleza, sin aludir a otros significados ocultos que sí están presentes, por contra, en la tradición flamenca.

La génesis del género se produce de modo independiente simultáneamente en Italia, Flandes y España en los años noventa del XVI. Será el interés por la Naturaleza y el deseo de fijar su imagen con la mayor objetividad posible lo que lleve a alcanzar la independencia del género, pues con anterioridad ya aparecían pinturas murales con grutescos, guirnaldas de flores y frutas, jarrones, candelabros, etc., que sin duda influyeron en la posterior plasmación de los mismos temas sobre lienzo o tabla. Francisco Pacheco relacionaba la aparición del género con la pintura de grutescos (surgida a raíz del descubrimiento de los frescos de la Domus Aurea de Nerón, en Roma al inicio del Cinquecento. No obstante, todos los pintores recurrirán al estudio de cosas accesorias con las que ambientar la narración cuando abordaban escenas complejas.

Parece que los primeros bodegones se documentan en la detallista pintura flamenca. Se aprecia en detalles en el reverso de algunos retratos de Hans Memling a finales del XV y sobre todo la introducción de escenas cotidianas a mediados del XVI de la mano, por ejemplo, de Pieter Brueghel el Viejo. Como "bodegones con figuras" se puede considerar las obras de Pieter Aertsen y Joachim Beuckelaer, ya hacia 1600. En Italia fue determinante Caravaggio y su preconización del estudio del natural. De él sería uno de los primeros bodegones independientes, de hacia 1595, "Cesto de frutas".

En España es clara la influencia del grutesco durante el XVI, manifestada sobre todo en decoraciones murales de Antonio Mohedano. Hay referencias escritas sobre la existencia de bodegones españoles algo anteriores a 1600 en Toledo: Blas de Prado había pintado cuadros de frutas antes de 1593, año en que viajó a Marruecos, no obstante, su discípulo Juan Sánchez Cotán será el que se considere el primer gran especialista en bodegones.

En el diccionario de Sebastián de Covarrubias (1611) se define "bodegones" como los cuadros con comida y bebida, cacharros de cocina y de servicio, es decir, lo que se guarda en la bodega, almacén de provisiones o cocina, o lo que se empleaba para poner la mesa. El término "pintura de bodegón" se documenta ya en la testamentaria de Pantoja de la Cruz en 1599, lo que manifiesta su popularidad. Francisco Pacheco en "El Arte de la Pintura" (1649) coloca a la pintura de flores como el género más elemental, seguido de la pintura de frutas; incluye además cuadros donde entran figuras, como los de Velázquez de hacia 1620. Similar criterio mantiene Antonio Palomino en "El Museo Pictórico" (1715-24); éste explica que el nivel de habilidad del pintor de bodegones y flores es el de un simple copiante, ajeno a la invención.

Las primeras investigaciones sobre este género tienen lugar con la exposición "Floreros y bodegones en la pintura española", en 1935, organizada por Julio Cavestany.

1. Aparición del género en Castilla

Pérez Sánchez piensa en una derivación del género en España respecto a lo flamenco y lo italiano, pero ya antes de 1593, el toledano Blas de Prado (ca. 1546-1600) pintaba bodegones de frutas, labor que continuaría su discípulo Juan Sánchez Cotán. Las primeras obras de Blas de Prado son tipológicamente similares a las de los primeros pintores lombardos de naturalezas muertas, pero sus obras no dependían de las innovaciones de los artistas italianos ni holandeses, sino que fue un desarrollo contemporáneo y en ocasiones con un tratamiento muy original. Hacia

el año 1600 ya hay maestros importantes en varios países europeos además de España: Flandes, Holanda, Italia, Francia y Alemania.

Un testimonio importante en el proceso de formación del género en España son los frescos monumentales de la Sala Capitular de la catedral de Toledo, sobre temas de la Virgen, la Pasión y el Juicio Final, fechados en 1509-1511. El zaguán que da paso a la citada sala Capitular contiene los frescos que nos interesan aquí. Sobre una decoración arquitectónica fingida pintada se disponen grandes vasos y jarrones de los que salen lirios, claveles y otras plantas. Así mismo cuelgan guirnaldas formadas por un armazón de hojas apretadas y decoradas con frutas. Toda la decoración tiene un fuerte carácter de "trompe l'oeil", pero destaca especialmente un florero con rasgos que se repiten en los floreros españoles del siglo XVII. En Juan de Borgoña, autor de estos frescos, se ve un importante peso de la pintura italiana, sobre todo del arte florentino. Durante la segunda parte del siglo XVI aparecerían las primeras pinturas de bodegones y floreros, aunque hay muy pocas informaciones sobre este asunto y ninguna de las obras conocidas se puede atribuir con seguridad a esta época.

Juan Sánchez Cotán (1560-1627), que trabajaría en Toledo, es el verdadero maestro del género, que fija el modo español de representar la naturaleza muerta: limpidez, simplicidad y luz de gran intensidad, mostrando los objetos ante un hueco, con lo que el fondo oscuro y los objetos con fuerte iluminación dan una gran fuerza a los objetos. La mayoría de sus obras son anteriores a que progrese como lego, en 1603. En su producción se encuentran bodegones (con membrillo, melón y un repollo, por ejemplo) y cuadros de flores (no se conserva ninguno de éstos). La arquitectura es de líneas estereométricas y se presentan frutas y verduras colgadas con hilos.

Ya desde Juan Sánchez Cotán se aprecia cómo los pintores repiten motivos en varios cuadros: el cardo o el francolín en Sánchez Cotán, el frutero en Van der Hamen o el plato de peltre y la taza de barro blanco en Zurbarán. Parece que tras la copia del natural, esa primera reproducción serviría para realizar las demás. Se trasluce un mecanismo de puzzle en el que se unen ordenadamente componentes concebidos por separado, con una iluminación violenta que los hermana.

2. El ambiente cortesano madrileño

2.1. El primer tercio del XVI

El ambiente madrileño, asiento de la corte y con una clientela socialmente elevada, hubo de producir un amplio desarrollo de la pintura de bodegón y de floreros para la decoración de la vivienda nobiliaria y de todos los que desearan embellecer sus hogares con este tipo de lienzos. Desde un momento muy temprano del XVII se encuentra una verdadera "escuela madrileña" de bodegones y floreros. El nombre más representativo es Juan van der Hamen y León (1596-1631), que recibe la influencia de Cotán pero además tenía una formación flamenca que une al conocimiento de lo caravaggista a través del aristócrata Crecenzi. Su estilo en las primeras obras imita a Rubens. Sus composiciones son muy simétricas y los objetos similares al estilo de Beert. Su primera obra conocida es un lienzo de frutas y caza de 1619 y en seguida sus bodegones le hicieron famoso. Frente a Sánchez Cotán, su estilo es más plástico y tendente a la esencialidad y conceptualización de formas. Mientras seguía con bodegones de composición simétrica en huecos de ventana, en sus últimas obras, de 1626-9, se introduce un nuevo motivo: los elementos se ordenan en varios planos escalonados en sentido lateral y en profundidad, creando multiplicidad de niveles sobre varias repisas.

Alejandro de Loarte (ca. 1600-1626), también seguidor de Cotán, no tenía tanto talento como Van der Hamen, pero llegó a constituir un estilo propio. Logra una mayor referencia a la realidad cotidiana, abriendo el fondo en algunas obras para mostrar escenas de comedor o de cocina.

Juan Bautista de Espinosa (ca. 1585-1640) hizo un bodegón con objetos de orfebrería en 1624, aunque no era su género habitual, que manifiesta su composición rígida y simétrica.

2.2. Segundo cuarto de siglo

Francisco Barrera (1595->1657) tuvo un taller que produjo numerosas obras de desigual calidad, aunque los mejores son atractivos por su sencillez. Se especializó en cuadros sobre las cuatro

estaciones y los meses del año. Antonio Ponce (1608-77) era aprendiz con Juan van der Hamen y siguió su estilo hasta mediados de siglo. Lo más destacado son sus bodegones de frutas.

Juan de Espinosa (documentado entre 1628 y 1659) combina en sus bodegones frutas con objetos exóticos. Su fuerte eran las uvas. Logra alcanzar el virtuosismo técnico y desarrolla un menor rigor simétrico en algunas obras (como "Bodegón con uvas, fruta y jarra de barro"), pero por lo general se deja llevar por la rutina.

Al especializarse en uvas, Espinosa siguió la moda marcada por Juan Fernández, el Labrador, en la década de 1630-40. Este pintor se especializó en bodegones y floreros, y en muchas obras dispone racimos colgados de una cuerda. Fue protegido de Crescenzi y tuvo su clientela principal entre los nobles ingleses. Sus lienzos tienen una violenta iluminación de influjo caravaggiesco y una insistencia en lo humilde.

2.3. Segunda mitad del siglo

Giovanni Battista Crescenzi (aristócrata romano bien situado en la corte española) no deja de influir tras El Labrador, pues también estimuló a Antonio de Pereda (1611-78), si bien al morir su protector en 1635, Pereda fue apartado incomprensiblemente de la Corte y nunca volvió a pintar para el rey. Por esas fechas pinta su primera gran obra maestra, *vanitas*, donde por encima del simbolismo destaca la presencia física otorgada a todos los objetos. Tiene otros cuadros posteriores de temática parecida, como una Vanitas de 1670. De 1634 es el "Bodegón con nueces" y el resto de los conocidos son de principios de la década de los cincuenta. A él pertenecería "la escena de cocina", con una pintura fluida y escasa en el modelado de las telas y de la cerámica, con una luz límpida.

Con la misma tendencia a un estilo más pictoricista y una composición menos formal se sitúan Francisco de Burgos Mantilla (1609/12-1672) y Francisco de Palacios (1622/5-1652), aunque ambos eran discípulos de Velázquez. El primero parece haber trabajado en el bodegón de modo esporádico; y del segundo se aprecia la alta calidad de sus cuadros, con una pincelada ligera influida por Velázquez. También de gran fama es Mateo Cerezo (1637-66), del que se conocen dos bodegones que manifiestan la influencia de Pereda. A Francisco de Herrera el Mozo (1627-85) se han atribuido distintos bodegones con peces. José Antolínez (1635-75) es también de esta generación.

Ya a finales del XVII, el último autor que trató el tema del bodegón con cierta asiduidad fue Andrés Deleito, que parece que no fue tan apreciado como los anteriores.

2.4. Pintura de flores en Madrid, 1650-1700

Desde principios del XVII, algunos artistas del N de Europa se especializaron en pintura de flores, tendencia que no llega a España hasta mediados de siglo. Sólo en 1630-40, Juan Fernández el Labrador pintó algunos cuadros de flores. A mediados de siglo hay dos tendencias en Madrid. Una derivada del estilo cortesano e intelectual de Van der Hamen, representada por Antonio Ponce, y otra con influencia de los floreros importados de Amberes y Roma, con Juan de Arellano (1614-76). La primera tendencia se extinguió pronto. Arellano pinta creando una atmósfera sensual. En 1647 pintó unos grandes floreros con pájaros y frutas. En 1652 se ve que ya ha digerido el estilo de sus modelos flamencos. Su estilo cambia desde 1665, con una pintura libre y rápida y con un intenso colorido; debido al influjo del italiano Mario Nuzzi. Tuvo un taller donde aprendieron varios discípulos, destacando Bartolomé Pérez de la Dehesa (1634-98), que tuvo originalidad y una extraordinaria sensibilidad. Tenía una suave gama cromática, fluida pincelada y delicado claroscuro.

El último pintor de flores que trabajó en Madrid fue Gabriel de la Corte (1648-94), con estilo diferente al de los otros dos, ya que sus cuadros tienen una peculiar textura en relieve y sombreada, aplicando además veladuras. Hacia el final de su vida se ve ya un estilo casi esquemático en los detalles y las luces.

3. El mundo andaluz

Parece que, pese a existir pintura de grutescos al fresco en Sevilla, la moda de los bodegones llegó aquí después que a Castilla. En fechas tempranas, a inicio del XVII, se encuentran obras de Antonio Mohedano y Blas de Ledesma, aunque durante este primer tercio de siglo sería sólo una

actividad secundaria. Será a mediados de siglo cuando se aprecie una creciente popularidad del género de bodegones en Sevilla, lo cual coincide con los periodos más activos de Francisco de Zurbarán y Pedro de Camprobín.

El trabajo de Mohedano (1561-1626) deriva del trabajo del fresco y grutescos, manifestando en su obra que es discípulo de Céspedes. Blas de Ledesma hizo también decoración al fresco además de lienzos, de fuerte simetría y con una iluminación casi tenebrista, pero ajena aún al caravaggismo estricto, y que tuvo relación con Cotán.

Los bodegones de Velázquez deben incluirse en este apartado, consistiendo en lienzos que además de las cosas de comer, presentan a quien las vende o las consume (Vieja friendo huevos, el aguador de Sevilla, hombres comiendo...). Son obras de juventud, con un uso algo caravaggiesco de la luz y una composición en relación con obras flamencas y con el primer naturalismo, pero sobre todo destaca el contorno humano y social. Tras su traslado a Madrid en 1622 no volverá al bodegón más que esporádicamente.

Zurbarán (1598-1664) tuvo gran maestría en pintar objetos inanimados, destacando el bodegón de la Norton Simon Foundation, donde existe un rigor simétrico y un fondo oscuro sobre el que emergen los objetos y se ve influencia de Van der Hamen. En 1634 realiza "Bodegón con cesta de naranjas", con una composición simétrica y realizado con gran sencillez; tras su traslado a Madrid no parece haber realizado bodegones hasta los últimos años de su vida (1658-64), con el "Bodegón de las cuatro vasijas". Juan de Zurbarán (1620-1649), su hijo, ha dejado también algunos ejemplos de su actividad como bodegonista, siguiendo la línea de su padre. Su estilo es de dramático tenebrismo y tratamiento sensual de la superficie pictórica, basado en modelos napolitanos; el dinamismo de la composición contrasta con la calma comedida de las obras de su padre.

Otro pintor de bodegones sevillano destacado es Pedro de Camprobín (1605-74), que fue quien mejor supo expresar el encanto y la elegancia de la vida cotidiana. El apogeo de su carrera se da en la década 1660-70, cuando había configurado todo un repertorio original de tipologías de bodegones (frutas, flores, dulces y banquetes) y por llegar a desarrollar las veladuras un gran papel en el modelado de las formas. Sus obras se aproximan a artistas flamencos y holandeses. Realiza además bodegones en los que tienen gran importancia los elementos arquitectónicos, como "logias" con columnas y balaustradas.

A finales de siglo destaca Murillo, del que se sabe que recogió todas las novedades existentes y tuvo un gran éxito internacional, aunque no se han identificado obras suyas. El otro pintor destacado es Valdés Leal (1622-90), del que, pese a no ser pintor de bodegones, se conservan dos *Vanitas* con objetos simbólicos de una gran carga moral (Alegoría de la Vanidad y Alegoría de la Salvación).

También a finales del siglo se manifiesta especialmente en Sevilla una tendencia al "trompe d'oeil" o trampantojo. El género había alcanzado su culminación con el flamenco Cornelius Norbertus Gysbrechts (documentado entre 1659 y 1678) y otros artistas de los Países Bajos. En Sevilla destaca Marcos Correa (trabaja aquí en 1667-73), que sigue el esquema de "rincón de estudio", donde se finge, sobre un fondo de tablas, diversos papeles, cartas, grabados, cuadernos y algunos instrumentos sujetos con cintas o pendientes de clavos. También destacan en el género Pedro de Acosta, Carlos López y Francisco Gallardo.

4. La pintura del XVII en el Levante

En Valencia no hay noticias de pintura de bodegón hasta los años 1640-50, destacando entonces por mantener cierto arcaísmo. El principal artista es Tomás Hiepes (1610-1674), que influyó en muchos artistas de la zona. Sus bodegones son muy personales, con una notable destreza técnica. La técnica es poco espontánea, pero tiene un efecto rico por el uso de veladuras. Sus composiciones para bodegones son simétricas sobre una mesa con un mantel de encaje, elaborados cuando esa simetría está ya desfasada en la corte. Otra de sus vertientes son los cuadros de caza y otra los bodegones paisajísticos, donde se representan rincones de jardines. Mantuvo un taller, lo que explica las variaciones de calidad en sus obras.

Relacionadas con los rincones de jardines de Hiepes se encuentran las escenas de caza en escenarios naturales de Miguel March (ca. 1633-ca. 1670). Su técnica es suelta y vigorosa, con influencia italiana.

5. El fin del siglo de Oro y la tradición barroca en el XVIII

Durante el siglo XVII aparte de los focos que hemos ido mencionando, no hay otros con personalidad propia, sino a lo sumo algún taller modesto en Valladolid (floreros de Diego Valentín Díaz y Juan de Cárdenas), Zaragoza (floreros y fruteros de Polo y Jerónimo Secano) y Murcia (Mateo Gilarte y Pedro Camacho Felices).

La primera década del XVIII apenas supone transformación en el gusto general y en la evolución de las formas, faltando figuras especialmente significativas y creadoras. Hay que considerar que muchos artistas de entonces murieron jóvenes y los supervivientes no tuvieron logros destacados. En estos años iniciales del siglo se ve el desarrollo mayor del influjo napolitano, ya que Carlos II trajo artistas como Giuseppe Recco, Andrea Belvedere y Margarita Caffi.

Ahora triunfa el trampantojo en buena parte de España por influjo de holandeses y flamencos. En Sevilla se cuenta con obras de Pedro de Acosta, Carlos López y Francisco Gallardo, aunque quizás siguiesen a Marcos Correa que trabajó allí en 1667-73. En Aragón, el catalán Antonio Viladomat sigue la tradición seiscentista. En Valencia trabaja Vicente Victoria (1650-1713), en contacto con la tradición romana y boloñesa.

6. El siglo XVIII

6.1. La pintura cortesana

La influencia de la corte borbónica, cuyos gustos diferían por completo de la tradición seiscentista, tardó en difundirse, pero conseguiría imponerse a través de las Academias que se fundan por promoción real y donde se desarrollará la pintura de flores y bodegones: en 1752 se crea en Madrid la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Madrid va a conocer un extraordinario florecimiento en función de la presencia de unos cuantos maestros de calidad soberbia, en buena parte ligados a la tradición napolitana (influiría la presencia de Isabel de Farnesio y luego de Carlos III). En 1759 llega Mariano Nani, que será el primer pintor de bodegón que la Academia reciba como miembro de mérito. En esas fechas ya trabajaba Luis Egidio Meléndez de Ribera (1716-1780), nacido en Nápoles, que tiene un rigor y una obsesión por el pormenor significativo que le acerca a una especie de hiperrealismo, con una atmósfera casi cristalina que envuelve sus objetos vulgares (comestibles, cerámica y utensilios de cocina corrientes). Aplica un punto de vista bajo en el que los objetos casi desbordan el espacio del cuadro gracias al poderoso modelado de formas. Solía yuxtaponer texturas opuestas para lograr mayor fuerza expresiva (Bodegón con higos, vino, queso y pan).

Más joven es Luis Paret y Alcázar (1746-99), que pinta un par de floreros con gran habilidad, aunque no se dedicó específicamente al bodegón ni a la pintura de flores.

6.2. La escuela valenciana

Valencia tiene una gran importancia en el género del bodegón y flores, enviando muchos artistas a la corte. Influyó en ello la fundación en 1768 de la Academia de San Carlos y en 1778 de la Sala de Flores en su interior. Se formó así un núcleo importante, con vida propia y notable personalidad que, pese a no sacudirse del todo un cierto carácter decorativo, produjo muchas obras de calidad. José Ferrer (1746-1815) fue autor de numerosos floreros; mayor influencia en el grupo tuvo Benito Espinós (1748-1818), director de la Sala y Maestro de Flores desde 1784, lo que determinó el estilo de todos sus discípulos. También hicieron bodegones Félix Llorente (1712-87) -vínculos con el bodegón del XVII-, José López Enguidanos (1760-1812) y Juan Bautista Romero (1756->1802) -discípulo de Espinós.

7. Goya y el bodegón

La corriente neoclasicista y la vanguardia artística habían pasado a considerar las naturalezas muertas como cuadros ridículos. Existía entonces un panorama colorista preocupado sólo por el brillo decorativo y la expresión de un bienestar gozoso y ya burgués. La obra de Goya vendrá a chocar con ello bruscamente y realizará obras con una profunda expresividad. En un inventario de

1812 se mencionan 10 bodegones (que habrían sido realizados en 1808-12). Uno sigue los esquemas de Meléndez, pero parece probable que hubiese sido el primero y que en el resto hubiese decidido romper con esa fórmula habitual, siendo los otros nueve muy distintos a éste, con un estilo muy ligado al de los Desastres de la guerra. Están compuestos con suma sobriedad, pintados con arrebatadora fuerza de pincel y en una gama de color denso, donde predominan negros profundos, castaños dorados y manchas audaces de blancos, amarillos y rojos. Predomina el tema del animal muerto (pavos, liebres, peces, trozos de carne roja y rodajas de salmón). Lo que arrebató en estas obras es la sensación de muerte y de violencia en su sacrificio.

Goya abre un mundo de intensidad expresiva, de violencia cruel, que corresponde a una realidad nueva y que sólo llegará a ser seguida en pintores quizás como Cézanne y Picasso, pero no en los pintores españoles inmediatos. En esos años iniciales del XIX se dan en otros artistas obras modestas y tímidas ejecutadas sin llegar más que a evocar, empobrecidos, recursos de otros tiempos, como en Bartolomé Montalvo (1769-1846).

8. Pintura del siglo XIX

La llegada de los románticos en el siglo XIX convierte el bodegón en uno de los temas predilectos, sobre todo desde el último tercio del siglo. En el siglo XIX hay bastantes pintores de bodegones y floreros, muchos de poca importancia, pero entre los cuales algunos tienen habilidad. Mencionaremos a Eugenio Lucas, el viejo (1817-1870). Muestra numerosas semejanzas estilísticas con Goya, en quien se basa además para temas, figuras y composiciones, aunque sin repetir exactamente las obras goyescas. Es el pintor más romántico del siglo XIX español; castizo, con libertad de ejecución, dinamismo y sentido del color, pero que no contaba con una formación compleja.

9. Siglo XX

La importancia del bodegón se incrementa con los impresionistas y las primeras vanguardias del XX. El bodegón fue un género fundamental para los cubistas. Por un lado Juan Gris retoma la línea geometrizable y mineralizada que comenzó con Sánchez Cotán y Zurbarán, mientras Picasso se mantuvo más fiel a la línea expresiva. También los surrealistas trabajan el bodegón, como se ve en Miró y Dalí.

Picasso pintó destacados bodegones. Se ven ya en su etapa cubista, como "Naturaleza muerta con sombrero", con fuerte incidencia de Cézanne. Este interés por las naturalezas muertas se encuentra destacado en el otoño e invierno de 1908. En 1912 realiza su primer collage: "Naturaleza muerta con silla de rejilla". Tras su etapa clasicista, en 1922, vuelve a las formas cubistas y a las naturalezas muertas "Mandolina y guitarra" (1924) y "Taller con cabeza de yeso" (1925). En los años cuarenta sigue pintando naturalezas muertas, como "El osario" (1944-45).

Desde 1957 inicia una serie de obras donde recrea obras clásicas de la pintura, destacando las variaciones sobre las Meninas. En "El rapto de las Sabinas, de David" (1962) se ve la plasmación del dolor y la desgracia, con una plasmación de la violencia. Semejante concepción se hace patente en "Naturaleza muerta, gato y langosta" (1962).

Juan Gris (1887-1927) llega a París en 1906 y de sus primeros años hay sobre todo entre sus obras varias naturalezas muertas, con aspecto constructivo, volumétrico, de los objetos. Esta organización constructiva y arquitectónica de la imagen no es el cubismo, pero le sitúa en la perspectiva del cubismo. Se pueden mencionar: "Naturaleza muerta con espejo" (1910), "Naturaleza muerta, botellas y cuchillo" (1912), "reloj y botella de Jerez" (1912). En estas obras elabora un entramado lineal que descompone y sitúa los objetos a la vez que permite puntos de vista diferentes. Desde 1913 está mucho más cerca del cubismo, que plasma en naturalezas muertas con botellas, guitarras, fumadores y violines: "El libro" (1913), "Jarra de cerveza y naipes" (1913), "Violín y guitarra" (1913). Una de sus obras más interesantes desde el punto de vista del carácter simultáneamente constructivo y figurativo de los motivos representados es "Pipa y periódico", "Fantomas" (1915). Estas propuestas serán las que mantenga después en, por ejemplo, "Guitarra delante del mar" (1925), con mayor sencillez compositiva e impacto visual, "Frutero y periódico" (1920), "La vista sobre la bahía" (1921), "La mesa delante de la ventana" (1921).

María Blanchard (1881-1932) hace también bodegones cubistas: “Composición. Naturaleza muerta” (1916), y otros figurativos: “Naturaleza muerta con plátanos” (1920).

Julio González (1876-1942) se dedicó preferentemente a la pintura hasta finales de los años veinte, donde refleja la cercanía a los valores plásticos italianos en obras como “Bodegón con libro” (1920).

Joan Miró empieza a crear un lenguaje propio en 1917, destacando entre las obras de ese año “Nord-Sud”, un bodegón con tonos fauves, pero donde se acentúa la materialidad de los objetos mediante su autonomía lograda mediante el silueteado de cada figura y el punto de vista elevado. En 1918-22, en pleno periodo de formación, pinta obras importantes como “La mesa” (1920), donde continúa con la discriminación de los objetos. De su etapa surrealista podemos citar “Bodegón del zapato viejo” (1937).

En la segunda mitad de los años veinte destaca un grupo de artistas jóvenes, incipientes vanguardistas. Sus obras reflejan una pintura tenue, con un juego importante de la luz y representación de escenas cercanas e íntimas. Aquí están Juan Bonafé (Bodegón de los limones, 1937), Ramón Gaya (Espejo y flor. Cardese, 1939), Esteban Vicente (Bodegón con ‘Le Crapillot’, 1925) o Genaro Lahuerta (Aragón, 1928).

Dalí (1904-) comienza en los años veinte con una influencia del cubismo y del noucentisme, con “Naturaleza muerta” (1924), “Naturaleza muerta al claro de luna nueva” (1925), donde deja ya ver motivos simbólicos y claramente pre-surrealistas, aunque la primera es aún cubista como Morandi. A partir de 1928 su opción surrealista es clara. De esta época destacan “Canibalismo de Otoño” (1936), una serie de bodegones que tienen como objeto central un teléfono (de 1938), “Dos trozos de pan expresando el sentimiento del amor” (1940) y “Autorretrato con bacon frito” (1941).

En la “*Escuela de París*” se incluyen artistas que trabajan allí en los años veinte y treinta. Hay que mencionar a Manuel Ángeles Ortiz (1895-), que manifiesta influjo del cubismo y de Picasso, con “Bodegón de la mandolina” (1926). La influencia de Picasso se ve también en Francisco Bores (1898-1972), autor de “Naturaleza muerta” (1930). Pancho Cossío (1898-1970) comienza en el neocubismo pero pronto se hace presente un acercamiento al surrealismo, como en “Peces” (1927). Ismael de la Serna (1898-1978) es un pintor que tiene diversas oscilaciones estilísticas, con acercamientos al cubismo (Bodegón, 1928) y al surrealismo.

Ingvar Bergström. Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII. Madrid, 1970.

Alfonso E. Pérez Sánchez. Pintura española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya. Museo del Prado. 1983.

W.B. Jordan y P. Cherry. El bodegón español de Velázquez a Goya. National Gallery Publications. Londres, 1995.

Mª Elena Gómez-Moreno. Pintura y escultura españolas del siglo XIX. Summa Artis, XXXV.

Valeriano Bozal. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939). Summa Artis, XXXVI.

Francisco Calvo Serraller. El bodegón español. De Zurbarán a Picasso (Exposición). Bilbao, 1999.

Ángel Aterido. El bodegón en la España del Siglo de Oro. Edilupa Ediciones. Madrid, 2002.

Tema 12. Imaginería castellana del siglo XVII

1. Aspectos generales

Clientela. Las obras, salvo raras excepciones, se realizaban previo encargo que solía plasmarse en un contrato (uno de los motivos era que el artista no dispone de medios para almacenar el producto). En la clientela predomina el clero abrumadoramente: retablos e imágenes de culto para parroquias y catedrales, así como imágenes procesionales para cofradías y gremios. El estamento civil ejerce una menor demanda, destacando en él los encargos de ayuntamientos para retablos.

Artistas. Al escultor compete fabricar las esculturas de bulto y los relieves, mientras la policromía compete a otro individuo, aunque el escultor supervise su trabajo. Trazar el retablo compete normalmente a un arquitecto, aunque en la segunda mitad del XVII, cuando el arte se ha complicado en gran medida, hay pintores que dan trazas. Estas trazas son copiadas por toda España con gran facilidad. El trabajo sigue organizado de modo familiar, constituyéndose clanes familiares. La escultura era menos estimada que la pintura. Valladolid mantiene una supremacía indiscutible en el campo escultórico sobre Madrid, donde primaba la pintura.

Elaboración de la escultura. La fuente de inspiración principal es el grabado. Antes de ejecutar una obra se realizan tanteos, bien de dibujo o de materia plástica (cera o barro). El material más frecuente fue la madera, que en las sillerías no se policroma, lo que exigía el uso de maderas de gran calidad (en Castilla, pino). En la escultura procesional se adoptó la pasta de papel o "papelón". Algunos retablos, como el mayor del monasterio de Portacelli (Valladolid) se hacen en mármol, lo que supone simplemente un gesto de exhibición de riqueza por parte del que lo costea.

Policromía. El policromador tenía que atender a las telas (estofado) y a las carnes (encarnado), y los grandes escultores solicitaban la participación de los mejores pintores (Diego Valentín Díaz pintaba las imágenes de Gregorio Fernández). La pintura de las telas se hacía en Valladolid en época de Gregorio Fernández según dos procedimientos: el tradicional, estofar con oro (se cubrían las superficies con oro, sobre ellas se pintaba y luego se raspaba la pintura con el "grafio" para descubrir el oro) y otro más pobre, con menos luminosidad, de pintura plana aplicada directamente sin oro.

Iconografía. Se siguieron rigurosamente las indicaciones del Concilio de Trento (1563). Se copian estampas, se representan santos e imágenes marianas, sagradas familias, Jesús niño, Nacimiento, temas de la Pasión, crucifijos, ángeles, se potencia el tabernáculo en los altares.

Existen distintos géneros escultóricos; retablo, sillerías y escultura procesional. El retablo se inicia con una traza que suele acomodarse a una temática determinada. En general, en el primer tercio del siglo, el retablo tiene varios cuerpos superpuestos y varias calles, todo en forma de casillero (retablos de Gregorio Fernández), o es un retablo de escena única (iglesia de Sta. Teresa de Ávila e iglesia de las Angustias de Valladolid). En el segundo tercio hay un abultamiento de la decoración, con repisas muy resaltadas y columnas salomónicas (retablo mayor de la iglesia de la Pasión). En el último tercio triunfa el barroquismo, con un enorme tabernáculo (retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Salamanca).

Sillerías hay menos que en épocas anteriores y con un mantenimiento de la tipología. En el primer tercio del XVII carecen de ornamentación y lucen figuras de santos en relieve. En el segundo tercio va aumentando la decoración, sobre todo en los coronamientos. En cuanto a los pasos, las cofradías penitenciales acostumbraban a poseer escenas de la Pasión, con una sola figura o varias formando una escena.

Los pasos procesionales sufrían anualmente el proceso de montarlos y desmontarlos. A ello se une el propio hecho de su salida en procesión, durante la que no era raro que sufrieran accidentes, lo que obligaba a su arreglo casi continuo, con el peligro de deterioro y de modificación de las obras originales. La decadencia de las cofradías penitenciales, sobre todo a mediados del XVIII, hicieron que los grandes conjuntos escultóricos fueran "minorándose", abandonándose las piezas secundarias y dejando sólo las piezas centrales (que permanecen

durante todo el año con culto en sus retablos). Sólo desde 1920, primero de la mano de Juan Agapito y Revilla, se comienza a reconstruir los antiguos pasos.

2. Escuela de Valladolid

2.1. Primer tercio de siglo

Aquí el arte gira en torno a Gregorio Fernández. El último tercio del XVI se mantuvo floreciente el arte de Juan de Juni y el de Esteban Jordán. La presencia de la Corte (1601-6) habría de permitir a Gregorio Fernández tener el patronazgo de Felipe III y del Duque de Lerma. Por otra parte se da una expansión de la iglesia monástica y se colma de obra a los conventos. El modelo típico de retablo del primer tercio lo crearon Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora.

Francisco de Rincón (1567-1608) sirve de enlace entre los dos siglos y además tomó parte en la formación de Gregorio Fernández (G.F.). Su estilo se incluye en el manierismo romanista, en la línea de Becerra y Esteban Jordán. En 1597 está trabajando en el retablo mayor del Hospital de Simón Ruiz (Medina del Campo) y en 1604 en el retablo mayor de la iglesia de Sta. M^a de Alaejos. Es autor también del paso de la Exaltación de la Cruz, el primer paso vallisoletano con varias figuras de tamaño natural y realizado en madera. Realizó varias obras para la cofradía de las Angustias, como figuras en piedra de la fachada y otras en madera para el retablo.

Gregorio Fernández (1576-1636) es de origen gallego, aunque tal formación no se aprecia en su estilo, sino que su primer estilo se vincula al vallisoletano Francisco de Rincón, en cuyo taller trabajaría como oficial, aunque en 1605 ya está independizado. La presencia de Pompeyo Leoni con la Corte en Valladolid influyó en él. Su obra refleja el virtuosismo de la técnica y la elegancia de estilo de Leoni y sus discípulos, con lo que se orienta así hacia el manierismo italiano. Tempranamente surge el estilo de madurez de Fernández, a base de actitudes naturales y grandes paños donde procura potenciar la contraposición luz/sombra. La nota dominante es la verosimilitud y el resalte de la anatomía. Pone especial cuidado en los cabellos y en los lugares predilectos de la expresión: manos y cabeza (sometiéndose ambas a lo que pide el tema). Fue exclusivamente escultor, aunque imponía su criterio a maestros ensambladores y policromadores. Poseyó un taller muy bien organizado y amplio, lo que le permitió atender numerosos encargos ayudado por varios oficiales.

En Valladolid comienza a trabajar en 1605, cuando la Corte estaba en esta ciudad. Pasa por tres etapas en su estilo: la primera (1605-14/5) es manierista, con figuras esbeltas, influjo de Leoni, manos gesticulantes y cuellos alargados; a continuación pasa a un naturalismo clasicista, con un trabajo cuidadoso del cuerpo humano y paños voluminosos; en la última etapa (1630-36) su estilo se conoce como naturalismo realista o dramático, con pliegues bruscos de aspecto metálico.

Su producción aparece muy dispersa debido a la amplia demanda, aunque la mayoría se encuentra en Valladolid y luego en Madrid, destacando a continuación La Rioja, Plasencia (Cáceres) y obras dispersas en Galicia y Portugal. Se distinguen varias etapas en su producción según la evolución estilística o las modalidades de los encargos. La primera referencia son varias esculturas para el Palacio Real de Valladolid en 1605. En 1606 se le comisiona el retablo mayor de la iglesia de San Miguel (VA), con lo que el escultor debía gozar ya de prestigio, y donde se ve ya su interés por manos y rostros, con vestidos flexibles e influjo de Leoni. Las figuras son de formas suaves, actitudes elegantes y formas estiradas, típicas del primer estilo. De 1609 es su primer Cristo Yacente. En 1610 trabaja en los retablos de la catedral de Miranda do Douro, la parroquial de Villaverde y de las Descalzas Reales de Valladolid, con un continuismo manierista y una patente afición por los modelos griegos. En 1612 comienza la serie de pasos procesionales, habiendo aceptado el tipo de Rincón con varias figuras en tamaño natural y de madera, visible en un paso para la iglesia de Jesús Nazareno de ese año y otro de 1614 para la cofradía de la Pasión ("Camino del Calvario"), donde muestra una fuerte teatralidad y cada personaje representa un valor universal. De 1615 son también los relieves para varios retablos del monasterio de San Bernardo (Valbuena, Valladolid), en los que presenta un relieve casi exento y sobre una tabla lisa donde se pinta el fondo, sin segundos planos en el relieve.

Todo hasta aquí pertenece al primer estilo, con elegancia de las actitudes, virtuosismo de talla y suavidad de los pliegues. En 1615 realiza un Cristo Yacente por encargo de Felipe III donde establece un modelo que mantendrá durante toda su vida: cuidada anatomía, ojos entreabiertos,

cabellos esparcidos sobre la almohada (se aprecia la espina clavada en la ceja izquierda, un motivo que mantiene en todas sus imágenes del Cristo en la Pasión). En 1616 esculpe el paso de la Piedad, donde se afianza el naturalismo y los pliegues se hacen grandes y doblados, tendencia en la que sigue perfeccionándose entre 1621 y 1626. En unas esculturas de San Ignacio, Santa Teresa y San Francisco Javier de 1622 se hacen los pliegues ya de extremada dureza, al tiempo que establece los modelos para estos santos, recién reconocidos por la Iglesia). La plenitud del estilo de la época central se ve en el relieve del Bautismo de Cristo (1624), con convicción de los personajes, virtuosismo de la ejecución y potencia plástica de los pliegues. El periodo de 1626 a 1630 es de saturación, pues su fama ha llegado a puntos lejanos. Realizará ahora el retablo mayor de la catedral de Plasencia, que supone la culminación de su prestigio. La misma actividad mantiene en la última etapa (1631-36), cuando su estilo se ha hecho más dramático, las actitudes más movidas y los paños quebradísimos. De 1630 es el Cristo Yacente conservado en el museo de Escultura, con los ojos cada vez más hundidos, cuerpo enflaquecido, policromía blanquecina, minucioso trabajo de cabellos y más regueros de sangre.

La serie más copiosa de G.F. son los retablos. Su primera empresa es el retablo de la primitiva iglesia de San Miguel (1606). En 1610 trabajaría para el retablo mayor de la catedral de Miranda do Douro, y por fechas similares haría el retablo mayor de la parroquial de Villaverde de Medina (VA) y del convento de las Descalzas Reales de Valladolid. En 1613 concierta el retablo mayor de las Huelgas Reales de Valladolid y por esas fechas haría el de los Santos Juanes de Nava del Rey (1612-20), donde G.F. tuvo que dejarse auxiliar por varios colaboradores. En 1616 intervenía en el retablo mayor de la iglesia de San Andrés (Segovia). Para el convento de Carmelitas Descalzos de Valladolid hizo un relieve del Bautismo de Cristo, donde rompe con el concepto curvilíneo, manierista, para imponer un concepto de plástica geometría; la anatomía es valorada por el volumen y los pliegues se disponen con grandes pliegos y profundos hundimientos. Otro de sus mayores logros es el retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Vitoria, contratado en 1624 y que no se monta hasta 1631. Los tipos son ya plenamente barrocos. Con todo, su mejor obra es el retablo mayor de la catedral de Plasencia, donde impone modificaciones en la traza para dar mayor profundidad al grupo central y potenciar la parte superior (se acuerda en 1625 y se acaba en 1632). En 1628 concierta el retablo de la parroquial de Braojos de la Sierra (Madrid) y en 1634 el de la cartuja de Aniago (VA), que no llega a realizar.

Realiza varios grupos procesionales para las cofradías penitenciales, de algunos de los cuales sólo se conserva la imagen principal (Cristo flagelado y Coronación de Espinas, de la Vera Cruz, VA). De los grupos de varias figuras, el más antiguo sería "Tengo sed", de hacia 1612, con desarrollo frontal (para la iglesia de Jesús Nazareno). Otros de sus pasos son "Camino del Calvario" (1614; cofradía de la Pasión), "la Flagelación" (1619; para la Veracruz), "las Siete Palabras", "El Descendimiento" (1623; con dos focos de atracción: la Virgen Dolorosa y la escena del Descendimiento; para la cofradía de la Veracruz) y "La Piedad" (1616; iglesia de las Angustias). También efectúa varias esculturas de la Pasión de Cristo a lo largo de sus distintas etapas estilísticas. En El Cristo de la Flagelación populariza una columna corta, a la que se mantiene atado y no puede hallar apoyo. El Ecce Homo es de los máximos aciertos de G.F., y de las numerosas piezas de la pasión hay series del Crucifijo, la Piedad y Cristo Yacente. Otras esculturas se hacen eco de la devoción a San José y a la Sagrada Familia, aunque tuvo predilección por el tema de la Inmaculada. También esculpió santos para los retablos.

El resto de escultores y ensambladores del primer tercio no pudieron escapar al influjo de G.F. Pedro de la Cuadra ofrece una primera etapa de romanismo manierista visible en el retablo del hospital Simón Ruiz de Medina del Campo, pero progresivamente se adapta al estilo de G.F. Tal influjo se ve también en Diego de Anicque, Juan Imberto, Andrés de Solanes o Alonso de los Ríos.

2.2. Segundo tercio del XVII

El proceso de barroquización se produce a la vez en la esfera del retablo y de la escultura. Se advierte un enriquecimiento de motivos decorativos, una acentuación de elementos plásticos; y en las esculturas se multiplican los pliegues, que se hacen extremadamente quebrados, al paso que los gestos se hacen más discursivos y el perfil más abierto.

En los retablos aparece la columna salomónica, aunque con cierto retraso respecto a otros lugares. Pedro de Torres, trabaja como ensamblador en el retablo mayor de la iglesia de Sta. M^a de Tordesillas en 1655, apreciándose el influjo de la escuela de Madrid, patente también en el retablo del convento de Jesús y María (VA). Otros retablos del momento son los de las parroquiales de Cigales y de San Martín (VA) y el de la capilla del Relicario en la Colegiata de Villagarcía de Campos. Medina de Rioseco es foco independiente de Valladolid, donde trabajan Juan de Medina Argüelles y Juan Fernández. Los escultores siguen los modelos de G.F.. Juan Rodríguez hace una Inmaculada en Palenzuela en 1638 y en 1658 trabaja en el retablo del convento de Jesús y María, donde se aprecia el proceso de barroquización, con pliegues quebradísimos y actitudes muy movidas (seguidamente pasó a Salamanca). Como copista más que como artista original trabaja Francisco Díez de Tudanca. José de Mayo realiza en 1672 figuras y relieves para los retablos de la colegiata de Villagarcía. Otro escultor del momento es Alonso de Rozas.

2.3. Tercer tercio del XVII

En este momento el retablo se hace plenamente churrigueresco, prevaleciendo el tipo de un solo cuerpo, con talla de perfiles cortantes y donde la escultura se limita a la imagen titular en el hueco central, esculturas en los dos nichos laterales y el Calvario y ángeles en el coronamiento. Los retablos suele contratarlos el ensamblador, habiendo menos tarea para el escultor, al tiempo que comienza el declive de la escultura procesional. El barroquismo de las arquitecturas de los retablos no se ve correspondido por la obra de los escultores. Los pliegues se hacen más dulces y, aunque permanecen algunas quebraduras, sus bordes son suaves. Juan Antonio de la Peña trabaja para Villagarcía de Campos (1678) y la cofradía de Jesús Nazareno (1684), donde hace un Crucifijo con una actitud de paz interior pese a ser el momento de su agonía. José de Rozas, hijo de Alonso de Rozas trabaja con un estilo similar al de su padre pero luego evoluciona del movimiento hacia una progresiva calma. Juan de Ávila realiza obras en Pesquera de Duero (1678), la iglesia de San Pedro de Lerma (1692), la cofradía de San Isidro de Valladolid (1698) y las iglesias de San Felipe Neri (1699) y Santiago (1700).

3. Escuela de Toro

Tiene vigencia en el primer tercio del XVII debido al trabajo de dos escultores: Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. El primero se forma en el manierismo a finales del XVI. En 1602 concierta un retablo para la iglesia del Sto. Sepulcro (Toro), con influencia de Juan de Juni. Después trabaja en las iglesias de San Pedro (Villalpando) y Sta. Sofía (Toro). En los últimos años, aun conservando el carácter juniano en sus obras, incorpora los pliegues quebrados de la escuela de G.F., cuando ya colabora con Esteban de Rueda en el retablo del Santuario Nacional de Valladolid. En 1618 conciertan los dos el retablo mayor de la parroquial de Peñaranda de Bracamonte, que será la obra cumbre de la escuela y que terminó solo Rueda al morir Ducete en 1619. En Rueda (+1627) se aprecia el fuerte influjo de G.F. en el uso de grandes vestiduras y la forma de plegar.

4. Escuela de Salamanca

Es una de las escuelas más sólidas del territorio castellano y leonés, influenciada por el estilo de G.F., pero también por lo italiano. En la primera mitad del siglo el principal escultor es Antonio de Paz (+1647), con influjo de G.F. y Esteban de Rueda, que trabajó en los retablos de San Gregorio y San Agustín de la catedral de Salamanca (1627), con amplios ropajes de pliegues quebrados, de la parroquial de San Martín (1621-35) o la iglesia de Sancti Spiritus de Salamanca (1644-7). Jerónimo Pérez (1570-1647) trabaja en 1609 en la iglesia de Santiago de la Puebla (SA), con un estilo clasicista propio de su primera etapa. Realiza después numerosas obras y en 1637 trabaja para la iglesia de las Agustinas de Monterrey, asociado con Antonio de Paz. Pedro Hernández (1580-1665) tiene numerosas obras, pero en general de discreta calidad. El vallisoletano Juan Rodríguez realiza varias obras en Salamanca siguiendo el estilo de G.F.: iglesia de la clerecía (1674) y convento de Jesús y María (1658). Bernardo Pérez de Robles (1610-1683) pasa una etapa de su vida en América y al regresar en 1670 eso se refleja en su estilo. En el último tercio de siglo, la presencia de Juan Fernández en Salamanca da ocasión de implantar el nuevo estilo barroco; en 1673 trabaja para dos retablos de la Clerecía y su éxito le proporcionó otros encargos.

5. Otras escuelas castellanas

5.1. Palencia

Se conoce el nombre de escultores de la ciudad, aunque lo más importante procede de otros núcleos limítrofes, sobre todo Valladolid, de donde llegan obras de G.F. y además se imitan pasos vallisoletanos. Llegan también obras de Medina de Rioseco y Burgos. El nivel artístico es discreto y sin artistas sobresalientes.

Pedro de Torres realiza diversos pasos para cofradías penitenciales en el primer tercio del siglo, lo mismo que Lucas Sanz y Antonio de Amusco. En el segundo tercio destacan los hermanos Juan y Mateo Sedano Enríquez, siendo el primero ensamblador y el segundo escultor (se le encuentra en la Inmaculada de la catedral de Palencia y en retablos de Santervás de la Vega (PA) y de la capilla de la Cruz de la catedral. En el último tercio culmina el barroquismo en el retablo de Támara (PA), del escultor Fernando de la Peña.

5.2 Burgos

Se localiza aquí obra de G.F. La obra de la catedral atrae a maestros de la Corte, como Pedro Alonso de los Ríos. Los artistas más notables son foráneos. En el primer tercio destaca el retablo de la parroquial de Huércemes, con escultura de Juan de Sobremazas, presente también en Villasilos. De la década de los sesenta se hace el retablo mayor de Las Huelgas, con escultura de Juan de Pobes y, posiblemente, Alonso de Rozas. Este retablo será muy imitado en el ámbito burgalés, como se ve en varias obras de Pobes y Elgueros: iglesias de San Cosme y San Damián (Burgos), parroquial de Olmillos de Sasamón, Villimar y otros lugares.

5.3. Otros núcleos

De León se conoce poco, aunque hubo un influjo vallisoletano, reflejado, por ejemplo, en los pasos. Obras singulares se piden a escultores vallisoletanos como José Mayo (monasterio de Sta. M^a, en Carrizo). En el último tercio del XVII llega la influencia de Medina de Rioseco: Juan Fernández trabaja en la iglesia de Sta. M^a de Azogue, en Valderas. Las obras de este siglo se encuentran sobre todo en León, Valderas, Astorga y, en el Bierzo, Ponferrada y Villafranca.

En Zamora destaca el foco de Toro, que ya hemos comentado, llegando obras de G.F., Andrés de Solanes y otros artistas vallisoletanos.

En Ávila la escultura tiene un fuerte carácter teresiano y llegan sugerencias de Valladolid (convento de Sta. Teresa) y Madrid (convento de San José).

Segovia es una de las escuelas más vigorosas del XVII, con aportaciones de G.F. y madrileñas, junto a maestros locales. Juan Imberto se instala en el primer tercio en Segovia tras trabajar en Valladolid. Éste, con Felipe de Aragón (de origen segoviano), trabajó en el retablo de San Andrés de la catedral. Hacia 1645, al trazarse el retablo del santuario de la Fuencisla se establece un nuevo tipo de retablo, el modelo madrileño, que se repetiría en otras obras: un solo cuerpo principal y ático semicircular. En 1686, José de Churriguera elabora la traza para el retablo mayor de la capilla del Sagrario, de un solo cuerpo y dos columnas salomónicas.

6. Pedro de Mena y su influencia

El granadino Pedro de Mena (1628-1688) fue uno de los más destacados escultores de su época. Aunque vivió en Granada y Málaga, sus obras llegaron a toda la península Ibérica y a Ultramar e incluso estableció modelos escultóricos que fueron después copiados por otros. La imitación de sus modelos se aprecia en diversos escultores castellanos durante la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII.

Entre las obras suyas que llegaron a Castilla y León podemos citar Inmaculada (Convento de San José, en Ávila, e Iglesia de Santa María, Tordesillas), Virgen Dolorosa (Monasterio de San Joaquín y Santa Ana, Valladolid; parroquial de Valdestillas, Valladolid, y convento de MM. Concepcionistas, Zamora), Ecce Homo (convento de MM. Concepcionistas, Zamora, y parroquial de Valdestillas) y San Francisco muerto (iglesia de San Martín, Segovia).

J. J. Martín González, "Escultura". Historia del Arte de Castilla y León. Arte barroco, tomo 6. Ámbito, 1997.

Eloísa García de Wattenberg (coord.). Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid (Exposición). Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Escultura. Valladolid, 1986.

Luis Luna Moreno (comisario). Pedro de Mena y Castilla (Exposición). Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Escultura. Valladolid, 1989.

Tema 13. El grabado español: Del siglo XVI a Goya

El grabado es el resultado de la estampación de una plancha en la que se han efectuado incisiones, o sea, grabados, como los efectuados en madera (xilográficos) o en metal (grabado en hueco); pero si la estampación se efectúa de dibujos realizados sobre piedra (litografía) o sobre pantallas de seda o nylon (serigrafía) -en las que no se ha efectuado clase alguna de incisiones-, el resultado no se denomina grabado, sino estampa. En el grabado existen dos fases diferenciadas; la primera es la realización de la plancha, matriz, piedra o pantalla y la segunda es la estampación.

Desde los primeros periodos históricos de Egipto y quizás antes se imprimieron dibujos sobre tejidos mediante el uso de planchas grabadas en madera, pero fue en China donde por primera vez se estamparon textos por el mismo procedimiento. Con la aparición del papel tiene lugar en occidente la difusión de los primeros grabados por dos motivos dispares. El primero fue la estampación de naipes o cartas de baraja, juego puesto de moda en Italia a finales del siglo XIII; y el segundo la propagación de estampas piadosas cristianas.

Los primeros grabados sobre papel conocidos en Occidente se remontan a la segunda mitad del siglo XIV, realizados en xilografía. Sus obras con un marcado carácter ingenuo y popular, pero con gran fuerza de expresión. A comienzos del XV se comienza la estampación de los primeros libros de imágenes, popularizando lo que hasta entonces era un lento trabajo de amanuenses. Estas ediciones comienzan por ser un trabajo mixto en que dichos amanuenses se auxilian con la estampación previa de xilografías para ilustrar sus manuscritos con imágenes y mayúsculas historiadas, acabando la edición con el texto dibujado a mano. A los pocos años aparece el libro xilográfico, con texto e ilustraciones grabados en planchas de madera. Finaliza el proceso con la aparición del libro tipográfico, en el que para la composición de los textos se utilizan letras intercambiables. A todas estas primeras ediciones, y a todos los libros anteriores a 1500, se les denomina "incunables".

Sobre los primeros libros impresos españoles podemos decir que en 1471 el impresor Juan Parix de Heidelberg llega a Segovia y los primeros libros fechados en su colofón son de 1475, de Valencia y Zaragoza. A estos tres centros iniciales hay que sumar Barcelona, todos ellos elaborando libros de molde y sin grabados. Entre 1476 y 1480 hay libros impresos con huecos para colocar miniaturas, pero de 1480 es el primer libro con ilustraciones impresas. La producción crece enormemente en la última década del siglo, destacando el taller de Salamanca, con numerosos centros editoriales donde se sigue un esquema de producción que ya prefigura a la editorial moderna: 1. encargo del libro por el cliente (eclesiástico, monarca, aristócrata...), 2. encargo de las matrices para la ilustración, 3. fundición de letras en distintos tamaños, 4. maqueta del libro, 5. corrección de pruebas, estampación y encuadernación y 6. venta y promoción, con segundas y terceras ediciones.

1. Siglo XVI

El humanismo italiano había destacado el saber y la cultura como uno de los ejes de su concepción del mundo, lo que dio gran importancia a los libros. El segundo factor que influyó en tal importancia fue la invención de la imprenta. Eso explica el auge del libro en el siglo XV y su eclosión en la siguiente centuria. De hecho en el siglo XVI nace en toda Europa un mercado de coleccionistas de grabados y estampas, de lo que da testimonio la referencia histórica al mercader Francisco Testa de Arezzo y el artista lombardo Pietro Paulo de Montalbergo, que distribuyeron en Madrid un lote de 3.500 grabados estampados en Roma.

La primera imprenta española se estableció en 1471 en Segovia. Al llegar el siglo XVI comienza a apreciarse el Renacimiento en que se empieza a tener conciencia del valor de los libros como medio de difusión de cultura e ideología de los elementos figurativos. Durante la segunda mitad del siglo destaca la aparición de Madrid como centro editorial cada vez más importante, así como el hecho de que se conozca la personalidad de mayor número de grabadores. Con Felipe II se instalará en Madrid la Imprenta Real (se publican obras religiosas y libros científicos). En los últimos años del XVI aparece el artista como personaje independiente e identificable

individualmente (como ocurre cuando Herrera llama a Pedro Peret para la estampación de las láminas de su obra del Escorial).

El Renacimiento se introducirá en primer lugar por la ornamentación: las orlas de los frontispicios y los adornos de algunas letras capitales. Supone la paulatina sustitución del influjo alemán por el italiano. Las mismas composiciones de los marcos que se plasmaban inicialmente con un cierto abigarramiento de seres y vegetación se componen ahora siguiendo los postulados de claridad y orden que exige la estética renacentista, y por ejemplo, la imagen del caballero pierde su halo caballeresco y pintoresco por tratarse como un retrato ecuestre de contenido sencillo. Se aprecia, sobre todo en Alcalá de Henares, Sevilla y Zaragoza ya en la década de los veinte, una coherente organización de la ilustración, sobre todo en los frontispicios, un mayor clasicismo en los motivos decorativos y un definitivo dominio de la figura y su inserción lógica en un espacio perspectivo (visible arquitectónicamente).

Lo que comienza como tanteos, se consolidará en los años treinta, llegando a suponer entonces el desarrollo del manierismo. Hasta finales de los años cincuenta, cuando aparece una verdadera tipología decorativa manierista (ya iniciada en los años treinta), se desarrollan los temas anteriores platerescos. El manierismo supondrá mezclas e hibridaciones de elementos contrapuestos (monstruos, seres híbridos, pequeñas esculturillas y complicadísimos capiteles). En las decoraciones se ve una progresiva clarificación del grutesco hasta llegar casi a su abandono, siendo habitual colocar a los lados de las portadas dos figuras en forma de cariátides. Además de la evolución decorativa, se ve una mayor libertad compositiva y una disposición más fluida de escenas y figuras. El auge de los libros científicos obliga a un mayor carácter didáctico y comunicativo, plasmado en caracteres de objetividad, claridad y sentido directo.

Entre 1560 y 1590, pese a continuar la corriente manierista, se hará patente la influencia ideológica de la Contrarreforma. La decoración se complica y se plasman tendencias abstractificadoras del manierismo, a lo que se une una mayor voluntad de contenido iconográfico (ésta se plasma con el recurso a una iconografía de tipo alegórico, pero también por la inserción de retratos). En esta época se ve la importancia de la imagen como uno de los soportes de la obra, en un elemento esencial de la misma; y en su ejecución se ve ya una enorme libertad de movimientos, dinamismo en figuras y actitudes, sencillez en las posturas, perfecto dominio de la perspectiva y un cada vez más complejo uso de las posibilidades claroscuroscas.

Uno de los grabadores que se conocen de este periodo es Antonio de Arfe (muerto en 1580), del que se conocen unas pocas xilografías de los años setenta. Otro es su hermano Juan de Arfe (1535-1603), autor de xilografías y planchas de metal entre las que destacan las de *De Varia Commesuración para la Escultura y Arquitectura* (Sevilla, 1585).

Pedro Perret (nacido en Amberes hacia 1555) será el primer grabador calcográfico que actúa en España directamente. Es contratado en 1584 por Juan de Herrera para grabar los diseños de San Lorenzo del Escorial. Además de esto trabaja en Madrid hasta su muerte hacia 1625 y se conocen 34 libros con grabados suyos.

*Técnicas. Durante la primera mitad del siglo se emplea generalmente la letra gótica (más redondeada y suave que la germánica), aunque poco a poco se irá imponiendo la redonda por influjo italiano. Durante el siglo XVI se irá abandonando la entalladura o uso de una matriz de madera, debido a las mayores posibilidades expresivas de la calcografía y a la mayor resistencia y duración de las láminas de metal. Aunque este proceso será muy lento y de hecho convivirán portadas hechas con lámina calcográfica e interior con xilografías. Felipe II y su obra del Escorial beneficiarán el cambio técnico del abandono de la madera en favor del grabado en metal o calcografía (al aguafuerte o, más a menudo, al buril). La llegada de Pedro Perret tuvo relevancia en el cambio y también lo tuvo las importaciones que realizó el rey de obras italianas, alemanas y flamencas.

La calcografía era cara porque su impresión debía hacerse antes o después de la letrería. Por el contrario tenía la ventaja de permitir mayor minuciosidad de detalles representados en la imagen. No se sabe cuándo se introduce el aguafuerte, pero ya se practicaba esporádicamente antes del final del siglo, aunque no por grabadores profesionales sino por pintores dedicados a grabar.

La aplicación de los grabados se centra en los libros, aunque también había un buen número de estampas sueltas de xilografía popular (estampas religiosas, naipes, etc.). Más raras son las estampas sueltas de tipo culto, aunque destacan la colección de Pedro Perret sobre la fábrica de El Escorial. Poco de ha conservado de los pliegos sueltos o "literatura de cordel", con pequeñas ilustraciones grabadas.

*Temática de las imágenes. La clasificación de las estampas por temas supone establecer numerosos grupos. 1-El de historia plasma modelos fundamentalmente romanos y clásicos, pero también narraciones de hechos contemporáneos (algunos teóricos referidos a personas, pero también historias locales o crónicas de España). 2- Los monarcas protegieron la imprenta en gran medida por la posibilidad de emplearla en dotar a la Monarquía de una imagen determinada: majestad e impartición de justicia; protector del saber, dinastía y linaje, pero sobre todo -más renacentista- el monarca con un sentido heroico y ligado al tema de la fiesta triunfal o las grandiosas pompas fúnebres. 3- La estampa científica se plasma con objetividad y sencillez, existiendo modalidades arquitectónicas, ciencia natural y médica (incluyendo astronomía, navegación, música...). 4- La estampa religiosa sufre durante la primera mitad del XVI una adaptación al mundo moderno: persisten los arquetipos iconográficos pero se imbuyen de un carácter humanista (organizada composición, por ejemplo, ausencia de dramatismo, alegoría); la Contrarreforma dará auge a la imagen de la Virgen y también de los santos. 5- Desde el planteamiento de la sociedad humanista destaca la importancia del individuo, no apareciendo en realidad el retrato hasta muy avanzado el siglo; entre las figuras plasmadas está el caballero, el hombre estudioso y, a partir de la segunda mitad del XVI, aparecerá el retrato del autor en el libro. 6- Entre las imágenes fantásticas y narrativas, destaca lo mitológico, pero también el sentido moral, narraciones caballerescas y otras de contenido humanista. 7- Un motivo más es la heráldica, muy habitual. 8- Por último, hay que señalar la estampa lúdica, donde se incluyen los juegos, sobre todo el de naipes.

2. Periodo barroco (siglo XVII)

En esta época se da un gran auge de las estampas. La causa está en la necesidad de elementos de persuasión que tenían los grupos sociales dominantes para atraerse a los sectores de opinión y mantener un control psicológico sobre la base del orden y la tradición defendiendo la realeza, la nobleza y la religión. Ante esta situación es lógica la reiteración de temas de las estampas, que no son más que la plasmación gráfica de las ideas que difundía el poder.

En esta época trabajan en España una serie de grabadores extranjeros, sobre todo flamencos e italianos. Con el Greco trabaja el grabador Diego Astor; en Sevilla es importante el pintor Juan Valdés Leal -con interesantes aguafuertes. En Cataluña destaca el tarraconense J.B. Vilar, Matías Gener y F. Vía; Francisco Artiga y Bernardo Bacetón en Aragón, Gregoria Heredia y Juan Conchillos en Valencia; y Pedro Villafranca y José García Hidalgo en Madrid.

*Técnica. Al finalizar el siglo XVI se da la introducción y triunfo de la técnica del buril sobre la madera, pero faltaban talleres en España y se dependerá de la llegada de grabadores extranjeros, sobre todo flamencos. Con el buril se trabajaba sobre la plancha de cobre, para lo que hacía falta ser un hábil dibujante. Se editan en este momento diversos manuales que adiestran en la manera de trabajar con buril y cómo plasmar determinados asuntos. No era rara la colaboración de varios individuos en el grabado: inventor, pintor, dibujante y grabador, aunque podía darse la coincidencia de tareas en una sola persona. No hay constancia de talleres con varios grabadores.

*Estampa religiosa. Su objetivo básico era fomentar la devoción, sirviendo de promoción, propaganda y adoctrinamiento. Los temas son propios de la religiosidad barroca: la Virgen bajo la advocación de la Inmaculada Concepción es uno de los más representativos, aunque más numerosas son las representaciones de advocaciones locales (Montserrat, el Pilar y Guadalupe). Hay estampas de santos, aleluyas, gozos y otras de meditación o vanitates (recuerdan por la figura de la muerte lo fugaz de lo terreno). Estas estampas se colocaban en las casas más modestas y también se portaban. Se mantiene mucho tiempo la xilografía.

*Ilustraciones de libro. Es en los libros donde encontramos el mayor número de estampas. El libro es en este siglo de menor calidad en papel y tinta, con caracteres viejos, gastados y poco originales. En la mayoría de ellos sólo existe una estampa, en la portada (donde debía figurar el

título y a quien se dedicaba, el autor, el impresor y el lugar de impresión, así como la fecha). Se tendía a emplear símbolos y alegorías, con una composición sobrecargada en general de tema religioso y/o político. Su aspecto es arquitectónico en relación con altares y retablos. En el interior, al ser más trabajosa y cara la ilustración calcográfica que la efectuada en madera, disminuye el nº de ilustraciones, dedicadas preferentemente a escenas básicas del texto y a retratos del autor del libro. Los máximos elementos decorativos se plasman en el retrato del rey, sus validos y los principales personajes de la corte, enmarcados en la intención de propagar la ideología monárquica (poder personal de origen divino, la grandeza de la monarquía y el prestigio de la dinastía). El retrato real privado sigue los convencionalismo de sobriedad en atuendo, gesto y decorado, así como el uso de unos pocos elementos simbólicos, rechazando los alegóricos y mitológicos; mientras que en el público, donde se incluyen las estampas, los elementos alegóricos y simbólicos invaden la escena. Otro motivo en estampa son los acontecimientos que daban esplendor al reinado: fiestas y las arquitecturas provisionales relacionadas con ellas, y las honras fúnebres.

*La estampa como complemento de la información no se plasma, como en el XVI, en los libros de contenido literario, sino que tal sentido se conserva sólo en la literatura de cordel de los pliegos sueltos y en los libros de emblemas (una imagen con un título explicativo y un poema). La literatura de cordel se hace con xilografía, representando por lo general figuras sueltas que representan los personajes del texto. También con finalidad informativa se disponen las estampas religiosas en los libros, que se centran en la enseñanza y defensa del culto mariano, de los santos y del dogma de la Eucaristía; creándose también símbolos del misticismo y el tema de la muerte. Dentro de las biografías se incluyen retratos. En el XVII aparecen las Gacetas y otras hojas informativas que más tarde darán origen a los modernos periódicos, acompañándose en algunos casos de ilustraciones de variada temática: hechos de armas y sucesos insólitos de la aparición o nacimiento de monstruos, principalmente. Por último se encuentra la estampa de los libros técnicos sobre geometría, astronomía, arquitectura y ciencias naturales.

*El grabado estará íntimamente ligado a la pintura, proporcionándose modelos mutuamente. El aprendizaje de la pintura pasaba por la copia de dibujos elementales que se recogían en cartillas de dibujo. Los pintores poseían grabados que les servían en ocasiones de modelos (la mayoría eran de autores extranjeros, dominando las estampas de Durero y Schongauer). Frente a lo común que en Europa, en España fue muy rara la difusión la pintura de los grandes maestros a través del grabado.

*El aguafuerte. Pocos pintores españoles aceptan esta manifestación del dibujo, encontrándose muestras esporádicas en Valencia, Sevilla y Madrid, junto a otros artistas que producen estos grabados en Italia (José Ribera o Iusepe Martínez).

El principal centro grabador es Madrid. Aquí destaca Pedro Perret en el inicio del siglo, y luego otros flamencos como Diego de Astor, Cornelio Boel y Juan Schorquens y el francés Juan de Courbes. Hacia mediados del siglo cabe mencionar a los flamencos Juan de Noort, Pedro Perete (hijo de Perret) y Herman Pannells y el español Pedro de Villafranca Malagón. Al final del siglo corresponden Marcos de Orozco y Diego de Obregón.

Dentro de Barcelona son relevantes Juan Bautista Vilar y Ramón Olivet.

3. La estampa ilustrada. Siglo XVIII

En la primera mitad del siglo se continúa la tradición barroca, con escasez de grabadores y sin evolución en la técnica y el método. El único español destacado es Juan Bernabé Palomino (Córdoba 1692-Madrid 1777), en buena medida de formación autodidacta, pero cuya producción se orienta sólo al retrato y a la estampa de devoción y no a difundir la pintura o a crear libros profusamente decorados. También autodidacta era Matías de Yrala. El resto de grabadores hacían los trabajos que demandaba el mercado, con una escasa formación técnica y mediocre calidad pese a ser correctos dibujantes.

La estampa religiosa es la más divulgada, continuando la tendencia de siglo anterior hacia advocaciones marianas, santos, beatos, retablos, vida de Cristo... (algunas proporcionaban indulgencias, otras tenían función protectora). Sobre su difusión existió una censura evitando temas lascivos y sobre todo falsas devociones. Al mismo tiempo comienza el despegue (definitivo

en el XIX) del grabado científico (geometrías, botánicas, máquina...). En el apartado artístico predomina la reproducción de cuadros.

*El pensamiento ilustrado fue importante para la protección y fomento del grabado, Las razones eran varias: se importaban muchos grabados extranjeros, con la consiguiente salida de dinero, y sirve para reproducción de obras de arte.

En el desarrollo del grabado ilustrado fue importante la Real Academia de San Fernando que desde su creación en 1752 tuvo grabadores para propagar este arte. Juan Bernabé Palomino fue el primer director del grabado en dulce (hasta 1777). Desde el primer mes se permite a alumnos pensionados ir a París para aprender y se da pensión a los de provincias para ir a aprender a Madrid. En 1757 se establece un premio extraordinario. Los alumnos, algunos pensionados, podían dejar los temas religiosos para dedicarse a otros de menor demanda, empezando por las vistas arquitectónicas y después los retratos. A la muerte de Palomino, le sustituye en el cargo Manuel Salvador Carmona hasta 1820. En Valencia se creó en 1753 una Academia que preludia la creación de la Real Academia de San Carlos en 1768, dependiente de la de Madrid. En Barcelona, la Junta de Comercio pensiona a Pedro Pascual Moles para perfeccionarse en el arte del grabado en París y a su regreso, en 1775, se crea la Escuela Gratuita de Dibujo y Grabado, con pensionados en Madrid y premios.

En la Corte, el rey designaba Grabadores de Cámara, aunque era una plaza que no siempre estaba ocupada y el sueldo se concedía sin ninguna obligación. Entre estos grabadores se encuentra Juan Bernabé Palomino, Manuel Salvador Carmona, Fernando Selma...

*Manuel Salvador Carmona. Se forma inicialmente en Madrid, entrando de adjunto en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752 y en ese mismo año marcha pensionado a París para aprender el grabado de retratos e historia (allí permaneció once años). En 1777 se le nombra director del grabado en dulce en la Academia de San Fernando y en 1783 se le hace grabador del rey. Tuvo numerosos discípulos, muchos de ellos grandes grabadores. En su producción hay gran cantidad de obras menores (mapas, orlas, emblemas, tarjetas de visita...), seguidas de estampas de devoción, retratos y estampas de tema profano (escenas de género mitológico, alegorías, temas históricos, monumentos y vistas).

*Una peculiaridad del XVIII es la incorporación de nuevas técnicas calcográficas. La entalladura sobre madera es algo residual, mientras que el buril es la técnica considerada como "el gran arte", aunque queda progresivamente relegado a un complemento de la preparación del agua fuerte. Además se introducen el grabado de puntos, al humo, el aguatinta y el grabado en color. En 1789 se crea la Real Calcografía para difundir e implantar nuevos modelos estéticos para la imagen de la nueva dinastía, pero también para impulsar el progreso científico y técnico. Entre sus actividades estuvo encargar grabados del rey y de retratos de su colección, estableciéndose también la estampación de los Vales Reales y billetes de banco de San Carlos. La Real Calcografía formó una amplia colección fruto de sus encargos y de láminas recogidas por encontrarse dispersas o en manos de particulares. A comienzos del XIX se venderán láminas de cuadros famosos que se adquirirían por suscripción. Entre los encargos destaca la serie de Retratos Españoles Ilustres (1791-1814). La Real Calcografía se interesó por obras de artistas de gran reputación.

*Pintura reproducida por el grabado. Será en la segunda mitad del siglo -desde 1770- cuando se de esta tendencia, fomentada por la minoría ilustrada que desea dar a conocer la pintura española en el extranjero. Será fomentada desde las Academias de Bellas Artes. En 1789 se constituye la "Compañía para el grabado de los cuadros de los Palacios Reales", para la que trabajan grabadores franceses e italianos y algunos madrileños, aunque pronto -ya en 1794- se demuestra una empresa ruinosa y no se publicaron más que 24 obras. Algunos grabadores formados en el extranjero se ocupan sobre todo de la pintura barroca de la escuela española.

*Labor de las Imprentas. En la segunda mitad del XVIII se logró un alto grado de calidad en las artes gráficas, dando como resultado lujosas y cuidadas ediciones de obras literarias, históricas o científicas. La novela ilustrada aparece en cuidadas ediciones con estampas intercaladas en el texto. Las imprentas rivalizan en sacar a la luz ediciones de lujo, preocupándose por ello incluso la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: el Quijote de la imprenta de Joaquín Ibarra

(1780), libros publicados por Antonio de Sancha; destaca además la labor de la Real Compañía de impresores y libreros del Reino, creada en 1763 y que contó con protección real.

En estos libros disminuye la presencia de fiestas religiosas en favor de las fiestas que propagan el poder real: proclamaciones, viajes, fachadas, arcos de triunfo, comitivas de cabalgatas, etc. Se conmemoran hechos históricos como batallas y sucesos de la guerra de la Independencia. Se siguen dando a conocer los túmulos y adornos de los templos en honras fúnebres de grandes dignidades. En la segunda mitad del XVIII se multiplican las publicaciones científicas con estampas: cartillas de dibujo, manuales de grabado, libros de arquitectura, colecciones de estampas ornamentales, vistas de monumentos y ciudades, libros sobre las distintas ciencias, medicina...

4. La estampa popular. Siglo XVIII

El siglo XVIII es el de la expansión del grabado. Todas las clases sociales sienten el deseo estético por la imagen. Se va evolucionando hacia temas más frívolos, familiares y burgueses; es un arte más social.

Como grabado popular puede entenderse los tacos xilográficos que ilustran las cabeceras de los pliegues y las aleluyas, pero habría que incluir también las estampas que toman auge en el último tercio del siglo, sólo con un pequeño texto explicativo, y presentan escenas y personajes concretos. Tienen temas populares y se dirigen a la débil burguesía e intelectualidad ilustrada.

*El grabado popular tradicional. En el siglo XVIII hay un gran auge del grabado popular que seguirá hasta la Restauración, aunque no se produce una renovación temática e incluso falta un carácter narrativo y los personajes van vestidos como en el siglo anterior. No obstante, cambian los usos amorosos y la visión que se tenía de la mujer, dándosele una mayor liberalidad, aunque eso no se refleja en los romances salvo contadas excepciones (tipografía Carreras de Gerona). A mediados de siglo se introducen las figuras de petimetres (una figura extranjerizante) y, frente a ellos, el castizo, el majo (el profundamente español), definidos por sus atuendos y el gesto, aunque en las ilustraciones de romances se perfilan más débilmente que en la literatura y el teatro (excepciones catalanas). Se representan además tipos deformes y caricaturescos, donde destaca el creador valenciano Baltasar Talamanes.

*Formación del costumbrismo. El antecedente del costumbrismo son las colecciones de trajes, de bailes y de estampas sueltas, con escenas de juegos o de simples acontecimientos cotidianos. El costumbrismo neoclásico lo representa Juan de la Cruz, autor en 1777-88 de la colección de trajes de España, que en realidad es una colección de tipos que sigue los ejemplos franceses del Setecientos (centrados en el tipo, que se aísla de un entorno idealizado) que conoció sobre todo a través de su pensionado en París. Su colección de trajes es muy variada, con tipos populares, regionales, figuras exóticas y americanas y figuras taurinas. Dentro de la estampa costumbrista neoclásica llega también el influjo rococó, como se aprecia en Marcos Téllez, que influyó en el pintoresquismo de principios del XIX y en Goya; tiene majos bailando y contrabandistas y bandoleros entre lo más destacado de su obra.

*Costumbrismo prerromántico. A finales del XVIII e inicios del XIX aumenta el número de estampas. A. Rodríguez hace una colección de trajes (1799-1804) con 112 estampas; Miguel Gamborino elabora una serie de "gritos" (vendedores ambulantes que recorrían las calles de Madrid) con influencia de Poisson. Las estampas tienen unos rasgos descriptivos muy acusados, con espíritu narrativo, todo ello preludiando ya el romanticismo.

5. Goya

Frente a los grabadores dedicados a la copia de imágenes, algunos pintores tienen inquietudes por ensayar técnicas calcográficas. Es el caso de Francisco de Goya, mediocre en sus comienzos como grabador. En los inicios manifiesta influencia italiana y temática religiosa tradicional.

Inicia su actividad como grabador en 1771, trabajando en aguafuerte en el taller de Carmona. En 1778 copia 17 cuadros de Velázquez, lo que le sirve de aprendizaje, para ganar algún dinero y hacer méritos en el Corte. Lo más significativo es que junto al aguafuerte empieza a aplicar la punta seca, la ruleta y el aguatinta. En estos años (1778) destacan El ciego de la guitarra y El agarrotado, que preludian en cierto modo sus grabados posteriores.

En 1799 comienza la venta de la serie "Los caprichos", con brujas, jóvenes, damas, frailes, majas y prostitutas; son 80 grabados al aguafuerte y aguainta, con algún retoque de buril y punta seca. Tienen un carácter de pesadilla, de mundo cerrado y abstracto, aunque referidos a la realidad empírica. Los temas son brujería, cortejo, prostitución, caricaturas, el mundo al revés, burlas a los frailes y otros. Preparó minuciosamente la serie, aunque al trasladarlos al cobre introduce correcciones. Fue un fracaso comercial.

Escasean los grabados de 1800 a 1808, destacando dos paisajes, cuyas planchas reaprovechó para los *Desastres*. Otro paso fundamental en su obra de grabador son "los desastres de la guerra", iniciados en 1810, con 82 estampas que reflexionan sobre el horror, la crueldad y la muerte, acercando los hechos al espectador. Reflejan muertes, torturas y otros hechos alejados de lo heroico que atentan contra la dignidad humana. Los desastres 65 al 82 dejan el tema de la guerra pero podrían aludir a la situación política. Esta serie de estampas en la que enfatiza los temas de Los caprichos finalmente quedó inédita y sólo se editó en 1863, tras comprar las planchas la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En 1816 se empieza a vender la serie "la Tauromaquia", con 40 estampas grabadas sobre 33 planchas con las suertes de los más conocidos toreros y sucesos acaecidos en las plazas. Seguramente el cambio temático se debió a un divertimento y a intereses económicos. En 1864 se publicarán 18 grabados conocidos como "Los disparates" o "Proverbios", de difícil explicación temática y cargadas de fuerte pesimismo, que habían permanecido inéditos (realizados en 1820-23).

En 1819 se inaugura el primer establecimiento litográfico de Madrid y Goya realiza algunas litografías, aunque no dominará la técnica hasta su estancia en Burdeos, a donde llega en 1824 y donde hace 13 litografías (2 sobre toros), con una gran libertad y una extraordinaria proximidad física a la escena, captando el instante.

J. Carrete, F. Checa y V. Bozal. El grabado en España (siglos XV al XVIII). Madrid, 1988.

Mariano Rubio Martínez. Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación. Conceptos fundamentales, historia, técnicas. Ediciones Tarraco. Tarragona, 1979.

Antonio Gallego. Historia del grabado en España. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1999.

Rosa Vives. Del cobre al papel. La imagen multiplicada. Icaria editorial. Barcelona, 1994.

Rosa Vives Piqué. Guía para la identificación de grabados. Arco/Libros. Madrid, 2003.

Los grabados anteriores al descubrimiento de la litografía no hacen constar en sus márgenes ni el nº de ejemplares editados ni la firma autógrafa del autor, ya que el tiraje era limitado por la duración de la plancha. Anteriormente al siglo XV el grabador acostumbraba a guardar el anonimato, luego daría personalidad a su obra mediante un monograma (Dureró, por ejemplo) o firmando (Rembrandt). El número de ejemplares en la estampación es ilimitado, por lo que el autor numera y firma cada ejemplar. En la plancha a punta seca, el máximo tiraje serán 20 ejemplares, en el aguafuerte podría pasarse de 50, mientras en la xilografía se permite un largo tiraje.

Todos los datos suelen hacerse constar en el margen inferior del grabado. A la izquierda el título de la obra, seguido del tiraje y a la derecha, la firma autógrafa. Cuando los grabados son reproducción de pinturas se hace constar el nombre del artista seguido de "pinxit" o "delineavit", a continuación el nombre del grabador con la expresión "sculpsit", "incisit" o "fecit"; si existe editor se incluye su nombre con la palabra "excudit".

En la xilografía se talla y eliminan los blancos de la imagen, siendo la imagen impresa la zona en relieve. Xilografía grabada a fibra, siguiendo la línea natural de las fibras del tronco (trazos toscos y netamente delimitados; monotonía, falta de modulación, tinta pastosa y no transparente), Xilografía grabada a contrafibra (similar a la anterior, pero mayor fineza de trazo y libertad de ejecución).

La calcografía deja trazos en relieve sobre el papel, la impronta de la plancha alrededor de la composición y trazos típicos según la técnica empleada (aguainta, punta seca, buril, etc.).

Grabado en Huevo, calcográfico o "talla dulce" (por la presión de la prensa, el papel presenta la huella de la plancha y la tinta tiene un grosor pronunciado sobre el papel, apreciable al tacto): buril (trazos limpios y netos con los extremos, por donde entra y sale el buril, más finos que la parte central), punta seca (trazo de calidad vibrante, pues alrededor del negro profundo existe un halo dejado por la tinta cargada en la rebaba del surco; angulosa de forma), aguafuerte (gran libertad de trazo, con líneas de calibre uniforme en toda su extensión y se apreciarán diferentes gruesos debidos a distintas potencias de mordido del ácido; acumulaciones y entrecruces de trazos), barniz blando (líneas graneadas y efectos de texturas), resinas o aguaintas (se presenta una serie de valores grises por punteado; suele combinarse con aguafuerte). Litografía (combina el grano de la piedra o la plancha y el grano del papel, apreciable este desfase con lupa), Litografía a lápiz (el calibre del trazo depende de la dureza del lápiz y del graneado de la piedra).

Calcografía. La matriz se hace en metal, siendo el cobre el más indicado. Sobre ella se trabaja con distintos instrumentos: al buril (o talla dulce; se coloca casi paralelo a la plancha y se apoya el mango sobre la palma de la mano), a la punta seca (se coloca perpendicular a la plancha y se usa como el lápiz, dejando rebabas en el surco), manera negra o 'mezzotinta' (se marca con un graneado toda la plancha, lo que da una base negra y sobre él se va rascando y aplanando con rascadores y bruñidores conformando la imagen en blanco), punteado (marcando con ruletas o puntas), aguafuerte (es una técnica de incisión química por corrosión; se graba con una solución de ácido nítrico o clorhídrico sobre la plancha protegida con un barniz en las zonas no trabajadas) y agua tinta (sobre la plancha se adhiere polvo de resina espolvoreada).

Mototipo. Se pinta sobre la matriz de metal con un pincel usando óleo o tinta de impresión y sobre ella se coloca un papel en el que se presiona y recoge la pintura. Da sólo 1, 2 ó 3 pruebas.

Litografía. La matriz es piedra calcárea (con 90% de carbonato de cal) que retiene las sustancias grises y mantiene la humedad. Se dibuja sobre la piedra con lápices o tintas. El dibujo se fija y se impermeabiliza el resto de la superficie con una solución de goma arábiga y ácido nítrico.

Tema 14. La platería en España

Las Congregaciones o Gremios fueron la forma de asociación en la que se aglutinaron los plateros para desarrollar su trabajo. Son asociaciones que controlan la actividad profesional dentro de una estructura fuertemente jerarquizada, cuyo surgimiento se encuadra en un proceso que en el Reino de Castilla va desde los últimos años del siglo XIV al reinado de los Reyes Católicos. A fines del siglo XIII y a lo largo del XIV se inicia el movimiento corporativo de los plateros catalanes, valencianos y aragoneses, que fue algo más temprano que el castellano. Jaime II confirma los capítulos de la cofradía de San Eloy de los plateros de Valencia en 1298; lo mismo hizo el infante Juan de Aragón en 1381 para Barcelona y la reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo respecto a Zaragoza en 1420. Carlos III aprueba en 1771 unas ordenanzas para la platería madrileña que luego fueron aplicadas a todas las platerías nacionales. Regulan el desarrollo de la profesión y establecen "que ninguno pueda ejercer el arte de la platería ni poner tienda sin ser maestro aprobado e incorporado en alguna congregación o colegio de plateros del pueblo donde hubiere de residir". La norma real se ocupa también de la aleación de metal y lucha contra la adulteración, resaltando la obligatoriedad de punzonar todas las piezas con tres marcas: artífice que la ejecutó, fiel contraste marcador que la ensayó y el troquel de la localidad donde se elaboró. Esto no es ninguna novedad, aunque era una práctica poco ejecutada.

El aprendizaje era como en otros gremios al lado del maestro, ingresando los niños con 15-18 años. El aprendizaje solía durar cinco años en el platero de plata y algo más en el de oro. El siguiente paso es el de oficial, que tenía libertad para elegir el maestro con quien quería trabajar, entrando a su servicio a cambio de un salario mensual. Para llegar a maestro era necesario superar un examen ante la cofradía.

En la contratación de obras de cierta importancia, junto con las condiciones, se presentaba casi siempre una traza o dibujo de la pieza a labrar. Las más de las veces, piezas anteriormente labradas servían de modelos a imitar para la fabricación de otras nuevas. Esto conllevaba una estandarización de las piezas y la reiteración de los tipos.

La principal clientela de los plateros la constituyen las clases sociales de mayor relieve e influencia: nobleza y clero. La producción más corriente era la de piezas de vajilla y así Juan de Arfe (1578) incluye entre tales piezas: "fuentes, jarros, saleros, porcelanas, vajillas de agua, azucareros, platos, escudillas, cucharas, forquetas, blandones, candeleros y otra infinidad de piezas que cada día se inventan según los gustos de cada uno para servicio de señores". La plata era además una reserva económica que en cualquier momento podía volver a convertirse en moneda. Ello es causa de que, salvo en contadas ocasiones, la platería civil o doméstica no haya llegado hasta nosotros. Respecto a la platería religiosa, la nobleza local ejercía su patronazgo en iglesias y conventos.

1. Platería de época gótica

Durante el periodo altomedieval se desconoce en buena medida la situación de la platería, si bien se encuentran las técnicas de hilo aplanado y retorcido, granulado, filigrana, repujado, calado, cincelado, doblado, nielado y sobredorado. Estas técnicas se emplean en cálices y patenas.

En época bajomedieval destaca el papel de los gremios. Se trabaja el fundido, las planchas recortadas (el calado se superpone a otras planchas lisas, pretendiendo imitar tracerías góticas), la filigrana, el repujado y el cincelado. Durante los siglos XIV y XV la documentación cita las coronas, los broches, las hebillas, los cinturones y los pequeños relicarios a modo de colgantes.

Se usaron el relevado, el cincelado o la fundición, como en épocas posteriores, pero ahora destaca el uso de esmaltes, casi siempre traslúcidos y en composiciones muy cromáticas. El estilo es recargado y suntuoso. Las cruces procesionales son latinas con terminación flordelisada precedida por medallones cuadrilobulados. Custodias portátiles y relicarios presentan igual estructura, siendo ya frecuente el relicario de busto. Son excepcionales las custodias de asiento. Los cálices tienen copas cónicas muy abiertas, astil hexagonal y nudo preferentemente prismático. Los hostiarios suelen tener caja cilíndrica de poca altura y tapadores cónicos. A escala reducida se reproducen los elementos propios del contrarresto de los empujes de

abovedamientos góticos, los soportes, las ventanas con sus arcos y tracerías y componentes ornamentales como chapiteles, pináculos y gárgolas. Se presentan también relieves escultóricos que pueden ser figuras aisladas sobre fondos lisos o escenas evangélicas con numerosos personajes y un rudimentario paisaje. A finales del XV e inicios del XVI se encuentra un gusto por la microarquitectura de tipo gótico flamígero (pilares, contrafuertes y arbotantes, ventanales, hornacinas con doseletes, minúsculas claraboyas).

En la Corona de Castilla el desarrollo de la platería se presenta con un siglo de retraso respecto a Aragón. Es a comienzos del siglo XV cuando se regula la práctica de este oficio. Las técnicas más empleadas son el cincelado y el fundido y, aunque los esmaltes no llegan aquí a desarrollarse tanto como en Aragón, se encuentran en medallones de cruces, tapas de evangelios y en escudos emplazados en cualquier pieza. Las cruces son de brazos rectos y terminaciones flordelisadas muy pronunciadas, pero los adornos grabados y los medallones esmaltados intermedios ofrecen formas muy variadas. En Burgos se encuentran también hostiarios de caja cilíndrica y tapa cónica, así como un tipo de custodia portátil en forma de templete arquitectónico rematado con chapitel piramidal. Los cálices con rosa adornada, con o sin gallones, astil hexagonal y manzana con salientes en lisonja se diferencian en el pie circular o alternando lóbulos y puntas. Valladolid desarrolló un cáliz de especial riqueza: rosa con grandes hojas sobrepuestas, astil hexagonal oculto por el nudo de mazonería y pie de compleja planta estrellada adornado con motivos vegetales.

Entre los plateros del reino de Aragón se encuentran musulmanes, más judíos, franceses, italianos y algunos nórdicos. En Barcelona destacan Bartolomeu Tutxó (+1388), Francesc Vilardell (+1420), Romeu des Feu (+1419) y Bernat Lleopart (+1460). El principal artista es el alemán Enrique de Arfe (Heinrich von Erfet; +1545), que trabaja a inicios del siglo XVI en León. Realiza la custodia procesional de la catedral de León y la urna relicario de San Froilán, así como las custodias monumentales de las catedrales de Córdoba y Toledo; introduce la custodia de asiento o procesional (en la que reduce el edificio gótico a puro esqueleto estructural) y la cruz de brazos rectos con cuadrantes y terminaciones circulares. En Valladolid destacan Juan de Valladolid (1445-1516; trabajos para los Condestables de Castilla y la Corte) y Pedro de Ribadeo (cálices con sobrecopa y cruces procesionales de Mucientes y Pesquera de Duero).

2. Platería española en el Renacimiento y Manierismo

Una de las fuentes de inspiración de los plateros son los grabados. Isabel I de Castilla poseía muchas joyas decoradas a la morisca, con elementos vegetales y geométricos y motivos de lacería. Hacia 1500 se preferían los modelos del gótico flamígero centroeuropeo, con hojas de cardo y lúpulo, ramas retorcidas y troncos nudosos. El primer renacimiento recupera el esquema de candelero de origen romano, con motivos organizados en torno a un eje axial: osarios, candeleros, balaustres y urnas. Además hay roleos de hojarasca, cintas, guirnalda de laureles con flores y frutos colgando, cornucopias. Una variante de los candeleros son los grutescos aplicados en platería con balaustres y urnas. Otra variante decorativa, iniciada hacia 1525, son los rótulos, volutas, cartones recortados y cueros.

Como en el caso de otras manifestaciones artísticas, la incorporación progresiva de elementos innovadores no se produjo de manera uniforme en todos los centros plateros. Así en algunas localidades, gracias al vanguardismo de sus artífices, antes del primer cuarto del siglo XVI estaba asimilado el lenguaje renacentista, mientras en otras el Gótico llegó a sobrepasar la mitad del siglo. Entre los vanguardistas destacan Juan de Horna en Burgos, Antonio de Arfe en Valladolid, Juan Ruiz en Córdoba, Francisco Becerril en Cuenca y Juan Francisco en Alcalá.

En un primer momento el denominado "orden romano" o "a lo romano" se aplica sólo como un estilo decorativo, perviviendo en buena medida las estructuras y tipos anteriores. Hace su aparición en las piezas de platería un mundo fastuoso y exuberante poblado de seres fantásticos, junto a medallones con bustos, guirnalda de hojas y frutas, cariátides, "putti", mascarones, trofeos militares. En un segundo momento, desde mediados del XVI, cambian también las formas arquitectónicas y los tipos de las piezas; se utilizan los órdenes clásicos, el balaustre y, como tema básico, la cartela.

Según se deduce de la documentación conocida, gran parte de los maestros se especializaron en la plata de vajilla, aunque se han conservado pocas piezas civiles de la época. No obstante, se

conocen varios ejemplares del "jarro castellano" o "de pico" (de cuerpo cilíndrico alargado y pico adosado con adorno de mascarón). La platería religiosa vive también una época de esplendor gracias a las obras para uso litúrgico de catedrales, iglesias, conventos y monasterios.

Los elementos decorativos más frecuentes en las obras de plata renacentista son, en una primera etapa, motivos vegetales planos, dispuestos simétricamente, además de grutescos, figuras monstruosas o cabezas y bustos humanos. La figuración desaparece hacia mediados de siglo y da paso a elementos abstractos como cartelas, espejos y tornapuntas.

Respecto a las técnicas empleadas, el torneado fue utilizado por vez primera por Juan Ruiz el Vandalino hacia 1530. También se trabajaron mucho el relieve y el cincelado, en tanto que la fundición se reservó para estatuas y motivos ornamentales muy concretos. El uso de esmalte traslúcido estuvo siempre supeditado a la plata y el oro, destacando la cruz de oro con placas esmaltadas de la Catedral de Gerona (realizada en 1503-1507 por los hermanos Coll bajo la dirección de Pere Joan Palau) y los dos portapaces esmaltados de la catedral de Córdoba (ejecutados en 1581 por Rodrigo de León). El uso de piedras duras y cristal de roca, habitual en Italia, no se aplicará en España hasta dos siglos más tarde.

Dentro de la Corona de Castilla se produce una etapa de esplendor gracias a la recepción de plata americana, al crecimiento de los encargos, a la mejora del sistema corporativo y a la dignidad alcanzada por el arte de la platería. Surgen así nuevos centros y aumenta el número de artífices. Entre las piezas principales se encuentran custodias procesionales o de asiento (forma de templete o torre), cruces parroquiales (brazos abalaustrados o liriformes y medallones circulares en los extremos y centro de la cruz), cálices de plata sobre dorada del tipo cáliz-custodia (con un rico cáliz que hace de soporte y un templete que alberga el viril), navetas, portapaces, etc. Aunque pronto se introducen elementos decorativos renacentistas, la realización de piezas "a lo romano" no se alcanzó hasta el artífice burgalés Juan de Horna (1500-1568), el primero en utilizar modelos romanos. Su mejor obra es la cruz metropolitana de la catedral de Burgos, terminada en 1537, con brazos abalaustrados y bella decoración vegetal de querubines y grutescos. En Burgos hay que citar también a Miguel de Espinosa y, después de 1560, a Sebastián de Olivares y Juan de Arfe. En Valladolid conocemos a Antonio de Arfe (1505-1575), autor de la custodia de asiento de la cofradía del Santísimo de Santa María de Medina de Rioseco y encargos profanos para la condesa de Benavente y otros nobles, y Juan de Arfe (1535-1603), que hizo las custodias de asiento para las catedrales de Ávila, de Sevilla y de Valladolid. La platería también destaca, sobre todo a inicios del XVI, en las localidades de Toledo, León, Medina del Campo, Logroño, Palencia, Ávila, Segovia, Zamora, Madrid, Sevilla y otras.

En Aragón las estructuras tipológicas del gótico perduraron hasta mediados del siglo XVI, con formas hexagonales en manzanas, astiles y cañones y con pies estrellados. Lo primero en llegar fue la ornamentación renacentista, con un adorno plano y simétrico (tallos, candeleros, grutescos, etc.). Las cruces suelen ser de brazos rectos terminados en flor de lis o en forma conopial. La pieza característica de esta zona es la "caja con pie", con forma de arqueta de base poligonal y un alto vástago que sirve de soporte. Los relicarios antropomorfos de busto, muy típicos desde el siglo XV, continúan realizándose. Las técnicas son similares a Castilla y a finales del siglo se utilizará con frecuencia el adorno grabado más que cincelado. La primera obra renacentista sería la custodia de asiento de La Seo de Zaragoza, de 1541. El artista zaragozano más fecundo fue Jerónimo de la Mata (1510-1573) y en Barcelona Pere Joan Poc (activo 1551-87).

Navarra muestra el influjo de las dos zonas limítrofes castellana y aragonesa y la asimilación renacentista se produjo en el segundo tercio del siglo.

3. Platería del siglo XVII

La platería experimenta durante este siglo un proceso de centralismo debido a que el estilo formado en la Corte a lo largo del reinado de Felipe III se impuso en casi todos los núcleos plateros de la península e impuso su decadencia. No obstante, los principales centros de Castilla, como Toledo, Valladolid y Sevilla, continuaron destacando por sí mismos. La Corte, asentada definitivamente en Madrid en 1606, atrajo a multitud de plateros. El rey y la reina tenían sus propios plateros, con continuos encargos para uso personal y donación de piezas litúrgicas, igual que muchos de los nobles.

En el siglo XVII se observa un enriquecimiento en los tipos de las piezas. Fueron más frecuentes las custorias portátiles de sol (con cerco de rayos alternando rectos y flameados) que los cálices con sobrecopa. La copa de comunión castellana y la caja con pie aragonesa son sustituidas por el copón para reservar las formas en el sagrario. Además se hacen más abundantes piezas de pontifical (vinajeras con salvilla, portapaces, candeleros o atriles) o de ceremonias litúrgicas (como acetre e hisopo, frontal, lámparas, arañas); y se desarrollan enormemente las piezas de culto y devoción (relicarios, coronas, rostrillos).

Mayor peculiaridad y refinamiento presentan las piezas profanas, aunque se han conservado pocas. Se labran jarros con sus fuentes, saleros de torrecilla o simples, platos, cubiertos, tazas de pie alto, vasos, bernegales y tembladeras sobre salvas con pie, bandejas, campanillas, perfumadores, candeleros, arañas; pero se crean nuevos tipos, como la mancerina o el taller (tabla que soporta aceitera, vinagrera, azucarero, pimentero, salero y palillero).

En las técnicas, se usa con mayor profusión el esmalte opaco en pequeños espejos ovales, igual que el picado de lustre con Felipe III y Felipe IV, mientras con Carlos II se utiliza sobre todo el relevado. Se generalizó el uso del bronce y de la filigrana, así como las piezas lisas, todo ello buscando un abaratamiento. Se desarrolla una menor figuración que en el siglo anterior. Es habitual el punteado o puntillado, denominado "picado de lustre". En las piezas con astil (como cálices, custodias, relicarios, candeleros o fruteros) se da una estructura bastante generalizada con inicio troncocónico del astil, nudo de jarrón con toro encima, gollete cilíndrico y pie circular. Es abundante el empleo de sencillos botones o espejos ovalados sobrepuestos, trabajados en relieve y casi siempre pintados de esmalte; abundan también gallones, recuadros, marcos rectangulares, puntas de diamante, asas o cartelas.

Del estilo manierista y clasicista iniciado a finales del XVI se da paso a un nuevo estilo, que coincide con el regreso de la Corte a Madrid, denominado protobarroco y caracterizado por el empleo de elementos arquitectónicos y la desornamentación de las piezas (cuando aparecen elementos decorativos, suelen situarse en el nudo y en el pie). El estilo de este siglo es de gran sobriedad en forma y decoración, generalizándose las piezas lisas. Se aprecia la inspiración escurialense; casi siempre con un carácter muy geométrico, ornamentadas las piezas con esmaltes ovalados, gallones, piedras, recuadros y decoración de punteado.

En torno a 1600 se aprecia la marcha de muchos plateros desde ciudades como Burgos o Toledo hacia Madrid. Se pueden citar artífices como Diego de Zabalza (+1636), Onofre de Espinosa (+1651), Luis de Zabalza (1600-1677), Juan Bautista Rizi (+1671), Juan de Pedraza (+1698), Simón Navarro (+1706) y Damián Zurreño (1635-1716).

4. Platería del siglo XVIII

Poco antes del comienzo del siglo XVIII había aparecido un nuevo fenómeno social que modificaría las costumbres de las clases sociales más elevadas: la moda de reuniones nocturnas y una elegante vida social. Este hecho tuvo una repercusión fundamental en la evolución de la joyería, influyendo en su aspecto, estilo y forma de trabajar el ornamento. En primer lugar se produjo una distinción entre las joyas usadas en reuniones nocturnas, concebidas para resplandecer a la luz de las velas, pero que eran demasiado vistosas a la luz del día, con profusión de piedras preciosas; y esas otras más sobrias y simples para el día. Se produce además un interés por las piedras en sí mismas, haciéndose joyas más ligeras que en los siglos precedentes, con calados y fantasías de ligerísimos encajes. Se pasa de las formas complejas y simétricas, de derivación plástica y arquitectónica, a la mayor libertad y agilidad de líneas del Rococó, a la asimetría de los adornos y a un repertorio decorativo inspirado en rocas, flores, follajes y volutas.

Con los Borbones la platería española cobra nuevos impulsos. La Monarquía acomete una serie de reformas amparando a las industrias artísticas. El centro de producción más sobresaliente es Córdoba, mientras en Castilla era Salamanca el centro principal. Durante el primer tercio continúan usándose los modelos severos y desornamentados de la centuria anterior (en los objetos religiosos, los tipos de cruz procesional y custodia siguen siendo prácticamente los mismos), pero paulatinamente va desapareciendo la austeridad para dejar paso a una decoración más rica y compleja donde menudean los motivos florales, las veneras, las cartelas terminadas en volutas y los espejos lisos y ovales. En la segunda mitad de siglo resurge el ornato y triunfa el

estilo rococó. Cobra bastante importancia el repujado, con el que se consiguen relieves de diferentes gradaciones. La ornamentación es siempre exuberante, extendiéndose en formas caprichosas en las que prevalece la disimetría. La curva y la contracurva lo envuelven todo en complicados arabescos.

Los encargos de la realeza y los nobles fueron abundantes tanto para su uso personal como para el adorno de sus palacios y capillas. En la tipología civil tienen gran transcendencia los modelos franceses. Por su parte, las piezas religiosas sufren algunos cambios: las andas de templete dejan paso a las de peana, entre las piezas de procesión aparecen faroles, placas de estandarte y cetros de cofradías; pero sobre todo el culto a la Virgen y a los santos lleva a la invención de nuevas piezas realizadas con gran abundancia sobre todo en los centros andaluces: atributos iconográficos, luna, sol, rostrillo, resplandor o halo.

El mayor relieve dado a las piedras preciosas en detrimento de la montura, característica común a la mayoría de estos diseños, muestra que en el siglo XVIII el trabajo del orfebre había sido sustituido por el del tallador y el del engastador, y también que los metales se elegían en gran medida para realzar y acentuar el color de las piedras: plata para los diamantes, y oro para las piedras de color.

Para la noche abundaron las joyas elaboradas con diamantes, engastado en plata, que se traían en gran cantidad desde la India y Brasil. Se elaboraron *parures* (conjunto formado por un adorno para el tocado, botón, pendientes y sévigné) basados en motivos estrellados, cruciformes y florales, adoptando forma de cintas y lazos. No obstante, en España se realizaron combinaciones cromáticas inusuales en otros países, combinando el diamante con topacios y amatistas a los que se daban tonos rojos, rosa, naranja, amarillo y púrpura mediante el uso de enchapados con láminas metálicas coloreadas.

En plata se realizaron adornos para el tocado (airones), pendientes, collares, brazaletes, anillos, pero siempre como soporte de piedras preciosas. Algunas de las joyas se montaban mayoritariamente sobre acero facetado y oro (este metal se encuentra en relojes, tabaqueras y anillos con monogramas o escudos de armas).

En el último tercio de siglo hace su irrupción la moda neoclásica, con sobrios ejemplares sin apenas decoración.

En 1778 Carlos III aprueba el establecimiento de una Escuela puesta en Madrid por Antonio Martínez para enseñar la construcción de alhajas finas y comunes de oro, plata, similar y acero. El nombre fue variando hasta llegar a la denominación de Real Fábrica de Platería de Martínez en 1798, a la muerte de este platero. Marca sus piezas con una M que tiene encima una Z. Se realizan piezas para los Reyes, casas nobiliarias y religiosos: candeleros, mancerinas, adornos de muebles, escribanías, jarros y palanganas, especieros, azucareros, platos, cubiertos, despabiladeras, medallas, cálices, cruces, relicarios, custodias, incensarios y navetas. La fábrica se mantuvo hasta su disolución en 1856.

5. Platería del siglo XIX

En este siglo vemos una especialización de los maestros plateros, dividiéndose en diferentes especialidades: plateros propiamente (dedicados a fabricar ornamentos de las iglesias y de las casas), plateros joyeros (realizaban alhajas para el ornato personal), plateros diamantistas (montaban las piedras preciosas sobre las joyas) y plateros lapidarios (dedicados a fabricar y colocar esmaltes).

En España, a diferencia de otros países, el clima de inestabilidad política y la grave crisis económica limitaron la actividad de aquellos plateros dedicados casi exclusivamente a la producción de objetos de culto. Además el Neoclasicismo de corte francés se mantendrá a menudo en choque con la pervivencia de los temas barrocos durante el siglo XIX.

Se producen notables cambios respecto al siglo anterior. En primer lugar hay que señalar la incidencia de la abolición del sistema corporativo tradicional, lo que modificará el sistema de organización. Por otra parte se incrementa, siguiendo la tendencia del siglo anterior, la producción civil en detrimento de la religiosa. Este cambio se debe a las innovaciones técnicas y la acentuación de la industrialización que permiten aumentar la producción de piezas civiles

destinadas a la burguesía enriquecida; por otro lado, el saqueo y la destrucción de piezas religiosas llevada a cabo durante las guerras napoleónicas comportaron que las iglesias al encargarse de nuevo los objetos de culto necesarios no pensarán ya en la plata, sino en otros metales y aleaciones de reciente aparición.

A grandes rasgos puede decirse que en la primera mitad predominó el Neoclasicismo, en ocasiones tornándose academicista, que ya existía con anterioridad y que ahora difunde a nuevas zonas la Escuela de Martínez (Real Fábrica de Platería de Martínez). Hacia 1840 se sitúa la entrada de la tendencia romántica, con un fuerte eclecticismo.

Los objetos elaborados para uso individual son cajas para conservar géneros distintos, tabaqueras, cigarreras y pitilleras, *vinaigrettes* (contenedores de sustancias con picantes aromas), ralladores para viaje, palilleros, lanceteros (estuches para guardar de dos a seis bisturís), tarjeteros, esencieros y frascos de sales, cantimploras para bebidas alcohólicas, portamonedas de cadena, fosforeras, tinteros. Para uso colectivo se elaboraron soperas, salvamanteles para botellas, salseras, servicios de mesa (con platos de diversas formas y tamaños, salvamanteles, fuentes y tapaderas), centros de mesa, copas, enfriaderas, cafeteras y chocolateras, teteras y urnas para el té provistas de un grifo, azucareros, cajas de té, jarras (aguamanil con jofaina), jarros, bandejas, candelabros, espejos y marcos.

Manuel Pérez Hernández. La congregación de plateros de Salamanca. Salamanca, 1990.

Orfebería de los siglos XV y XVI. Planeta-Agostini, 1989.

Orfebería del siglo XVII. Planeta-Agostini, 1989.

Orfebería del siglo XVIII. Planeta-Agostini, 1989.

Plata del siglo XIX. Planeta-Agostini, 1989.

José Manuel Cruz Valdovinos. "Platería". Antonio Bonet (coord.), Hª de las artes aplicadas e industriales en España. Cátedra, 1982.

José Carlos Brasas Egido. La platería palentina. Excma. Diputación de Palencia, 1982.

José Carlos Brasas Egido. La platería vallisoletana y su difusión. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1980.

José Carlos Brasas Egido, "Platería". Historia del Arte de Castilla y León, tomo 5. Renacimiento y Clasicismo. Ámbito, 1996.

Leticia Arbeteta Mira, "Fuentes decorativas". En El Arte de la Plata y de las Joyas en la España de Carlos V. Exposición, julio-septiembre de 2000 (La Coruña). Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

José Manuel Cruz Valdovinos, "Platería". En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo II). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

Tema 15. Cerámica de Talavera y Puente del Arzobispo

1. Talavera de la Reina

La loza de Talavera recibió durante los siglos XVI y XVII grandes elogios, tanto en obras históricas como de ficción, contándose entre estas últimas las de escritores como Lope de Vega y Tirso de Molina. Cronológicamente el primero en elogiar los alfares talaveranos es Lucio Marineo Sículo en su obra "Obra de las cosas memorables de España", donde habla de los barros vidriados en blanco y verde. En 1590 en la segunda edición del libro de Pedro de Medina "Libro de grandezas y cosas memorables de España" se hace un encendido elogio de la cerámica de Talavera, de su variedad y buen precio; diciendo también que "no solamente se vende en España sino que se lleva a las Indias, Francia, Flandes e Italia".

El padre Andrés de Torrejón destaca en su "Libro de las antigüedades de Talavera" (1596) la calidad, buena traza de los platos y la perfección de las pinturas. Cosme Gómez de Tejada de los Reyes dice en su "Historia de Talavera" (obra que, según Sánchez Pacheco, fue pasada a limpio por fray Alonso de Ajofrín, y no es obra de éste, como sostenía Martínez Caviro) que las producciones talaveranas están por toda España y aun fuera de ella y los azulejos producidos son muy variados; añade que en ocho alfares trabajan cada día 200 personas (en 1651).

Las producciones de Talavera son elogiadas hasta el punto de que Talavera se convierte en apelativo de loza. Dado su prestigio, fue frecuente imitar estas labores y de ello hay constancia escrita, por ejemplo, en 1627 en Sevilla y a finales del XVII en Toledo. Asimismo se vendía esta loza por toda España: Sevilla, Vitoria, Salamanca, Madrid, Valencia, Barcelona, etc. Los documentos dan fe de la fama, difusión y bajo precio de la loza talaverana, lo que lleva a la conclusión de considerarla como producto de un fuerte carácter popular, es decir, algo conocido y usado por una gran mayoría. Eso no quita para que hubiera también una producción que alcanzó cotas realmente artísticas y suntuarias, que se plasmó en las series policromas de los siglos XVII y XVIII y en bastantes piezas de las series azules de igual cronología.

Los nombres de los alfareros son conocidos por los archivos de Talavera y los padrones confeccionados por los reyes para regular el reparto de alcabalas. Eran españoles y, casi siempre, talaveranos. Aunque no hay hasta 1751 un documento que lo afirme taxativamente, los alfareros no podían tener sangre morisca. En el primer padrón, de 1491, sólo se mencionan dos alfareros; en 1596 pagaban alcabalas 20 alfareros y 2 pintores de alfar; en 1637 había 37 personas trabajando en un alfar y, ya lo hemos mencionado, en 1651 existían ocho alfares en los que trabajaban más de 200 personas.

Parte de este esplendor se debe a una pragmática del duque de Lerma en 1600 que prohibía las vajillas de metales preciosos, que serían sustituidas entre los altos estamentos sociales de la época por las labores de barro vidriado. En el siglo XVIII la situación se va deteriorando hasta que en 1730 el número de alfares se ha reducido a cuatro. Ante las dificultades para proveerse de materias primas y la competencia que sufren por la nueva fábrica abierta por el conde de Aranda en Alcora (1727), solicitan al rey que les exima del pago de alcabalas y que les proporcione materias primas. Fernando VI accede en 1731 y les deja llevar su obra sin impuestos hasta Cádiz, donde puede ser embarcada para América. En 1769 había cinco alfares que daban trabajo a 90 personas.

Los alfareros vivían repartidos por todos los barrios de la ciudad, aunque el de San Ginés era el que tenía más concentración de talleres, seguido de San Francisco y Santa Leocadia (donde se hallaba la "Cañada de los Alfares"). Dentro de los alfares, Gómez de Tejada habla de que el trabajo estaba muy repartido: unos traen la tierra, otros la amasan, unos labran los vasos, otros los pintan...

Dado el éxito de la cerámica, algunos alfareros fueron invitados a trabajar en otras ciudades. La loza de Talavera viaja a Portugal y las Indias, siendo México el país preferencial de los envíos americanos. Todas las clases sociales compraban loza a Talavera y entre sus principales clientes estaba la Casa Real. Los siguientes clientes en importancia fueron las órdenes religiosas. Sus escudos sobre las piezas nos demuestran esta preferencia. Entre estas órdenes destaca el

monasterio del Escorial, junto al monasterio jerónimo de Guadalupe. Las órdenes encargaban platos para el refectorio, pilas de agua bendita, pero sobre todo botes y orzas para sus farmacias (los albarellos). También la nobleza dejó una abundante representación gráfica de sus escudos en la cerámica de Talavera, lo mismo que las órdenes militares.

La cerámica de Talavera que conocemos comienza a mediados del siglo XVI. El repertorio decorativo de Talavera es bastante autónomo y pese a fabricarse en plena Contrarreforma, la incidencia de los motivos religiosos es mínima -salvo en los azulejos. Como las piezas no se fechaban, la cronología de la cerámica se ha establecido a través de los hallazgos en testares y también de los periodos de mandato de los priores del Monasterio del Escorial, siempre clientes de Talavera. Los momentos de mayor calidad corresponden al último tercio del XVII y primeros años del XVIII. En el segundo cuarto del XVIII ya es manifiesta la decadencia de los hornos debido a la falta de compradores (tanto por la escasez de caudales como por el excesivo coste de los materiales ultramarinos necesarios, así como por el nuevo gusto refinado, el rococó).

La doble vertiente de cerámica popular y artística es paralela, siendo complicado afirmar que una serie decorativa sea sólo popular y otra sólo artística. A partir de 1727, cuando se crea la fábrica de Alcora, el favor que las lozas policromas habían disfrutado pasa a las producciones de la fábrica del conde de Aranda. Talavera intentará imitar los productos alcoreños, sin conseguirlo, volviendo a triunfar en lo popular. Esta situación se mantendrá hasta 1908, cuando se crea la fábrica de Guijo y Ruiz de Luna y se retoma la corriente artística del esplendor policromo del siglo XVII y primer tercio del XVIII.

Los alfareros de Talavera tenían los materiales fundamentales para la pasta en las cercanías de la ciudad: la arena venía de Hita y de la laguna de Mejorada y la arcilla de Calera o los propios de la Villa de Talavera. Todos los trabajos salidos de los alfares talaveranos están dentro de la clasificación general de "loza" (labores de barro cocido y esmaltado posteriormente mediante un vidriado estannífero que hace impermeables las piezas gracias a la capa blanca que oculta por completo su alma de arcilla). Sobre el vidriado se aplicaba una decoración a base de óxidos metálicos vitrificables. Las piezas se elaboraban a torno o con moldes para los objetos de superficies movidas y gallonadas. Se hacía una primera cocción tras la cual se vidriaba y después se pintaba con los óxidos (hierro, antimonio, cobalto, cobre y manganeso). Se procedía entonces a la segunda cochura, en la cual los cacharros se introducían en unos recipientes de barro, donde quedaban a salvo del humo y del contacto directo con el fuego.

Las producciones de Talavera y de Puente fueron siempre muy similares, aunque pueden establecerse algunos puntos de separación. Talavera tenía fama de que la calidad del vidriado blanco de los anversos poseía una blancura lechosa y limpia, mientras en Puente del Arzobispo era de tonalidad cremosa y con numerosos puntitos oscuros. Respecto a la policromía, Puente del Arzobispo adquirió renombre por su verde esmeralda de tonalidad alegre, en contraste con los verdes más apagados de la paleta talaverana, mientras que el azul de Talavera es mucho más limpio que el de Puente.

El conocimiento preciso de las producciones es sin embargo limitado, por la escasa excavación de las instalaciones alfareras. Una excavación en 1972 en varios puntos de Talavera (Calle de San Agustín) dirigida por M^a Braña de Diego e Isabel de Ceballos Escalera, permitió constatar la cercanía de los alfares por la presencia de testares con abundante cerámica, aunque no había estructuras en los sondeos efectuados.

Las producciones talaveranas de mediados del XVI y principios del XVII se elaborarían fuera del segundo recinto amurallado de la villa, en la Cañada de los Alfares; en una industria cuyas dependencias y oficinas han estado superponiéndose a lo largo de los siglos hasta llegar a la actualidad. Maroto llama la atención sobre el crecimiento urbano de la ciudad en las últimas décadas que ha afectado a las antiguas construcciones, con lo que apenas nada se sabe de la antigua industria, la estructura de los alfares, la datación cronológica a partir de estratigrafía de los desechos de los alfares, etc.

2. Evolución de la loza talaverana

2.1. Siglo XVI

A mediados del siglo XVI, pero probablemente durante todo el siglo XVI, se fabricarían en Talavera y Puente un tipo de platos decorados exclusivamente en azul oscuro, que vienen considerándose como ejemplo de la tradición mudéjar. Son los platos "de mariposa". En los bordes aparece este motivo de mariposas en número de tres, y en el fondo la decoración es un animalillo (gamos, ciervos, conejos, acompañados de trazos de frutas y flores), una flor esquemática de cuatro pétalos o un cuerno de la abundancia. Otras piezas -variante de las primeras- son frascos, orzas y jarras. Estos platos están bajo la influencia de la primera porcelana china que llegaba a Europa a través del comercio portugués.

A comienzos del XVI, Niculoso Francisco "il Pisano" introduce la policromía y elementos ornamentales renacentistas. Talavera intentará imitar en la segunda mitad del XVI las labores de Urbino: platos, salvillas, fuentes, copas, jarritas y tinteros cuadrangulares, siendo lo más característico de su ornamentación los grutescos y empleándose la policromía. También se imitó otra modalidad italiana, la de Faenza.

En la segunda mitad del siglo (sin llegar a alcanzar el XVII) también se recogen las enseñanzas flamencas, como se ve en el motivo, más restringido, de las "ferronerías". Los colores predominantes son el azul y el amarillo, a los que en menor medida acompaña el ocre. Los motivos principales de la decoración son geométricos: líneas que asemejan los trabajos en hierro forjado o cuero, se trata de anchas bandas que giran como volutas (que pueden acabar en cabezas de indios o cariátides), dejando unas cartelas en el centro. La blancura de estas cintas destaca sobre el azul claro del fondo y se salpica con trazos de amarillo. Esta serie se relaciona con la obra azulejera de Jan Floris (Juan Flores), artista flamenco relacionado con Amberes que estaba a las órdenes de Felipe II. Los temas de ferronerías no se aplican sobre platos, sino en orzas y botes de farmacia.

También de la segunda mitad del siglo XVI es la loza decorada al "jaspeado" y "esponjado", que según Martínez Caviro se logra aplicando el óxido de cobalto sobre el vidriado blanco con una esponja o paño. Sin embargo Sánchez Pacheco indica que la pintura azul sería más bien soplada, por lo que propone la denominación de "pulverizada". Esta técnica de diminuto punteado azul podría ser fruto de la colaboración entre Gerónimo Montero y Antonio García en 1566, dado que todas las piezas conocidas (jarras y botes de farmacia) llevan el escudo del Escorial.

Existe una serie muy numerosa (serie tricolor): lozas policromas en azul, naranja y manganeso, que comenzaría a fabricarse en la segunda mitad del XVI y continuó hasta mediados del siglo siguiente. Tal amplitud cronológica explica el gran número de piezas conservadas y la variedad en sus temas decorativos. El manganeso marrón perfila los motivos, el azul los rellena y es el rayado naranja lo más personal de la serie. Uno de los elementos decorativos más antiguos es el tema de los rombos cruzados por aspás, alternando con unas "S" muy alargadas, empleados ambos como cenefa para adornar el borde de platos y salvillas; fue muy imitado en piezas de la vajilla turolense del siglo XVII y XVIII. Se presenta por vez primera la figura humana entre los temas, trasunto de los platos amatorios italianos pero con acento popular y burlesco. En esta serie son frecuentes los temas de fauna (león a la carrera, ciervo, jabalí, águila, grulla) y también abundan los motivos vegetales, otros platos presentan arquitecturas exóticas de carácter oriental (altos torreones con cubiertas tipo pagoda), y la figura humana de cuerpo entero (soldados con pica) o en busto (damas con peinado en forma de cono). Casi todas las piezas descritas tienen un vidriado de tonalidad cremosa, imperfecto, con numerosos puntos oscuros, y los elementos decorativos muy en primer plano, sin concesiones al paisaje ni a la perspectiva. En las formas, predominan los platos a torno, pero aparecen también salvillas, botes, especieros y tinteros. En los platos, toda la superficie -incluido el borde- forma una única escena, siendo las flores del ala un marco natural del motivo central.

2.2. Siglo XVII

Las porcelanas chinas comenzaron a difundirse en gran medida por Europa desde finales del XVI, intentando ser imitadas en Talavera. La loza talaverana más orientalizable se conoce con el nombre de "imitación de la loza de Delft" o "serie de los helechos", que va desde finales del XVI a finales del XVII y continúa la influencia china visible ya en "las mariposas", ahora a través de la Compañía de las Indias Orientales formada por Inglaterra y Holanda (es en Holanda donde se forma la manufactura de Delft imitando a la china y que se comercializa por toda Europa). La

decoración de los platos chinos es un centro ocupado por animales del repertorio chino y por plantas, y un ala o borde curvo dividida en ocho o diez cartuchos en sentido radial rellenos de hojas de helecho (periodo Wan-Li, 1573-1619). Es propio de Talavera sustituir el motivo central por un escudo, con lo que la superficie se divide en tres espacios concéntricos. A medida que avanza el siglo XVII los diseños pierden finura y se repiten a sí mismos lejos ya de los modelos originales chinos y holandeses. La pintura es azul sobre esmalte blanco con paisajes estilizados de frondosa vegetación (helechos). Se fabricó tanto en Talavera como en Puente. El plato es la forma más prodigada, encontrándose también cuencos, saleros, tinteros, orzas, jarrones, bacías, etc.

Relacionadas con la serie tricolor están las vasijas decoradas con "estrellas de plumas", muy populares y que se han situado en la primera mitad del XVII. Su decoración es en esencia un diseño floral geometrizado en el que puntas de helecho forman composiciones en el centro del plato. El núcleo central está formado por un motivo giratorio o un escudo sencillo; y las delgadas cenefas de los bordes son variadas, apareciendo en algunas de estas piezas el motivo en "S" entre crucetas. La policromía es muy reducida: azul y ocre sobre un esmalte de fondo de tono cremoso.

En el siglo XVII Talavera alcanzó su gran fama gracias a la serie "policroma" (manganeso marrón, amarillo, ocre, azul y verde). Su origen se relaciona con una pragmática de austeridad de Felipe III (1601) y por ello surgen formas nuevas, hechas a molde, que intentan imitar la vajilla metálica (bacías, especieros, tinteros, pilas benditas y jarrones de buen tamaño). Se aplica la decoración a toda la pieza, con un deseo de convertir la superficie de las piezas en soporte de una composición pictórica, ya que se pintan asuntos complejos, desarrollados en amplios paisajes, interpretándose como si se tratara de verdaderos cuadros. La serie abarca desde mediados del XVII al primer cuarto del XVIII. Los hornos talaveranos se inspiraron con frecuencia en colecciones de grabados (estampas cinegéticas del flamenco Stradanus, 1578, y otras de igual tema de Antonio Tempesta y temas de niños de Claudine Bouzonet), siendo el cinegético uno de los temas preferidos (reflejando costumbres nobiliarias de cazar fieras a caballo; con perros y con reclamo) y, en relación con ellos, los temas taurinos ("montería de fuerza", con caballeros alanceando toros; acoso de toros, rejoneo y toreo a pie), plasmándose además juegos infantiles, motivos heráldicos y menos las escenas mitológicas y las religiosas. Se fabrican nuevas formas con el uso del molde y se acomoda a los gustos de una clientela selecta. Los perfiles son muy variados: bacías de barbero, fuentes gallonadas, jarros con asas salomónicas (en algunos jarrones las asas terminan en cabezas de animales o llevan adosadas figuras de esfinges); abundando los platos, grandes cuencos, escribanías, pilas bautismales. No parece que se hicieran botes de farmacia con este diseño.

Del último tercio del XVII (aunque llegaría hasta el último tercio del XVIII) es también el tema del "encaje de bolillos", inspirado en las randas portuguesas, con una punta de encaje como elemento decorativo que en general enmarca el tema central (figuras o arquitecturas). El colorido se basa en la combinación del azul y el marrón.

La serie "azul sobre blanco" se elabora durante todo el siglo XVII y parte del XVIII, incluyendo grandes cantidades de botes de farmacia, con repies muy hundidos, labios con reborde y decoración consistente en el escudo de la orden y, en algunos casos, el nombre del producto. La arquitectura es un tema muy repetido en la cerámica azul de estos siglos (palacios e iglesias entre paisajes).

2.3. Siglo XVIII

Alcanzó gran difusión la decoración cerámica en azul, triunfando en la primera mitad del XVIII (aunque en el siglo anterior se encuentra ya en botes de farmacia con escudos monásticos). Al último tercio del XVII y primeros años del XVIII corresponden las piezas con árboles de follaje en "espiral", arquitecturas, escudos, animales y figuras similares a los de la serie policroma (escenarios campestres con cacerías, luchas de fieras). Estas labores decoradas en azul llevan a veces algún elemento ornamental en amarillo y en ocre, en especial los escudos. Hay platos con muchos gallones, jarrones con asas salomónicas o figuras adosadas, orzas con forma de tonel, ovoideas o globulares, tinteros poligonales.

En la serie llamada "de los árboles de tres pisos", del siglo XVIII, aparecen personajes con trajes de influencia francesa (capa corta en los hombres) en medio de este tipo de vegetación, por lo general al aire libre (conversaciones en pequeños grupos).

La Real Fábrica de Alcora (Castellón de la Plana) influye en Talavera al igual que en otros centros españoles. En Alcora fue fundada una fábrica de loza en 1727 y en 1760 se fundó la fábrica del Buen Retiro, lo que supuso el declive total de Talavera. A lo largo de la segunda mitad del XVIII se imitarán las piezas de Alcora, con policromía a base de amarillos, ocre, azules, verdes oliva y perfiles en manganeso, dentro de un gusto popular que abandona las ambiciones artísticas. Como adornos característicos están las tres manzanas acompañadas de hojas y flores, guirnalda y pabellones (imitando las guirnalda floral tipo Olerys de Alcora), la "puntilla Berain" (más ruda que la alcorenña), la adormidera (flor azul de gran tamaño) y el árbol "chaparro" combinado con arquitecturas (casi siempre un puente). El pintor de Alcora José Causada fue contratado en 1750 en Talavera y a su presencia puede deberse la reproducción de temas alcorenños como el "chaparro" y el "puente". Las formas son platos y fuentes de fondo plano, aunque en la segunda mitad del XVIII, por la misma influencia, los platos se hacen planos y con el borde ondulado: plato de castañuela. En el siglo XVIII aparece el tema de la Virgen del Prado, que continúa hasta hoy.

Aunque casi hasta finales del siglo XVIII continúan trabajando cuatro fábricas, en la segunda mitad los buenos pintores han abandonado los alfares. Las piezas pierden sus referencias cultas (grabados, escudos, etc.) y aparecen formas y diseños que sólo servirán a la clase burguesa para sus cocinas. A finales del XVIII cambian también las formas, dejando de prodigarse los grandes jarrones y orzas y apareciendo como forma cerrada la jarra de bola, de cuerpo esférico, y los jarrones de tipo piriforme con esmaltes menos refinados. En estos años se abandonan las ricas ornamentaciones de los siglos anteriores y se limitan a temas populares dentro de una policromía más restringida. Estas series han sido estudiadas por Natacha Seseña.

2.4. Siglos XIX y XX

La guerra de la Independencia supuso la desmantelación de muchos alfares por parte de las tropas francesas en 1809, lo que se une a la independencia de las colonias americanas (1816-1823) y la pérdida de su mercado. No obstante, sobreviven algunas fábricas en las que se acentúa la temática y hechura populares: alusiones a héroes de las guerrillas y a Fernando VII (generales a caballo y bustos del rey); como complemento hay guirnalda y cenefas menudas o los pabellones. Jarrones con temas de la francesada de Fernando VII, de generales, etc. Son frecuentes junto a inscripciones como "Viva mi dueño". En el declive del siglo XIX influye también la emancipación de las colonias españolas en América, permaneciendo abiertas sólo dos fábricas a mediados del XIX: El Carmen, fundada en 1849 y dedicada casi en exclusiva a producir loza ordinaria de estilo valenciano, y la fábrica de la Menora, que cerró en 1905.

El único alfar existente atrajo en 1907 al ceramista sevillano Enrique Guijo, con la intención de relanzar esta industria. En su proyecto atrajo a Juan Ruiz de Luna, pintor y fotógrafo; y ambos inauguraron en 1908 una fábrica con el nombre de Nuestra Señora del Prado. Pronto consiguieron importantes éxitos y reconocimiento internacional gracias a recoger la tradición anterior y darle un nuevo aire más suntuario. En 1915 Ruiz de Luna quedó como único propietario y continuó la pujanza de su producción. En estos años sigue trabajando también El Carmen, que participa también del relanzamiento de la cerámica talaverana.

3. Puente del Arzobispo

Desde el siglo XVI, en Puente del Arzobispo se hace una cerámica semejante a la de Talavera que durante mucho tiempo se ha estudiado como segundona, más popular y pobre, con respecto a Talavera. Sin embargo, gracias a los estudios de Lluís M^a Llubià en 1951-2 en sus testares se puso de manifiesto que todas las series atribuidas exclusivamente a Talavera, se realizaban aquí también (excepto la serie azul de los "árboles de tres copas"). Esta localidad ha vivido de la industria del barro hasta la actualidad, con unas labores llenas de personalidad, siendo el verde esmeraldino su nota característica. Además ha sido y es el gran suministrador de bizcocho para los talleres de Talavera. Los documentos evidencian, pese a todo, el precio menor de las producciones de Puente.

Las afinidades entre Puente y Talavera hacen muchas veces indiferenciables sus producciones. Puente fabricó las series de mariposas, tricolor, estrellas de plumas y helechos, con igual policromía que en Talavera y con idéntico sello popular. La serie polícroma del XVII al pasar a Puente toma distinto derrotero que en Talavera, ya que son piezas más populares y de uso cotidiano con paisajes enmarcados por dos árboles viejos de tronco con inflexión central y follaje y ramas de contorno en espiral y donde, en medio de estos árboles, aparecen animales corriendo o luchando y arquitecturas. En el borde de cuencos y platos y en el cuello de las jarras se repiten unas franjas concéntricas con los colores propios de esta policromía. No faltan escenas con figuras, siempre de carácter muy popular.

A finales del XVI y principios del XVII se elabora la serie "punteada", que se ha encontrado en Puente (en principio se atribuía sólo a Triana, en Sevilla). Parece que fueron obra de un solo artista o taller. Los temas se perfilan en azul, empleándose además tonalidades ocre, verdes y amarillo. En la decoración hay preferencia por los bustos y por las figuras de cuerpo entero, o una zancuda, un león, un ángel músico o una letra; y el borde tiene un fondo de puntos y unos tallos con hojas partidas. El plato es la forma más repetida.

En el XIX se perfilan unos motivos que perduran hasta hoy, tales como el pino (más un ciprés, solo o en grupos de tres), la cola-gallo (motivo vegetal polícromo: hoja plumada) y la adormidera. La guerra de la Independencia o los acontecimientos políticos también fue cantera de inspiración para los alfareros de Puente del Arzobispo. Otro motivo muy usado es la pajarita rodeada de helechos, cuyo origen es Alcora. En el último tercio del XIX gran cantidad de cántaros, alcuzas, lebrillos, jarras de bola y jarros borrachos se decoran con animales, tema floral, figuras humanas y carteles con simples inscripciones. Del final del siglo son vasijas con fajas horizontales de motivo geométrico.

Cuando acaba el XIX, llegan a Puente alfareros de Manises que aportan formas levantinas (en las jarras, sobre todo) y el azul de subido color. Hoy día sigue viva la cerámica de Puente.

4. Azulejería talaverana

La azulejería talaverana sufre su gran empuje a partir de la segunda mitad del siglo XVI por la llegada de las influencias renacentistas de Niculoso Pisano (formado en Faenza y Castelsurante), pero lo más lógico es pensar que había una industria anterior que fabricaría los azulejos de arista de influjo mudéjar, como ocurrió en Sevilla y Toledo. Las primeras aplicaciones de la cerámica talaverana en la arquitectura son del siglo XV, con una serie de platos bizcochados y vidriados situados en la fachada de la iglesia talaverana de Santiago. Y de la primera mitad del siglo XVI son los azulejos de arista de la capilla de Santa Ana, en la colegiata de Talavera.

Se abandona la técnica hispano-musulmana y se acepta rápidamente el azulejo pintado al modo italiano con los colores de Pisa (amarillo, naranja, azul, blanco, ocre, verde y negro). La técnica se consigue mediante la aplicación de óxidos sobre esmaltes; las decoraciones son piezas bizcochadas y posteriormente esmaltadas con una composición frita de plomo, estaño y sílice sobre la que se pinta con óxidos de cobalto, antimonio, hierro y manganeso. A partir del Renacimiento el azulejo individual no es significativo sino que forma parte de un conjunto en el que se relata una historia, de manera semejante a la de los frescos y retablos. La azulejería talaverana es de gran riqueza e incorpora con facilidad influencias italianas y flamencas sin perder su raíz popular. Cuando se trata de composiciones historiadas, tiene un acento "naif" y una enjundia extraordinaria mientras que los azulejos de motivos florales, de grutescos o heráldicos tienen mayor perfección.

Los retablos de azulejos vienen a sustituir a los de pintura y escultura, como una solución más barata, en las pequeñas iglesias de los pueblos. Los temas decorativos suelen ser religiosos, en los encargos de comunidades eclesíásticas, y florales o mitológicos en los particulares, príncipes y nobles. Las aplicaciones son muy variadas: zócalos, arrimaderos, frontales, retablos, contrahuellas de escaleras, paneles aislados y placas; e incluso a finales del XVI e inicios del XVII se tiene constancia del revestimiento de torres y chapiteles.

Muestra de estos trabajos son: paneles de la vida de San Antonio Abad en la ermita del Prado de Talavera (1569-70), pasajes del Antiguo Testamento y vida de los santos de la iglesia de Piedraescrita, Toledo (2ª mitad del XVI), bustos masculinos y decoración "a candelieri" de la

iglesia de Erustes, Toledo (1567) y de la de Domingo Pérez, Toledo. Ya del último cuarto del siglo XVI son los paneles de la capilla de Santa Ana en la iglesia de Mombeltrán (Ávila), de la capilla mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Gracia en Velada (Toledo), el frontal del Museo Catedralicio de Valladolid, el retablo de la iglesia de Candeleda (Ávila), el conjunto sobre la cajonería del convento de Santo Domingo en Plasencia (Cáceres).

Aunque la mayoría de las obras de azulejería aparecen sin firmar, se conocen nombres de azulejeros desde el siglo XVI. El flamenco Jan Floris o Juan Flores (maestro azulejero de Felipe II desde 1563) es el introductor del motivo de las ferronerías, trasunto de las decoraciones en hierro, que mezcla con emblemas, máscaras y volutas. Se le atribuyen el retablo de San Vicente en Plasencia (paneles de santos enmarcados por cartelas tipo "ferronerías"), los paneles de Mejorada, en Toledo, y en 1566 aparece haciendo azulejos en el Alcázar de Madrid y los palacios del Pardo y de Riofrío. Juan Fernández aparece entre 1565 y 1596 y su principal contrato es el que suscribe en 1570 para El Escorial, donde es el autor de los arrimaderos del Monasterio, de tema floral característico y se le atribuyen otras obras de tema historiado donde se observa una cierta tosquedad. Hace también el retablo de la iglesia de Candeleda (Ávila).

Azulejeros talaveranos que trabajaron fuera de la zona son Lorenzo de Madrid, autor de los azulejos de la Generalitat de Barcelona (1596) y Fernando de Loaysa, con los arrimaderos del Palacio del Infantado, en Guadalajara (1595). Este Hernando de Loaysa es el más destacado del final del XVI y principios del XVII, a quien encontramos trabajando en Valladolid en 1586 (para el colegio de San Gabriel y el palacio de Fabio Nelli, estudiado por Eloisa Wattenberg), y en 1603 trabaja en el palacio portugués de Vila Viçosa. Otro gran azulejero es Alonso de Figueroa, que en 1601 recibe el encargo de decorar el palacio del duque de Lerma en Valladolid; y en esta ciudad hace en 1610 un fastuoso encargo para el convento de Porta Coeli.

Para mediados del XVI y principios del XVII Maroto Garrido ha constatado que el estilo renacentista está mezclado (influencia del Renacimiento italiano, pervivencia de lo mudéjar, ciertas connotaciones góticas y algunos elementos de inspiración americana). La aplicación de todo ello en las artes menores es cronológicamente algo posterior a las artes mayores. Así se consideran de la segunda mitad del XVI las obras de azulejería con grutesco renacentista italiano o las "ferronerías" flamencas. Los primeros se van transformando poco a poco hacia un gusto más popular y algunos elementos llegan a independizarse, como los roleos vegetales que terminan en pequeñas cabecillas, que llegan a formar pequeños híbridos vegetales-humanos.

Las "ferronerías" imitan trabajos de hierro y van ampliándose y se les incorpora a veces pequeños roleos vegetales con frutos. En esta misma etapa se encuentra la decoración mudéjar de temas de líneas o bandas entrelazadas. El tema de las cuatro hojas de acanto evoluciona a mediados del XVI de unas formas rígidas con hojas en posición recta a otras más movidas. Junto a esos motivos decorativos no figurativos, la datación precisa puede precisarse gracias a las inscripciones que aparecen en algunos paneles, a veces fechados. En las dos últimas décadas del XVI van desapareciendo las grandes escenas religiosas para dar paso a temas inspirados en bordados, lazos y telas brocadas como fondo para los medallones con santos.

La azulejería de los siglos XVII y XVIII vive del empuje del siglo anterior. Ello es debido al encarecimiento de las materias primas, a la competencia de la fábrica de porcelana de Alcora (1727) y al cambio de gusto. La industria cerámica se reduce a cuatro fábricas y hay que traer maestros de Alcora, como José Causada. La azulejería evoluciona poco, aunque son frecuentes los recortes de las piezas adaptados al dibujo, al tiempo que se plasman rocallas y roleos. El mejor ejemplo de esta época lo encontramos en la Ermita de la Virgen del Prado, en Talavera. Hay 18 paneles policromos con la vida de la Virgen copiados de cartones del autor manierista (fechados en 1636). En la sacristía hay azulejos de 1727-61 con figuras alegóricas marianas según el Cantar de los Cantares. De 1696 existe un excelente Cristo con tema de batallas de los Tercios de Flandes en el Ayuntamiento de Toledo. Durante el siglo XVIII no se conocen retablos o paneles de gran envergadura, pero se fabrican cuadros de devoción de pocos azulejos que representan a la Virgen del Prado.

En la segunda mitad del XVIII y en el XIX, al igual que la loza, los azulejos revelan un carácter popular y un abandono de los temas historiados. Ahora se hacen placas de la Virgen del Prado y cuadros de azulejos con carácter votivo, así como placas funerarias.

A principios del siglo XX se elaboran las producciones de Juan Ruiz de Luna aplicadas a la rehabilitación de las obras talaveranas de los siglos XVI y XVII. Estas piezas se hacen difíciles de distinguir de las originales por su perfecto tratamiento de colores, perfiles, grosor, etc. En ocasiones se pueden encontrar las firmas de los maestros que a principios de siglo trabajaron con J. Ruiz de Luna y Emilio Niveiro Romo. Este taller pervive hasta los años sesenta y de él salen obras para decorar recibidores y fachadas de Madrid, Santander, Valladolid y Buenos Aires.

Diodoro Vaca González. Hª de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo. Editora Nacional. Madrid, 1943.

Natacha Seseña Díez, "Cerámica (siglos XIII-XIX)". A. Bonet (coord.). Hª de las artes aplicadas e industriales en España. Madrid, 1982.

Balbina Martínez Caviro. Cerámica de Talavera. CSIC. Madrid, 1969.

Mariano Maroto Garrido, "Algunos planteamientos para el estudio de las producciones talaveranas". Actas de las primeras Jornadas de Arqueología de Talavera de la Reina y sus tierras. Excma. Diputación Provincial de Toledo, 1992.

Mariano Maroto Garrido, "Aplicaciones arquitectónicas de la cerámica de Talavera: sus influencias y expansión", La Ruta de la Cerámica. Exposición (marzo de 2000), 106-ss.

Trinidad Sánchez Pacheco, "Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo", en T. Sánchez Pacheco (coord.), Cerámica española. Summa Artis, 42. Espasa Calpe. Madrid, 1997.

Benito Díaz Díaz. Talavera de la Reina durante la Restauración (1875-1923). Política, Economía y Sociedad. Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1994.

Natacha Seseña, "Talavera y Puente del Arzobispo". VV.AA. Cerámica esmaltada española. Editorial Labor. Barcelona, 1981.

Tema 16. Las manufacturas reales españolas

Uno de los rasgos más característicos de la producción artística europea durante el siglo XVIII es el florecimiento de las artes decorativas y el desarrollo de una nueva consideración social hacia los "bellos oficios", lo que abre nuevos horizontes -estéticos y mercantiles- a la actividad artesanal. Ello se debe tanto a las necesidades suntuarias de la época como a la influencia de las nuevas corrientes filosóficas que inspiran el movimiento de la Ilustración.

Este tipo de empresas industriales fue uno de los frutos más peculiares del mercantilismo francés en la época de Jean Baptiste Colbert, que se difundieron fuera de Francia a otros países como España, Prusia o Rusia en la primera mitad del XVIII. Estas Manufacturas Reales proliferan especialmente en los países que estaban regidos por monarquías absolutas más o menos ilustradas, pues la creación de este tipo de empresas respondía más a los planteamientos de una política de prestigio (demostrar a las naciones la capacidad industrial de un país) que a criterios puramente económicos (reducir el déficit de la balanza comercial mediante el establecimiento de industrias sustitutorias de importaciones).

Se trataba de establecimientos creados bajo la protección real, situados muchas veces en el propio recinto cortesano o en sus inmediaciones. La protección real conlleva exenciones fiscales y otros beneficios para los dueños y los operarios, junto al reconocimiento de un nivel de calidad. Además, con independencia de quién fuera el gestor directo, el capital era estatal y todo el mundo (directivos y obreros) trabajaba a sueldo, mediante contrato. La Administración era dueña de los edificios y maquinaria, pero la gestión era autónoma.

Además, la producción de las Reales Fábricas estaba dirigida prioritariamente a satisfacer las necesidades del propio Estado (en el caso, por ejemplo, de las industrias militares) o la demanda suntuaria de la corte (como es el caso de las tres industrias de lujo españolas más destacadas: vidrios, tapices y porcelana), mientras que sólo muy secundariamente se orientaba hacia el mercado particular. En definitiva, era la voluntad del monarca la que creaba este tipo de fábricas, y eran los recursos financieros de la monarquía los que las sostenían económicamente, por lo que, en teoría, las Manufacturas Reales se podían permitir el lujo de funcionar al margen de las leyes del mercado. Pero en la práctica, este comportamiento antieconómico no podía mantenerse indefinidamente. Llegaba un momento en que la Real Hacienda no podía seguir haciendo frente al déficit endémico de las Manufacturas Reales y estos establecimientos, abandonados a sus propios recursos, inevitablemente se veían obligados a cerrar. La trayectoria económica en la mayor parte de las Manufacturas Reales españolas del XVIII se ajusta al esquema que acabamos de exponer. Uno de los logros de estas fábricas fue la producción de objetos que antes no se elaboraban en España. Esta fabricación exigía el recurso a los técnicos extranjeros para introducir los nuevos procedimientos, con lo que las fábricas repercutieron favorablemente en la renovación tecnológica. El aspecto negativo fue el alto coste pagado y la gestión ineficaz (la dirección era elegida muchas veces por motivos políticos en lugar de técnicos).

A las circunstancias que promovieron la creación de tantas manufacturas en Europa, se une en el caso español la necesidad de amueblar y decorar las residencias reales que se construyen o remodelan en esa misma época: el Palacio Real de Madrid, los de La Granja de San Ildefonso y Riofrío en Segovia, el de Aranjuez, El Escorial y El Pardo.

Otras empresas van cambiando su situación a lo largo del tiempo. Solía ser frecuente que una empresa privada recibiera ayuda de la Administración, pero si la gestión era negativa, el gobierno decidía tomar la empresa a su cargo para tratar de salvarla. Al final no era raro que el Estado se desembarazase de las no rentables.

Se pueden agrupar las manufacturas estatales en cinco ámbitos: a/ industrias relacionadas con los monopolios del Estado (tabaco y, en menor medida, los naipes), b/ industrias de géneros de lujo necesarios para la Corte y, menos, para la nobleza y alta burguesía (tapices, cristales, porcelanas, etc.), c/ industrias destinadas al mercado, pero de géneros de calidad superior a la producción nacional (paños y sedas finos, lienzos, sombreros, papel, etc.), d/ industrias de armamento (barcos, cañones, armas) que dieron lugar a arsenales y empresas siderúrgicas, y e/

empresas dedicadas a fabricar productos especiales, considerados necesarios (latón y cobre, acero, gabinete de máquinas, etc.).

Los tres ejemplos más representativos de las manufacturas reales de carácter suntuario que los reyes de la dinastía borbónica establecieron en el siglo XVIII son la fábrica de vidrios de San Ildefonso, la de tapices de Santa Bárbara y la de porcelana del Buen Retiro (con su anejo Laboratorio de Piedras Duras y Mosaico, su Taller de Broncería y su Obrador de Marfiles). Hay que citar también otros talleres e instituciones de inspiración real, como la Real Manufactura de Sedas y Ricos Tejidos de Talavera de la Reina (fundada por el sedero lyonés Andrés Cendrón), la efímera Real Fábrica de Relojería, el Taller de Ebanistería o la Escuela de Bordadores. Tampoco hay que olvidar manufacturas en las que prevalece el carácter industrial sobre el artístico, como las Fábricas de Paños de Brihuega, de San Fernando de Henares o Ezcaray, y las de Armas de Toledo y Orbaiceta, que disfrutaron de privilegios y exenciones fiscales, pero que no fueron objeto de financiación pública.

1. Real Fábrica de Cristales de La Graja de San Ildefonso

La Fábrica de San Ildefonso, pese a no ser una excepción al esquema expuesto, tuvo una existencia mucho menos efímera al resto de Reales Fábricas, puesto que durante más de medio siglo el Estado no le regateó su apoyo financiero, hasta que se produjo la quiebra definitiva de la Hacienda de la monarquía absoluta española con las convulsiones de la Guerra de la Independencia.

La fábrica de vidrios y cristales surge en relación con el cambio de gusto artístico de la corte y el deseo de contar con una fábrica capaz de proporcionar vidrios planos para cerramientos de ventanas y balcones, y espejos, y lámparas y piezas de mesa para los amplios programas artísticos de los reales sitios (sobre todo cuando se decide construir un palacio en Madrid donde se había destruido el Alcázar por un incendio de 1734). El nuevo contexto de la decoración interior derivó en que el vidrio adquiriera una importancia y un papel desconocidos hasta entonces, tanto en el plano de las obras de carácter práctico y utilitario como artístico. En tal sentido, puede referirse el encargo en 1754 de dos mil globos para la iluminación de Madrid, encargo relacionado con el espíritu ilustrado de los soberanos en su afán de modernizar las ciudades. Y a similar espíritu responde la realización de instrumentos de óptica y material científico.

Piezas de vidrio como los espejos y las lámparas introdujeron un nuevo sentido en la decoración y jugaron un papel fundamental en la transformación de la escenografía palaciega. Durante el siglo XVIII se fueron imponiendo estas célebres arañas que tenían de 4 a 16 brazos. Junto a esas obras de carácter suntuario adquirieron gran importancia los frascos de vidrio, diversas piezas de tocador y de mesa enriquecidas con decoración grabada y en oro. En el catálogo de tipologías diversas se incluyen: compoteras, saleros, vinajeras, vasos y objetos lujosos (como las piezas de ramillete desde tres hasta nueve flores, delfines y papagayos, pilas de corazón con aplicación decorativa de hilos blancos y azules).

La fábrica se consolidó de la mano de numerosos operarios extranjeros que fueron llamados para atender diferentes especialidades y los distintos tipos de piezas que se fabricaron, lo que explica que en el plano artístico el vidrio de La Granja tenga una relación más estrecha con las obras producidas por manufacturas francesas, alemanas e inglesas que con la tradición vidriera española. El repertorio formal que se desarrolla en La Granja inicia, por ello, una trayectoria de renovación en conexión con las orientaciones de un gusto cortesano de carácter cosmopolita. Las influencias dependían de los artesanos, con lo que los influjos van desde lo alemán, con Bohemia, a lo veneciano, con ciertos aspectos del arte inglés y francés.

La Real Fábrica tiene su origen en la fábrica (dos hornos de cristales planos) que surge en 1727 a la sombra de las obras del nuevo Palacio Real del Sitio de San Ildefonso. En 1736 esa pequeña fábrica conseguiría ciertos privilegios reales (relativos a algunas facilidades para poder obtener la leña suficiente) que culminan con la decisión en 1745 de Felipe V de establecer una gran Manufactura Real de cristales y espejos a imitación de la francesa de saint-Gobain. Esto obligó a concebir una empresa mucho más ambiciosa que pudiera realizar una gran diversidad de objetos (servicio de mesa, lámpara y espejos) y no sólo vidrio plano.

La instalación se estructura en tres fábricas: la de españoles o vidrio plano (regentada por Ventura Sit; vidrio sodocálcico para espejos y cerramiento de ventanas), la de franceses o de labrados (bajo el maestro Dionisio Sibert; vidrio al plomo, para servicio de mesa y adorno) y la de alemanes o de entrefinos (con el maestro Joseph Eder; vidrio potásico, producía piezas variadas sopladas con caña).

Esto motivó la llegada de muchos artesanos extranjeros y es José de Carvajal y Lancáster quien se encarga de llevar adelante la creación de la Fábrica: de Francia llegan maestros que realizan labrados y de Alemania, grabadores. El primer problema era encontrar vidrieros capaces de hacer buen vidrio y con conocimiento de las formas y los estilos del momento, lo que no era fácil porque las fórmulas de las pastas eran secretas y en todas las naciones de Europa estaba penado a los maestros salir a los países extranjeros. Felipe V no ve alcanzado su deseo de ver la Fábrica funcionar, pues a su muerte en 1746 aún no han llegado los maestros que se buscaban en Francia.

En 1750, con Fernando VI, ya queda configurada su estructura y orientación productiva definitiva, sumamente variada y diversificada, lo que influía en los elevados costes de producción. La Fábrica fue perjudicada por una sobreproducción que generaba numerosos excedentes sin salida en el mercado y que provocó un déficit que pagaba el Estado. Con Carlos III, en 1760 se trató de potenciar las ventas para disminuir el déficit, aunque las medidas resultaron insuficientes. Entre 1770-2 se realiza un nuevo edificio para la fábrica a consecuencia de la destrucción que había provocado un incendio. El reinado de Carlos IV, de 1789 a 1808, supuso una mejora en las técnicas y la organización de producción, aunque parece que la mayor parte de los ingresos procedían de las subvenciones del Estado. Tras la Guerra de la Independencia, se registró un continuo descenso de ventas que llevó a disminuir la producción y la actividad, en una irremediable decadencia. A fines de 1833, la regente M^a Cristina aprobó el arrendamiento de la fábrica a un empresario particular, dejando de ser una manufactura real.

En una relación de 1748-9 se aprecia la gran diversidad de piezas producidas: vasos de diversos tamaños, cubetas con o sin columnas, salvillas, copas, saleros, jarras, candeleros, veloncitos, fanales, botellas, frasquitos, jofainas y jarros; brazos, colgantes y adornos para lamparas de araña, tulipanes, platillos, tacitas, compoteras, mostaceros, botijones, orinales, globos para faroles, cornucopias, adornos de mesa... La llegada de maestros franceses se enfoca hacia el deseo de realizar cristal además de vidrio, pero su coste era más elevado sobre todo por necesitar minio, que se importaba de Holanda. Se recurrirá a traer maestros alemanes (bajo la dirección del maestro Eder) que conocían un método más barato de producir cristal. En este momento, 1750, la Fábrica se organiza en: Fábrica de Planos, la del maestro Sibert o de labrados o de franceses y la de alemanes o entrefinos.

Con el paso del tiempo hay cambios en la producción. De los primeros espejos, a la veneciana, con marco de cristal, se pasa a hacer con Carlos III otros con marcos de madera tallada y luego dorada. En la vajilla los vasos, troncocónicos primero, se hacen luego con los bordes hacia fuera y, a inicios del XIX se pasan a hacer cilíndricos. La copa evoluciona desde tener bullones con pie torcinado hasta la pierna tallada y pie cuadrado. Las garrafillas, que en principio son panzudas, según avanza el XVIII sus lados se van haciendo más rectos. La decoración comenzó siendo simplemente grabada y finalizará haciéndose tallada, que es una labor muy lenta y cuidadosa.

2. Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara

Es con Felipe V (1700-46) cuando se logra consolidar la tapicería española. A este rey se debe la creación de la Real Fábrica, con el motivo fundamental de satisfacer la demanda de tapices de la Corona, ya que tras la pérdida de los dominios españoles en Flandes, se interrumpieron los encargos a los talleres de Bruselas que durante más de dos siglos habían suministrado magníficos ejemplares a los monarcas españoles. En 1720, influido por su primer ministro el cardenal Alberoni, consigue que vengan de Flandes los primeros tapiceros, entre ellos Jacob van der Goten ayudado por varios de sus hijos y cuatro oficiales que vinieron con él de Amberes, dando inicio a la fábrica madrileña de Santa Bárbara instalada en la "Casa del Abreviador". Van der Goten trabaja con lizo bajo con cartones según el estilo de Tiniers y después (1723-24) imitando composiciones de Wouwerman de tipo costumbrista flamenco. La calidad del bajo lizo no era como se esperaba y por eso se instalan talleres de alto lizo en 1727 a cargo del francés

Antoine Lainger, procedente de los talleres gobelinos, y cuya labor sería después continuada por Gabriel Bouquet. Entre 1729 y 1733 se instalan telares de alto lizo en Sevilla, bajo la dirección de Jacob van der Goten hijo, mientras la Corte permaneció allí por una enfermedad de Felipe V, integrándose en 1734 al antiguo local de Santa Isabel. La ejecución de tapices resultaba muy costosa y la consecuencia fue la unificación de las dos fábricas (Santa Bárbara y Santa Isabel) en 1744.

A las réplicas de Rafael y Guido Reni y a los temas flamencos (costumbristas y militares), le siguen las series proporcionadas por pintores italianos de Cacerías, San Juan Bautista en el Desierto, Don Quijote. Un nuevo impulso llega con Fernando VI en 1756, suministrando el napolitano Corrado Giaquinto los cartones para los salones de respeto del Palacio de Madrid. Son sus mayores éxitos las Historias de José y la Vida de David. Junto a éste trabajan haciendo cartones pintores de cámara como Procaccini y Amiconi, destacando las "Cuatro Estaciones" de Amiconi; y copiándose algunas series de Bruselas de la colección real, como "La conquista de Túnez".

Al reinado de Carlos III corresponde una de las mejores épocas de la Real Fábrica. En 1762 la supervisión de la fábrica recae en el pintor neoclásico Antón Rafael Mengs, que se da cuenta de que para salir del estancamiento era necesaria una renovación. Bajo su gestión se dejan de copiar los temas flamencos y se consigue la colaboración de numerosos artistas españoles para que realicen cartones originales, entre ellos José del Castillo, Manuel Napoli, Francisco y Ramón Bayeu y Goya. A la gestión de Mengs se debe el sorprendente cambio de estilo producido en los tapices, ahora con escenas de la vida madrileña del XVIII. En estas escenas se encuentra lo cortesano y lo castizo, con escenas de paseos, bailes, vendedores, riñas y juegos, así como las labores del campo; tratadas con una mezcla de la gracia y elegancia rococó y el elemento popular, puesto de moda por las ideas ilustradas de la época.

La aportación de los Bayeu fue importante, sobre todo la de Ramón, cuyas composiciones constaban de 34 modelos, en los que solía destacar la figura principal: "el choricero", "el vendedor de claveles", "el majo de la guitarra", etc.; todos ellos de gracioso realismo en la actitud y gestos de sus personajes.

En la segunda mitad del XVIII el máximo autor español de cartones para tapices es Francisco de Goya, que comienza a trabajar en 1775 para Santa Bárbara. Este artista comprendió la singular, la rugosa opacidad de las lanas españolas, eligiendo las gamas de los colores más estables; y comprendió los límites impuestos por los campos, separaciones y veladuras. Por eso no tienen relevancia sus continuas discusiones con Cornelius van der Goten, director de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. En sus tapices, especialmente los más alejados de las escenas campestres, aparecen algunos temas fundamentales para el siglo XIX: la atención sobre el tema no cortesano, sino sobre la realidad cotidiana, las costumbres burguesas y populares; en la inclinación por los tonos vívidos de un clasicismo deslumbrante; la vinculación con las realidades locales de una Europa que reconducía todo Estado, todo principado, a ser una simple región de un continente. Los primeros cartones sobre temas venatorios y de pesca son similares a los de los Bayeu; en 1777 entrega "La maja y los embozados" y "El quitasol"; de 1778 son "Los jugadores de naipes", "El ciego de la guitarra", "El cacharrero", "Niños jugando a soldados", "El columpio" y "Las lavanderas". En 1786 realiza modelos que representan las cuatro estaciones: "Las floreras", "La era", "La vendimia" y "La nevada". La etapa final como proveedor de cartones (1789-92) realiza "La pradera de San Isidro", "La gallina ciega", "La boda", "El pelele", "Los Zancos" y otros.

Ya desde el reinado de Felipe V se combina la fabricación de tapices con la de alfombras hechas a punto de tapiz, no anudadas, que alcanzan su mayor éxito en tiempos de Carlos IV. La mayoría se hicieron para los palacios del Pardo y Aranjuez, pero sólo debieron usarse en las grandes solemnidades. Estas alfombras de tiempos de Carlos IV responden a un estilo neoclásico muy decorativo, con palmetas, grecas, guirnaldas y medallones que en su mayoría llevan la firma de Juan Bautista Stuyck.

La Real Fábrica fue destruida durante la ocupación francesa en la Guerra de la Independencia, pero reasumió su producción bajo el reinado de Fernando VII en 1814, tejiendo motivos anteriores, como los cartones de Goya y de los pintores del XVIII, sin ningún afán renovador. Así

sigue hasta 1889, reproduciendo cartones antiguos y sobre todo fabricando alfombras. Hubo algunos intentos de renovación artística por parte de algunos pintores, como Manuel Benedito, que en los años veinte alentó la elaboración de modelos para tapices. La fábrica ha seguido activa hasta la actualidad, aunque han sido escasos los intentos de renovación y hoy es una empresa privada.

3. Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro

La porcelana es el nombre europeo de una pasta dura, traslúcida, blanca y sonora que desde el siglo VII se fabricaba en China. De aspecto parecido al nácar, está compuesta de caolín, arcilla plástica y refractaria, junto a feldespato y cuarzo. Dar con esta fórmula costó a Europa muchos siglos y esfuerzos. La primera fábrica que consigue hacer porcelana en Europa es la de Meissen, en Sajonia, en 1709, abriéndose otras posteriormente en Italia, Países Bajos, Inglaterra y Francia.

La fabricación de porcelana requería un delicado proceso de elaboración [reflejada en el catálogo de la exposición en el MAN]. Una primera fase era técnica, con la búsqueda del material, su molienda y la fabricación de la pasta; y una segunda estaba presidida por labores artísticas, de diseño y ejecución de las piezas, cocción y decoración con barnices, pintura y en ocasiones también dorado.

La Manufactura estaba organizada en talleres y Obradores, cada uno al cargo de una parte de la producción, debido al alto grado de especialización del trabajo:

- En el Obrador de Pasta se elaboró un producto similar a la porcelana china denominado "porcelana tierna", conseguido con una mezcla de pasta rica en sílice, potasio y calcio con arcilla blanquecina y cal. Pero su calidad no era la óptima y el cambio principal en la pasta lo propicia la llegada de Bartolomé Sureda, que utilizó feldespato de Galicia y, en lugar de caolín, una tierra denominada magnesita procedente de cerca de Vallecas. Realiza ya así una auténtica porcelana, de pasta dura. Una labor importante para conseguir una buena pasta era la molienda.
- El Obrador de Escultura era el responsable del proceso de fabricación de todas las piezas: servicios de mesa, objetos de ornamento y obra escultórica. Con tal fin se emplearon el molde (por el procedimiento del apretón) y el torno. Los principales escultores fueron Giovanni Guglielmo Giuseppe Gricci, la familia Fumo, Antonio Morelli, Manuel Ochagavía, Manuel Llorente, Esteban de Ágreda y Dionisio Sancho. Los grabadores y adornistas realizaban los detalles que completan una figura, decoran un jarrón o permiten sujetar una pieza de vajilla. La mayoría de adornos se hacen a molde, aunque otros se hacían mediante talla y retoque. Aquí destacaban las familias Giorgi, Frate y Bautista.
- El Obrador de Rueda se ocupa de la fabricación de todas las piezas destinadas al servicio de mesa y gran parte de los objetos de ornato.
- La cocción es el proceso más delicado, influyendo el tipo de horno, la composición de la pasta, la colocación de las piezas, el combustible, los agentes atmosféricos y la pericia del hornero.
- El Obrador de Pintura y Dorado se ocupaba de la decoración de todos los objetos. El pintor necesitaba de la ayuda de un compositor de colores. Las piezas, una vez cocidas y decoradas, debían someterse a una o varias cochuras, en función de las distintas temperaturas que soportasen los óxidos empleados.

Carlos III de Nápoles establece su fábrica de porcelana en 1743 en Capodimonte. Al frente de Capodimonte estaba Livio Octavio -Scheppers- (compositor de pastas), junto a Giuseppe Gricci (escultor), y su producción estaba llena del estilo rococó: rocallas, flores, conchas marinas, temas mitológicos y chinoscos; a lo que se unían esculturillas con temas populares napolitanos. Las piezas de vajilla se decoraban con escenas de batallas, vistas marinas, paisajes, cupidos y temas florales.

Al marchar a España nombrado rey en 1758, Carlos III lleva en barco de Nápoles a Alicante todos los enseres de la fábrica de Capodimonte. Los mismos técnicos, moldes e incluso la misma pasta se trasplanta a Madrid en un viaje vigilado por el propio rey. En 1760 la fábrica se establece en el Buen Retiro, en un edificio de tres pisos con muchos pabellones. Durante los primeros 30 años se

hizo porcelana exclusivamente para la familia real y para regalar a cortes extranjeras, lo que da indicio de que la producción era escasa y muy cara. Tras la muerte de Gricci (1771) la manufactura queda sumida en una profunda crisis de la que no se sabía cómo salir. En 1780 se renuevan todos los modelos en un intento por ponerse al día; el estilo rococó es sustituido por el neoclásico. Hasta 1788, tras morir Carlos III, no se comercializó ningún producto. Sin embargo, la escasa demanda y el precio elevado dieron al traste con la intención de rentabilizar la producción. La crisis no se superó hasta 1803, cuando Bartolomé Sureda descubrió una nueva pasta de porcelana dura.

Los artistas y operarios de la Fábrica eran italianos. Entre 1760 y 1803 la producción es similar a la napolitana, siendo los directores de las familias venidas de Nápoles (Scheppers y Gricci). Las obras están dentro de la estética del barroco decorativo, con influencias francesas, italianas y sajonas, con poca atención a los temas religiosos. La marca de la manufactura es la flor de lis (normalmente en azul y ocasionalmente en negro u oro), emblema de los Borbones; a partir de 1803 se utiliza una "M" (Madrid) coronada o un sello circular con "R(etiro) Madrid S(ureda)".

En la Primera Época (1760-83) se fabrican principalmente esculturas, placas decoradas en relieve y complementos para la ornamentación de las salas de los palacios reales; se siguen influencias de Meissen, algún prototipo italiano y las últimas tendencias de la manufactura de Sèvres. En el repertorio formal se encuentran grandes jarrones de hasta 2 metros inspirados en Sèvres, con inspiración rococó u oriental. Los más ostentosos tienen aplicaciones en bronce, asas en forma de casco con penacho o en forma de cuernos entrelazados, y pies ornamentados con esfinges; se decoran también con camafeos. Hay lámparas de araña, relojes de sobremesa, botes de farmacia, cajas de porcelana, algunas pilas de agua bendita, servicios de mesa y sobre todo figuras o grupos de figuras policromadas. Se producen figuras de bulto redondo y relieves de gusto barroco, con predominio de lo pictórico, el dinamismo y un sentido teatral de estirpe italiana; los temas son mitológicos, populares italianizantes, chinescos y galantes de influjo sajón. Destaca la decoración de placas de porcelana de una sala del Palacio de Aranjuez (con elementos rococó: asimetría, rocallas, chinescos y bello colorido) -1760-65-; y de hacia 1770 es la sala de Porcelana del Palacio Real de Madrid, donde se mezclan elementos barrocos con un neoclasicismo incipiente y suave policromía (verdes, malvas y oro).

En la Segunda Época (1783-1803) se produce una regresión en la fabricación de la obra plástica mientras se va imponiendo la producción de servicios de mesa y jarrones ornamentales para la decoración de los palacios. Eso obliga a investigar en la obtención de una pasta más resistente a las altas temperaturas. En el campo artístico triunfa el neoclasicismo, la estética grecorromana puesta de moda en Europa tras los descubrimientos de Pompeya y Herculano. Se aprecia la influencia de las lozas inglesas de Wedgwood, manifestada en los jarrones y esculturas decorados con bajorrelieves de menudos temas clásicos en blanco sobre fondo azul y otras tonalidades suaves (rosadas o malvas), adoptando a veces la forma de camafeos. Se introducen esculturas de tipos populares, como un vendedor callejero con "la linterna mágica" y otras muy grandes y sin color que imitan producciones de mármol, con temas mitológicos y alegóricos, como "Apolo".

Durante la breve Tercera Época (1803-8) se inicia un nuevo periodo que repercute en los aspectos técnicos, artísticos y administrativos. Pese a la lata calidad artística de las obras anteriores, la parte técnica estaba más descuidada. Carlos IV envía en 1802 a Bartolomé Sureda (1760-1840) a la Manufactura de Porcelana de Sèvres, de donde vuelve en 1803 tras dos años de estancia. Introduce una nueva porcelana de pasta dura y renueva los hornos y obradores, no terminando las obras de reforma hasta inicios de 1806. Por esos años el rey le encarga una obra escultórica de "El Parnaso de las Artes y las Letras españolas", aunque Sureda pretendía centrarse en la producción de servicios de mesa, pues era lo más demandado comercialmente. Bartolomé Sureda sana las finanzas con la comercialización de nuevos productos e incorpora a expertos franceses.

La Guerra de la Independencia truncó todos los proyectos, paralizándose la producción de porcelana y destruyéndose la fábrica. Durante el reinado de Fernando VII, en 1817, se funda la Real Fábrica de la Moncloa. A esta nueva fábrica pasan casi todos los mejores maestros ceramistas del Buen Retiro, como Pedro Antonio, Ambrosio Giorgi y Castor Velázquez. Aquí se

llegó a fabricar porcelana de excelente calidad, polícroma y dorada. Bajo la dirección de Bartolomé Sureda, en 1821 y para evitar las grandes pérdidas monetarias, se trata de dar a la producción un carácter más comercial manufacturando preferentemente loza fina. En 1825 se produce un incendio que dejó casi destruida la fábrica, pero se reconstruye y se sigue trabajando. No obstante, en 1833 se cierra la fábrica.

4. Real Fábrica de Tejidos de Seda, oro y Plata de Talavera de la Reina

Se establece en 1748, con Fernando VI, bajo la dirección de Juan Ruliere. Sus edificios estaban dispersos en una zona determinada de la localidad y funcionó hasta 1851. Las pérdidas económicas continuas propiciaron que en dos ocasiones se cediera a compañías privadas (Compañía Uztáriz Hermanos, 1762-1780, y Cinco Gremios Mayores de Madrid, 1785-1851). En la fase de dirección de Ruliere (hasta 1760) se comienza recurriendo a trabajadores franceses, sobre todo de Lyon. Se elaboraron vestidos, tapicerías y colgaduras, sobre todo para el rey y los cortesanos.

5. Reales Fábricas de Papel de San Fernando y de Naipes de Madrid

La elevada demanda de papel que se produce desde mediados del XVIII, a raíz del auge de los movimientos culturales ilustrados, favorece la mejora de las industrias productoras.

La Fábrica de Papel tiene sus orígenes en un molino de papel de San Fernando, a lo que se unía la disponibilidad de paños por la cercanía de la Corte y las comunicaciones con Guadalajara, donde estaba la Real Fábrica de Paños. Funcionó entre 1786 y 1806, dirigida primero por Ramón Navarro, formado en Cuenca. Desde sus inicios estaba llamada al fracaso porque no empleaba los últimos avances técnicos y así, por ejemplo, tenía trituración por mazas en lugar de pilas holandesas.

Los juegos de azar dan origen a un monopolio real, que incluyen la fabricación de naipes. Existen unos primitivos talleres dirigidos por Félix Solesio desde al menos 1778, que constan como Real Fábrica, aunque se crea un edificio nuevo en 1792. El monopolio real acabó en 1811, tras la invasión francesa.

6. Real Fábrica de Platería de Martínez

En 1778 se inaugura en Madrid la Escuela de Platería dirigida por el oscense Antonio Martínez (1730-98) bajo la protección de Carlos III, con maquinaria traída de París y Londres o fabricada por el propio artífice para grabar, troquelar o fundir aunque después las piezas se repasaban a cincel. Entre los privilegios concedidos por Carlos III figura el de que su director pudiera examinar y conceder títulos de maestros a sus oficiales; y de ellos surgieron famosos artífices.

Se produjeron numerosas piezas, destacando las civiles, aunque se conocen relativamente pocas. Entre ellas hay que citar una variada tipología de escribanías, junto a soperas, salvillas, candeleros o mancerinas. Las obras religiosas, como cálices, incensarios, navetas y vinajeras, son menos originales.

Fernando VII concede a esta escuela el título de Real Fábrica, que continuará en actividad hasta 1869 ó 1870. Su producción es muy copiosa, pero si bien antes se dedicó a otros ramos (oro, esmaltes, bronce, etc.), desde la guerra napoleónica el trabajo en plata se convierte en su actividad principal, en mayor medida civil que religiosa. Las piezas procedentes de la Real Fábrica en el siglo XIX son innumerables y se conservan, entre otros muchos templos, en las catedrales de Zamora, Sigüenza, Cuenca, Sevilla, Las Palmas y La Laguna, pero sobre todo en colecciones particulares.

7. Real Fábrica de Algodón de Ávila

Esta Fábrica fue uno de los establecimientos industriales más avanzados en su género de la Europa continental a fines del XVIII. Contaba con un edificio para almacenes y sección de tejidos; otro para la sección de teñido y estampado (donde también se abatanaba) y a ellos se unía otro más construido en 1788 junto al Adaja para sección de carda e hilatura. En esta sección se disponían inicialmente 64 máquinas hidráulicas, aumentando su número hasta las 135 en 1796. A inicios del XIX se introdujeron nuevas máquinas para el hilado, entre ellas varias "mules". La mecanización de esta fábrica sirvió de ejemplo a los restantes fabricantes españoles. El edificio

de la sección de tejidos tenía 13 telares, a los que se sumaba el trabajo domiciliario de otros 234. Esta fábrica fracasó como las otras manufacturas reales por la falta de competitividad frente a los géneros ingleses, de la misma calidad y menor precio.

8. Real Fábrica de Relojería

Surge en 1788 como consecuencia de un plan presentado por el presbítero Vicente Sión y Casamayor, que comprendía la creación de 18 talleres con todos los oficios que se relacionan con la fabricación de relojes, incluidos esferistas, cajistas, joyeros y esmaltadores. Se ubicó en la calle de Fuencarral de Madrid, con Abraham Matthey como maestro principal. Su orientación principal eran los relojes de bolsillo. Fracasó por la muerte de su mecenas Carlos III y la irregularidad de las subvenciones, que obligaban a trabajar para particulares. Se cerró en 1793.

Arte y Tecnología del vidrio. Real Fábrica de Cristales de La Granja. Exposición. CajaEspaña. Segovia, 1991.

Antonio Bonet Correa (coord.). Hª de las artes aplicadas e industriales en España. Madrid, 1982. Cristina Partearroyo Lacaba, "Telas, alfombras y tapices"; Mª Teresa Ruiz Alcón, "Vidrio y cristal"; Natacha Seseña Díez, "Cerámica (siglos XIII-XIX)".

Mª Francisca Represa y Juan Helguera Quijada. "El patrimonio industrial de Castilla y León: iniciativas para su estudio y conservación". Estudios Bercianos, 23. 1997.

Mª Antonia Casanovas, "Cerámica del Buen Retiro", en Trinidad Sánchez Pacheco (coord.), Cerámica española. Summa Artis, 42. Espasa Calpe. Madrid, 1997.

Mª Antonia Casanovas, "La porcelana en España". En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo I). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

Carmen Mañueco. Real Fábrica de Porcelana de S.M. Católica. Catálogo: Manufacturas Reales Españolas. Madrid, 1993.

C. Mañueco. Porcelana del Buen Retiro. Catálogo: Reales Fábricas. Madrid, 1995.

Balbina Martínez Caviro. "Porcelana del Buen Retiro". VV.AA. Cerámica esmaltada española. Editorial Labor. Barcelona, 1981.

L. Pérez Bueno. Vidrios y vidrieras. Barcelona, 1942.

Idem. Las Reales Fábricas de Cristales de San Ildefonso. Madrid, 1942.

Manufactura del Buen Retiro (1760-1808). Exposición (MAN, 1999).

Jornadas sobre las Reales Fábricas (La Granja, 14 a 16 de noviembre de 2002). Fundación Caja Madrid. Madrid, 2004.

Luis Montañés, "Relojería". En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo I). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

Referencia importante, no consultada: Mª Jesús Sánchez Beltrán, La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro. Editorial Electra. Madrid, 1998.

Tema 17. Historia del mueble español: Del Renacimiento al Modernismo

El primer intento de síntesis de historia del mueble español se debe a Juan Facundo Riaño al estudiar las colecciones del Museo Victoria y Alberto de Londres en 1872. En 1879 aparece en español la Historia General del Arte de la editorial Montaner y Simón, de carácter divulgativo y con una sección dedicada al mueble escrita por Francisco Miquel y Badía. En el último tercio del XIX es muy popular el mueble antiguo y se muestra en las exposiciones internacionales de París (1878), Londres (1881), Lisboa (1882), Barcelona (1888) y Zaragoza (1908). Esta corriente culmina con la exposición monográfica del mueble organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte en Madrid en 1912. Esta tendencia se mantiene durante los años veinte y treinta, sin que se llegue a profundizar mucho en la investigación.

En 1930 se traduce la obra de Eberlein y Ramsdell editada en Nueva York cinco años antes sobre el mueble español. Otras obras de esos años, como la de Pérez Bueno (1929) y la de Miguel de Asúa (1930) son en exceso divulgativas y elementales. Sin embargo en los años treinta se pueden citar investigadores como Torres Valvas, Camps Cazorla y Ferrandis sobre lo medieval. El primer estudio serio sobre el mobiliario antiguo español es obra de Grace H. Burr publicado en 1941; si bien tiene poca repercusión en España.

En 1946 aparece la Historia del mueble de Martínez Feduchi y constituye el primer trabajo de este investigador que sigue en las décadas siguientes profundizando en el tema del mobiliario, aunque en opinión José Gabriel Moya Valgañón algunos sean de escasa preparación histórica. Entre los años cuarenta y sesenta siguen apareciendo breves estudios que dan a conocer inventarios, importaciones, pinturas representándolos, nuevas piezas y artífices. Pero el mayor avance en los estudios se produce con una nueva generación de investigadores a partir de 1970. En el inicio de este nuevo periodo destacan una exposición dedicada al mueble en Barcelona (1979) y el libro de Mainar de 1976

En la Edad Media la organización gremial abarcaba todos los trabajos de la madera, desde la carpintería de armar hasta la construcción de instrumentos musicales. Lentamente van delimitándose los trabajos dentro del mismo gremio y será ya en el siglo XVI cuando se fijen los grados de competencia entre los carpinteros. Las ordenanzas de Sevilla (de 1527), por ejemplo, distinguen entre carpinteros de lo prieto (construcción), de lo blanco (artesonados y puertas) y de tienda (muebles). Más adelante entalladores y ensambladores comienzan a separarse de los carpinteros, dedicándose los primeros a la escultura en madera, sobre todo a obras religiosas, retablos, sillerías, pero también a muebles. Algunos investigadores diferencian al entallador, que hace muebles ricos, del carpintero, que sólo hace labores populares. A partir del siglo XVII se creará la corporación específica de ebanistas, ligados al gremio de carpinteros. Hay que dejar claro que todos estos son artesanos de la madera (expertos en su tratamiento, ensambles, construcción, talla, incrustación y acabado de las piezas), pero casi siempre se encuentra por encima de ellos el diseño -procedente de los arquitectos- que luego ellos interpretan.

El estilo gótico ocupa el trabajo de los muebles durante tres siglos y a fines del siglo XV el barroquismo del flamígero no encuentra salidas para su continuidad. En muchos muebles se advierte la impronta de una nueva decoración basada en elementos naturalistas y clásicos como coronas de flores y frutas, cintas, rosarios de uvas, grecas y meandros, detalles que en este momento se superponen en las estructuras medievales junto a otros plenamente góticos. El reinado de los Reyes Católicos supone la difusión y aceptación de las formas artísticas italianas.

1. Renacimiento

1.1. Decoración de interiores

Se desarrolla en la casa un programa de necesidades más amplio del que existía con anterioridad y surgen nuevos muebles. A comienzos del siglo XVI, el deseo de mayor lujo sustituye a la sencillez que había imperado anteriormente en los palacios. Carlos I comenzó a utilizar los cuadros de renombrados artistas como elemento decorativo. Los sillones pierden los tableros de relleno y se hacen de menor altura, lo que los hace más manejables y con una morfología más natural. Las mesas, que casi no existían en la Edad Media, comienzan ahora y se desarrollan

ampliamente. A mediados del XVI se aprecia como la casa se hace más cómoda para vivir y también lo hacen los muebles, aunque el austero carácter español huye de la comodidad y de lo superfluo. Hay pocos tipos de muebles (ni divanes ni cómoda u otros accesorios), pero cada uno con muchas variedades. Los caballeros utilizaban sillas tapizadas de terciopelo y se disponían taburetes y bufetillos (pequeñas mesas), algún escritorio y cuadros y espejos entre los cortinajes o tapices. Alacenas y escaparates servían para guardar cosas de valor. Salvo el armario parece que los escasos muebles eran transportables. Los suelos se cubrían con esteras de esparto en verano y alfombras moriscas en invierno, mientras las paredes se cubren de tapices en invierno y de guadamecés en verano.

1.2. Materiales y técnicas constructivas y decorativas

Hasta el Barroco se observa en los materiales la primacía del nogal sobre las demás maderas. En la zona central se emplea el nogal de Guadalajara sobre bastidores de pino; Salamanca, Galicia y Asturias son ricas en castaño. Se utiliza también el álamo, roble, peral, olivo, fresno, boj y limoncillo, además de ir paulatinamente acrecentándose el uso de maderas coloniales (cedro, caoba, palosanto, caoba). En el XVII comienzan a teñirse las maderas, al tiempo que se pone de moda la concha. Es característico español el uso de aplicaciones de hierro; el hierro dorado se utiliza con profusión en cerraduras, aldabas, tiradores...; y el bronce en los cabeceros de las camas. A finales del XVII se utilizan, por influencia flamenca, vidrios pintados, cobres y esmaltes para los escritorios. En arcas, escritorios y sobre todo en asientos y respaldos de sillones se emplean cuero, tejidos, terciopelos y damascos.

Hasta el XVI los muebles eran portátiles y desmontables, por lo que su construcción era muy simple. En el Renacimiento aparecen las patas en forma de garra de león y desde el siglo XVI es constante el uso del torneado en los soportes (montantes y patas), apareciendo columnas estriadas, abalaustradas, anilladas o salomónicas según la moda imperante. Se da además la talla plana, a base de temas naturalistas y paganos del Renacimiento: cabezas de guerreros y personajes históricos y mitológicos, coronas de elementos vegetales, festones, ovas, triglifos, frontones curvos, grifos y monstruos, mascarones y temas geométricos como la sucesión de arquerías, rosarios y gallones. Se multiplican los balaustres y columnillas y todo el repertorio de la arquitectura y la talla escultórica. Perdura el mudéjar, como se aprecia en la subdivisión en pequeños planos, con lacerías y peñacerías geométricas. Sólo con el transcurso de los años se llega a un mueble más depurado y simple, con un concepto más arquitectónico. De la tradición árabe proceden decoraciones vegetales estilizadas.

Al final del reinado de los reyes católicos el mueble es macizo, adquiriendo importancia la decoración plateresca en hierro, que más avanzado el XVI se sustituye por el bronce. Junto a la talla, se emplea también decoración de taracea de origen árabe: incrustar laminillas de madera u otros materiales (hueso, marfil, ébano y boj) sobre el nogal. Es éste un elemento característico del mueble español, adaptándose los distintos estilos a este tipo de decoración de manera exhaustiva del siglo XV al XVIII. El máximo exponente es el foco granadino, donde en los siglos XV y XVI se fabrican arquetas de nogal de tapa plana taraceadas sólo con hueso en forma de pequeñísimos rombos: puntos, dientes de sierra, combinaciones de rombos formando flores, etc. Estas arquillas evolucionan para convertirse en pequeños o grandes escritorios con cajones y puertas que se abren al frente, ocultos por una tapa. Sobre estos nuevos soportes se aprecian dos orientaciones decorativas: el foco toledano y la zona catalana-aragonesa. En las obras de taraceas se introducen a inicios del XVI motivos arquitectónicos platerescos (fachadas de edificios con ventanas y puertas flanqueadas por columnillas y frontones) en las puertas y tapas exteriores de los escritorios; y en los cajones hay jarrones de flores y motivos mitológicos. Las piezas de hueso van aumentando de tamaño, lo que derivará en placas de marfil grabadas con escenas más complejas. Una variante es la tarsia, o combinación de maderas de colores diferentes, que es algo muy típico del Renacimiento que se da con gran profusión en España en el siglo XVII, sobre todo en la zona catalana. En el acabado del mueble se usan terciopelos de seda, brocados y cueros policromados y estofados o acolchados y basteados; sobre todo la variedad del cuero llamada cordobán o guardamecí se usa en asientos y respaldos y cubriendo armarios y bargeños.

1.3. Muebles

Los muebles básicos son las arcas, arquillas, escritorios y pocos armarios, sillones y sillas, camas y mesas. En Galicia es general el uso de castaño, con muebles más populares y toscos. En Cantabria los muebles son recios y con tallas a bisel. En el País Vasco los modelos son populares y las tallas a bisel repiten temas de estrella, ruedas y hexágonos. Los prototipos más elegantes son los levantinos. En Cataluña destacan las arcas de novia, con 3 tipos: frente tallado con arquerías dobles formando 3 recuadros; tema similar realizado con taracea, y policromado, en el que el frente se divide en dos partes separadas por tracería gótica calada y dorada y las pinturas son de tema religioso. En todas las arcas del siglo XVI hay una puertecita oculta en el panel de la derecha para ocultar las joyas y la dote. El mueble andaluz emplea tracería morisca y el acabado tiene oros y profusos colores y taraceas geométricas estrelladas.

**Arcas*. Hasta el siglo XVII es el arca y sus derivados (cajas, arquetas, bargueños, armarios) lo más representativo del mueble español, ya que mesas, camas y asientos evolucionarán más lentamente y no destacan desde el punto de vista ebanístico. Son de madera y donde la decoración alcanza mayor relevancia es en las cerraduras, ángulos y bordes de las tapas, que a finales del XVI se disponen caladas con labores de conchas, tracerías góticas y cresterías. Unas arcas van talladas, esgrafiadas o taraceadas, forradas de cuero o con telas; las de cuero fijan su forro con clavos de bronce siguiendo dibujos de estilizaciones geométricas o de flores. Se han conservado pocas porque su uso es doméstico, mientras que en épocas anteriores se usaban en ámbitos religiosos donde ahora son sustituidas por armarios y cajonerías.

En Cataluña hay un arca de origen italiano en el que durante el primer tercio del XVI se mantiene la división del frente en plafones, el dorado y la pintura, las tallas en los montantes y los altos zócalos, sustituyéndose la talla gótica por la plateresca. A final del siglo se crea un tipo que se mantendrá durante los siglos posteriores: dos o tres plafones en el frente entre montantes, con un espacio intermedio rehundido con un motivo vegetal. La decoración de los plafones es de series pilastras con arcos semicirculares. Las arcas levantinas tienen molduraciones, pinturas, taraceas y arquerías en sus frentes. El tema levantino más repetido es el de arquerías dobles en los paneles del frente, en la tapa y en los costados.

Las del resto de España son distintas, construidas con pequeños paneles en los que se tallan bustos o grutescos. Las arcas castellanas son con cuarterones, destacando la calidad de las tallas. Abundan las de un solo panel que ocupa todo el frente con escudos entre tallos con animales y figuras fantásticas o con escenas. Las arquetas o arquillas de tesoros o reliquias son en el Renacimiento rectangulares de cubierta plana, mientras que en el Barroco se utilizaron las cubiertas combadas, como baulitos, volviéndose a fines del XVIII a las planas. No faltan arcones y baúles forrados en cuero.

**Escritorios y Bargueños*. Es el mueble más típico español, de origen morisco; eminentemente transportable, sin molduraciones externas, ya que toda la decoración se concentra en el interior. Es un mueble con cajones para guardar dinero o documentos, típico de los siglos XVI y XVII, cuyo nombre es también arquilla, escritorio y arquimesa (el término bargueño se oficializa a finales del siglo XIX). Es una caja prismática, con asas a los costados para su transporte, una tapa frontal abatible que apoya sobre dos correderas y el interior distribuido en multitud de cajones o gavetillas, puertas con columnillas de hueso tallado, fondos de talla de bisel, molduras renacentistas y frontones partidos. Carecen de molduraciones al exterior, en contraste con la riqueza interior. Los soportes pueden ser de dos tipos: pie de puente (mesa con seis elementos verticales) y taquillón o frailerero (sobre un armario bajo con cuatro cajones o puertas decoradas con tallas simples geométricas); además, a raíz de desaparecer la tapa en el siglo XVII, se utilizan mesas con pies oblicuos torneados con fiadores de hierro.

La decoración puede ser de taracea, con motivos en hueso o madera que se extiende a modo de frisos, estando los cajones y puertas encuadrados por abundantes molduras. El foco aragonés del XVII mezcla los motivos platerescos con los geométricos mudéjares. Mientras la taracea mantiene motivos mudéjares e introduce los platerescos, los escritorios decorados con talla siguen más puntualmente las tendencias del momento (como el plateresco a inicios del XVI). Un ejemplo son las piezas catalanas con finas tallas caladas que alternan con bustos de guerreros, colocándose siempre sobre soportes de pie de puente. En Castilla la ordenación es más simple, con motivos vegetales, angelitos o niños recorriendo los frentes de los cajones. Hacia el segundo tercio de

siglo aparece un tipo de escritorio llamado "Carlos V", de proporciones verticales, sobre pie de puente y con tallas exentas de figuras humanas simples apareadas en la tapa, mientras que en el interior hay cajones lisos junto a otros tallados.

A fines del XVI el mueble se ve despojado del carácter decorativo del plateresco. Existen así escritorios que atienden sobre todo a la armonía de proporciones, de exteriores lisos o con algunas incrustaciones de maderas que resaltan las líneas arquitectónicas. En el último tercio del XVI surge la costumbre de cubrir el nogal con láminas de una materia rara: madera (carey y ébano), hueso o marfil. En estas obras se ha perdido ya la tapa frontal y los cajones de igual tamaño se disponen ordenadamente (composición más arquitectónica y decoración de columnitas, molduraciones, entablamentos, galerías, frontis y enchapados); son obras semejantes al "cabinet" francés y al "stipo" italiano. A partir de la segunda mitad del XVII se incluirá en la decoración el bronce (en contrafuertes, balaustradas, asas, tiradores, cerraduras, patas...). El tipo más popularizado como genuinamente español es el bargueño de columnillas, de finales del XVI y todo el XVII, con talla, hueso y policromía, con composiciones geométricas que forman flores y cada cajón va flanqueado por dos columnillas de hueso.

**Armarios*. Comienzan a aparecer en Alemania y Francia durante el gótico, y en España hasta avanzado el XVI sólo se circunscriben a sacristías o farmacias con la intención de exponer, más que guardar, los objetos que allí se contienen. El armario renacentista es de dos cuerpos por influencia europea. Avanzado el XVI se reducen las proporciones y se ataracean las puertas o se tallan con motivo de doble arquería al interior y al exterior. Su interior se articula con galerías, balaustres, cajoncillos, arquerías, arquivadas, hornacinas, etc. Es un objeto de uso litúrgico o social que no aparece, salvo excepciones, en el ajuar doméstico. Se guardaban en ellos papeles. El gusto español por las molduras y paneles pequeños se plasma en el siglo XVII en el tipo "mueble castellano", cuyos cuarterones se pintan de colores claros en el siglo XVIII. Los escaparates eran armarios que servían para exponer imágenes, reliquias o preciosidades, siendo abundantes en el siglo XVII.

**Mesas y bufetes*. En los siglos XVI y XVII se emplean soportes torneados. Los tipos de mesa son: *vestida, *de estructura troncopiramidal con fiadores o bufetes y *de refectorio. La mesa más típica es la de refectorio, rectangular y de proporciones alargadas; la tapa es un grueso tablero y bajo ella hay a veces un faldón remetido con cajones y tallas; las patas son gruesas, rectas y torneadas, unidas entre sí por chambranas corridas en forma de H. A menudo las patas son oblicuas entre sí y en relación al tablero, unidas dos a dos por chambranas torneadas y con el tablero sujeto por dos hierros que se cruzan en X, con una curva en forma de S (fiadores). El tablero es siempre recto, sin decoración en el canto. La evolución no es estructural, sino decorativa y similar para los tres tipos. En la primera mitad del XVI suelen llevar dos cajones, en la segunda se separan con gruesas ménsulas y al final del siglo son más bajos y se encuadran con un friso tallado.

El bufete es la mesa que se arrimaba a la pared, sirviendo para soporte de objetos decorativos, comer y otras funciones. Las patas son talladas en forma de balaustre en la primera mitad del XVI y cilíndricas con anillos más adelante; unidas por chambranas y sujetas al centro de la mesa con dos hierros rectos en forma de X primero y luego en S. En el siglo XVII abundan los que tienen tablero recubierto de ébano, concha, palosanto, marfil o hueso. Las mesas con tableros de piedras embutidas se importaron sobre todo de Roma y Florencia.

**Sillones y sillas*. Su forma más que a la arquitectura, se adapta a la comodidad. Hasta el siglo XVII hay dos tipos de sillas; la cathedra (con cuatro patas rectas o arqueadas y respaldo) y la curul (silla de tijera cuyas patas se cruzan en forma de X). A finales del XV surge una derivación de la curul o silla de cadera, con asiento y respaldo de cuero que en el siglo XVI se decora con taraceas de tipo mudéjar granadino.

Otro tipo de silla es el sillón frailer (denominado también de brazos o de cardenal), generalmente desmontable, que a fines del XVI se decora en Vizcaya y Santander con escudos de armas. Es el más típico español, con patas cuadradas y casi nunca torneadas (a veces decoradas con bizcochos, cabujones o estrías); los pies posteriores son inicialmente rígidos y verticales, pero luego se quiebran con una ligera caída. El asiento y el respaldo suelen ser de vaqueta (cuero repujado o almohadillado) y terciopelo brochado o gallonado; sujetándose el asiento y el respaldo

con grandes clavos de bronce cincelados; los brazos son planos y anchos, pero siempre terminados en voluta. Casi todos son plegables y muchos desmontables con pasadores de hierro.

Los bancos más importantes se encuentran en ambientes eclesiásticos, de concejos y de palacios particulares, con respaldo de cuero almohadillado o de arquería y patas semejantes a las de las mesas, inclinadas o en forma de lira. Aparecen en el XVI los bancos de zaguán, con respaldo muy bajo abatible mediante bisagras o charnelas.

A finales del XVII aparece la silla a la portuguesa, con alto respaldo, patas torneadas y sin brazos; asiento y respaldo eran preferentemente de cuero labrado.

**Bancos*. Evolucionan desde el escaño. A partir del siglo XVI están los bancos de zaguán, de respaldo muy bajo tallado profusamente. El asiento y el respaldo suelen llevar charnelas o bisagras que permiten plegarlos. A lo largo de los siglos XVI y XVII los hay tallados, pintados, taraceados, con hierro, con terciopelo o cuero, siendo sustituidos en el XVIII por los sofás o canapés.

**Camas*. En el siglo XVI la cama se va desprendiendo de las cortinas y colgaduras, y poco a poco del dosel. Los pilares adoptan las formas de la columna clásica o del balaustre torneado. En las cabeceras se colocan arquerías torneadas con frontón y, a fin de siglo, son con bolas y pirámides de remate tipo herreriano. A principios del XVII aparecen las primeras camas con medios pilares. Se mantiene el tipo de cabecera herreriana, pero llega a Levante la influencia italiana que genera un tipo con las arquerías con latón recortado. A la cama solía acompañar una mesa o bufete y una silla, ambos recubiertos con telas a juego.

Al terminar el siglo XVII, el Renacimiento no desaparece aún, pero se aprecia ya el amaneramiento que conducirá al Barroco.

2. Siglos XVIII y XIX

A las líneas puras del Renacimiento se van mezclando elementos curvos: los frontones, en la coronación de los muebles, el empleo de elementos salomónicos, la riqueza de la decoración de los fondos. A finales del siglo XVII se ve una modificación de los muebles renacentistas, flexibilizando las formas: surgen modelos con patas curvadas desde la parte superior y rematadas en la inferior con volutas.

Será al final del barroco, ya en el siglo XVIII, cuando penetren las influencias francesa e inglesa en nuestro país, que se habían mantenido al margen debido al fuerte carácter nacional que se mantuvo hasta entonces. En ello influye sin duda el cambio de dinastía y la llegada de los Borbones. Hasta el XVII los muebles se incorporan a las viviendas o palacios según su utilidad y riqueza, trasladándose cuando no están ocupados, pero a partir de este siglo, se produce un cambio. Aparecen los palacetes urbanos y las dimensiones de las habitaciones se reducen, habilitándose múltiples salones de diverso uso en lugar de grandes piezas donde los muebles ya no están a lo largo de las paredes, sino en grupos (por ejemplo junto a las grandes chimeneas de los salones). Al esquema renacentista de arca, escritorio, mesa o bufete y cama se añaden ahora mesillas de multitud de usos (de juego, de tocador, de escribir, de noche, rinconeras, etc.). Los nuevos muebles son la consola, el buró, la cómoda y el sofá. Si el mueble máspreciado del Renacimiento español es el escritorio, en el XVIII los esfuerzos se centran en los muebles de asiento, pero en función de un conjunto (se relaciona y armoniza: las tapicerías de silla y sillones, el entelado de las paredes y los estucos del techo). En los palacios del XVIII existen una serie de estancias muchas veces con teatrales perspectivas que sirven para recibir, salones de usos variados como comedor, biblioteca, despacho, dormitorio, tocador, etc. Las chimeneas se hacen más pequeñas, al estilo francés, sobre las que se coloca un cuadro o un espejo (lo que se llama "tremó" o "troumeau"), y alrededor de la cual gira el ambiente de la habitación.

En el trabajo queda lejos la mano artesanal de un carpintero, ya que se requiere efectuar diversas tareas especializadas, lo que hace surgir a los ebanistas como especialistas en fabricación de muebles. Los muebles se tallan, se doran, se adornan con chapas de concha y con bronce. Las patas son salomónicas con gigantescas chambranas; y a principios del XVIII aparece la pata cabriolé, con forma de S muy estirada y la parte superior, más gruesa, enlaza suavemente con el faldón del asiento y termina en la parte inferior primero con una voluta y más tarde en un disco. Conforme avanza el siglo, el contorno se quiebra y la pata termina sobre una garra de animal que

apoya sobre una bola. Además se van eliminando las chambranas cuando lo permite la buena construcción de las patas.

Se empiezan a usar maderas exóticas y ricas. Entre las maderas de Indias llega ahora la caoba. Se procura sacar todo el partido de la belleza de la madera, estudiando sus cualidades para lograr el corte de los troncos más estético. En los muebles destacan los adornos de bronce que a lo largo del siglo se irán reduciendo. La marquetería, con composiciones florales (inspiradas en muebles ingleses, holandeses y franceses) o arquitectónicas, tiene gran aceptación en la decoración. El muebles se decora sobre todo con tallas, con temas de conchas, "haricot" en forma de C, rocallas, las columnas torsas, las cariátides y angelotes; los elementos interpretados de la naturaleza, como los racimos, las hojas de acanto y de la vid y sobre todo la voluta y la línea curva quebrada. En la tapicería se utilizan sedas muy diversas.

Los muebles de asiento evolucionan hacia amplios sillones y sofás con asientos y respaldos blandos y mullidos. Los sillones disminuyen la altura de los respaldos respondiendo a las exigencias de la moda femenina. Entre los bancos hay un tipo meridional dorado y policromado, con los costados macizos y una movida silueta en el respaldo. Nace además el sofá, unas veces completamente tapizado, otras con palas en el respaldo. Las mesas son de todos los tamaños. Las de refectorio tienen patas salomónicas y fiadores más ornamentados; otras, de gran tablero estrecho y largo, cambian las patas torneadas por tipo cabriolé. Nacen además dos tipos de mesa: una con patas laterales recortadas, unidas con fiadores muy complicados (de horquilla y dobles) y la consola o mesa apoyada en la pared, con patas de tipo cabriolé muy exageradas y con chambranas de gran opulencia y riqueza ornamental. Entre mesa y consola está la rinconera, una mesita de cuarto de círculo, con el frente bombeado y curvo sobre una o dos patas. Se hacen indispensables los espejos y cornucopias, generalmente rectangulares con marco de talla dorada y amplio copete superior.

El arca evoluciona hacia la cómoda, con cajones, y hacia 1740 se curvan. La cómoda tiene el frente abombado, marqueteado, con ricas guarniciones de bronce en los ángulos y en las patas. Aparece también el buró de tapa inclinada sobre una cómoda (mesita con cajones sobre patas cabriolé y con tapa inclinada que se abre y abate para escribir; al interior hay un frente de cajones y puertas). En las camas, las hay *verticales, con ricas tapicerías que cubren gruesas columnas salomónicas y con cabeceros de arquerías abarrocadas; con *cabecero macizo de silueta recortada y decoración policroma, con patas y pies de forma cabriolé, algunas con dosel no completo que avanza desde la pared. Los armarios se popularizan como muebles para guardar la ropa y objetos.

Ya en el reinado de Carlos IV comienza la mecanización de la fabricación de los muebles, que se desarrollaría en el siglo XIX. La primero que se fabricó en serie fueron las sillas en Vitoria, con maderas cortadas y torneadas mecánicamente, que recibían un asiento de rejilla o enea. Ahora los muebles no sólo estarían en palacios reales, sino también en las casas mesocráticas. A las sillas se van sumando canapés, camas y sofás. Los talleres barceloneses se especializaron en marquetería mecánica y específicamente en las imitaciones Boulle.

En los palacios urbanos del siglo XVIII la planta noble (el primer piso) continuaba articulado en torno al salón unido a salas de visita y también a las antesalas de las alcobas. En las paredes guardamecías y tapices dan paso a papel pintado y en el último cuarto de siglo a pinturas al fresco o pinturas sobre tela, con temas orientales, escenas religiosas o estructuras arquitectónicas en trompe l'oeil. Una pieza importante eran los espejos, de marcos negros, dorados o de vidrio; igual que las cornucopias, una luna de cristal colgada de la pared que lleva un marco con uno o varios brazos para soportar velas y cuya función es proporcionar una gran iluminación. En la segunda mitad del siglo se incrementan las arañas de cristal. Abundan en las casas las sillas tapizadas, las sillas inglesas y las sillas de fibras vegetales. Destacan en Cataluña las sillas inglesas, con respaldos calados, rejilla y nogal. En la segunda mitad del siglo aparece el canapé, en sustitución del banco de respaldo para varias personas. Continuaron las mesas de pared y las consolas; a principios del XVIII los pies eran torneados o de talla, mientras que a finales se colocaban en estípite. En la segunda mitad del siglo se extienden las mesas rinconeras y ya desde principios se encuentran mesas de juego plegables.

En los dormitorios se generalizan las alcobas separadas del dormitorio por una arcada. A lo largo del XVIII la camilla da paso a la cama imperial, también con dosel pero con sólo dos cortinas; sin embargo, lo más habitual es una cama con estacas o pilares en las esquinas y cabezal a veces policromado. El arca va dejando hueco a la cómoda, con cajones amplios. En Barcelona se han chapadas y con marquetería. Una variante de la cómoda es el tocador, una mesa con algún cajón y espejo. Otro derivado, que tiene su origen en el bureau inglés es el escritorio: una cómoda con tapa inclinada encima, que contiene pequeños cajones. A veces soporta encima un cuerpo de armario o librería.

Ambientes de esta época conservados en su estado primitivo son sacristías, palacios mallorquines, catalanes y andaluces; los palacios y sitios reales (Salón Gasparini, Salón de Carlos III, salón del Trono del Palacio de La Granja).

2.1. Tres ámbitos mobiliarios.

Dentro de la Corte hay un cierto número de muebles importados que el artesano nacional se apresura a copiar o a interpretar con una ejecución más deficiente. La influencia de los muebles franceses llega a España, con la dinastía borbónica, a partir del incendio del Alcázar de Madrid en 1734, que lleva a reformar los antiguos palacios y construir otros nuevos. El Neoclásico llega a España con Carlos III, pero es un estilo frío, sencillo y rígido que se adapta mal al arte popular peninsular, aunque se encuentra en todos los palacios reales. En los salones se colocan sillerías, banquetas, mesas y consolas junto a las paredes y en el centro sólo algún velador, cómoda o sofá. Con Carlos III destaca el trabajo de Gasparini en el salón que lleva su nombre en el Palacio Real (los muebles se realizaron en los talleres reales por el ebanista holandés Canops); y con Carlos IV, Juan de Villanueva será el autor de casi todos los proyectos.

Mueble burgués. La creciente burguesía y la nobleza provinciana sigue fiel a lo renacentista y sólo se deja cabida a la aceptación de detalles del nuevo estilo, en concreto del estilo inglés, más sencillo y que se adapta mejor al gusto español, llegado a Cádiz y Menorca como principales focos de comercio. En Menorca existieron ebanistas que introducen pequeñas variaciones con respecto al estilo inglés original. Adquiere una gran difusión el estilo Reina Ana, sobre todo sillas, escritorios, mesas y vitrinas, con un gusto muy depurado y casi desprovisto de decoración tallada que se centra en la calidad de las maderas, su ensamblaje y pulimentado.

En la segunda mitad del XVIII el mueble se regionaliza adoptando distintos elementos franceses, ingleses o italianos, combinándolos con la tradición local. Se acepta rápidamente la cómoda panzuda francesa y el buró de tapa inclinada. En Levante y Mallorca se conservan papeleras, el mueble más cercano al bargueño renacentista, con influencia veneciana y flamenca y que se decoran con molduras de ébano y placas de concha o cristal pintadas con historias, asuntos mitológicos, etc. En los armarios se decoran los tableros con tallas, frecuentemente policromadas.

La ebanistería catalana tiene una destacada tradición autóctona, en la que destacan las camas, en las cuales se dedica toda la atención a los cabeceros, con óvalos con temas religiosos. En los asientos catalanes influye el barroco romano y holandés; exaltando el valor de la talla de madera en los respaldos.

Mueble popular. Los muebles populares son de una gran simplicidad de líneas y una ingenua interpretación de los nuevos motivos. En el sillón frailerero las patas, primero cuadradas, se sustituyen por torneados que terminan siendo elementos salomónicos; y el respaldo adopta un remate suavemente curvo. Llega en su evolución a tener un asiento trapezoidal tapizado voluminosamente con el alto respaldo rematado en una curva suave y patas, brazos y ménsulas rematados en volutas.

2.2. Neoclásico

A finales del XVIII se aprecia ya un cansancio hacia las líneas excesivamente quebradas y rotas de los muebles. El origen del estilo neoclásico está ligado a las excavaciones iniciadas en Pompeya y Herculano en 1738-1765. En España se introduce al final del reinado de Carlos III y durará hasta 1815, al regreso de Fernando VII. No obstante, este estilo de líneas puras y sencillas, sin tallas opulentas ni ornamentación estilizada, no cuaja en los muebles populares. Los muebles producidos por los Talleres Reales se encuentran en Aranjuez (casita del Labrador), El Pardo (La Casa del Príncipe), La Granja y las Casitas del Escorial.

A la madera tallada y dorada del Barroco sustituye una caoba en su color, con ornamentación lineal y superficial. En general el mueble va dorado o chapeado con maderas finas (palo rosa, palo santo, etc.), cubierto con taraceas de dibujos geométricos, florales o musicales. Desaparecen las superficies exageradas, abombadas, líneas ondulantes y opulentas chambranas. La técnica es perfecta y oculta los ensamblajes con espigas bastardas, pico de flauta y falsos lazos. El mueble es más ligero y puede trasladarse con facilidad. Surgen nuevos muebles, como el "bureau du jour" y el "chiffonnier"; destaca la "cama de aparato", con un ampuloso dosel que arranca de la pared.

En los talleres del mallorquín Adrián Ferrán se reconocen muebles con influencia inglesa: de caoba sin pintar y con dibujo calado en el respaldo, como en obras de Adam o Heppelwitte. Los dibujos de muebles del arquitecto Ventura Rodríguez reflejan una interpretación muy personal del estilo Luis XVI. Las consolas tienen patas exentas en estípite y sin chambrana. Las cómodas Carlos IV son de líneas rectas y volúmenes prismáticos, cubiertas con labores de marquetería, con ornamentación clásica de ovas, meandros, metopas, páteras, hojas de acanto, gallones y estrías; en los fondos se desarrollan temas pastoriles, musicales, florales y de arquitectura. Nacen los pianos como evolución del clavicordio.

2.3. Imperio o estilo Fernandino

El estilo Imperio tendrá su apogeo en París de 1804 a 1813, en relación con Bonaparte. Su variante española tiene bastante repercusión y se desarrolla en el periodo 1815-1833. Comienza ya al final del reinado de Carlos IV, cuando se empiezan a imitar piezas francesas en los Talleres Reales. No obstante, se modifica y así los temas decorativos tallados se ejecutan en España de una forma más ingenua que en Francia. La madera suele ser caoba maciza o chapeada, pero aligerada con aplicaciones de bronce de fino acabado. La mayoría de piezas conservadas proceden del país vecino, de la mano de Desmalter, G. Jacob, Percier y Fontaine. De los artífices españoles que realizan muebles "fernandinos" destaca Adrián Ferrán.

En los Palacios Reales se conservan sillas, sillones, banquetas, consolas y camas. Estos muebles se diferencian de los franceses por la gran libertad de composición, con siluetas variadísimas y patas pesadas, macizas y fuertes. Uno de los motivos favoritos es la lira, presente en respaldos de sillas y sofás. Las consolas tienen patas de lira y de columnas toscanas (el fuste de ébano, y la basa y el capitel de bronce dorado y cincelado). La mesa circular y el celador se inspiran en modelos greco-romanos. Las mayores innovaciones se producen en la cama, con un baldaquino o colgadura que cuelgan desde un elevado remate en forma de corona o una alegoría similar; además cabecero y piecero forman unidad abriéndose en una curva muy abierta. Las líneas imperio se van interpretando poco a poco con menor rigidez y mayor gracia, sustituyendo las aplicaciones de bronce por óvalos o círculos de latón repujado y dibujos esquemáticos de marqueterías sencillas.

2.4. Romanticismo o estilo Isabelino

La sencillez de los muebles burgueses es sustituida en el Isabelino por muebles más pesados de carácter utilitario. Esta tendencia dura de 1830 a 1870 y se basa en interpretar estilos pasados, como Luis XIV o XV. La delicadeza de los modelos es sustituida por tallas movidas, decoraciones aparentes y asientos y respaldos tapizados. Hacia 1860 el estilo apunta hacia una libre interpretación del Luis XV. La clase media se inspira en estampas litográficas y novelas de ambiente romántico. Las paredes pintadas sustituyen en las salas a los empanelados de caoba con aplicaciones de bronce dorado y a las paredes tapizadas con brocados de seda, de moda en el estilo Imperio. Los papeles pintados simulan desde ricas telas drapeadas con flecos y borlas a grandes paisajes con escenas románticas. El Neogótico supone la evocación de lo medieval y se produce en la segunda mitad del siglo, acompañando al isabelino. Se conservan ambientes de esta época en numerosos Museos románticos y casas particulares de toda España.

En el desarrollo del isabelino se yuxtaponen distintos momentos. El primero es el Fernandino aburguesado, con la simplificación de los muebles Imperio. En las sillas se encuentran celosías, los sofás tienen el contorno y el frente de madera con tallas de motivos de estilo Imperio como cisnes, dragones, esfinges, ánforas y copas y drapeados en las telas. Las patas de los sofás se tornean en exagerada forma de peonza o son planos semicirculares. La tapicería cubre respaldos,

asientos y en muchos casos dos cojines cilíndricos. Es característico el velador circular con pie de copa. Otra innovación es el armario de luna, derivado del "psiche". En las cómodas el primer cajón tiene una gran moldura o gola y el cuerpo central prismático cubierto con grandes palmas de caoba.

El segundo momento isabelino coincide con el segundo Imperio francés (1850-70), repitiéndose los muebles "Boulle" (marquetería de metal sobre carey), los "bonheur du jour", mesitas y veladores y los pequeños burós con marqueterías florales y pequeñas aplicaciones de bronce. Se reinterpretan las sillerías y consolas tipo Luis XV. Se emplea con abundancia el tapizado, con finas sedas y terciopelo capitonés, en butacas, sillas, sofás e incluso las paredes. Las tertulias se desarrollaban en los salones y se puede encontrar allí el confidente o "vis a vis", unión de dos banquetas o sillas que oponen sus respaldos, junto a las butaquitas llamadas calzadoras, casi sin brazos y muy bajas, para que se puedan extender sin arrugar las amplias faldas de las señoras, y junto a grandes "puf" en el centro de los salones. En las sillas el modelo más repetido es el de respaldo ovalado o cóncavo, con asiento redondeado y patas combadas o cabriolé. Al final del estilo aparecen sillas muy ligeras, con el asiento de paja (originales de Chiavarri, localidad cercana a Milán, y exportadas a toda Europa).

2.5. Estilo Alfonsino

Es el estilo del final del siglo XIX, en el reinado de Alfonso XII. Se comienza a crear una industria del mueble, aunque sin perder su carácter de taller artesano, en ocasiones bajo la dirección de un artista o un aficionado que orienta la línea y la forma de los muebles. Este movimiento de modernización se limita a Madrid, Barcelona y Valencia. El mueble alfonsino se inspira en el movimiento historicista inglés y francés y sólo detalles formalistas como los cordobanes o las tachuelas introducen un elemento nacional. En este sentido las exposiciones inglesas y francesas eran un buen camino para conocer los avances. Los muebles son aparatosos y las habitaciones se decoran con arrimaderos de nogal rematados por repisas donde se luce la plata.

Simultáneamente al Alfonsino comienza la construcción de muebles en serie, sin auténtico valor ebanístico. No obstante, a partir de 1880 surgen importantes figuras en la ebanistería catalana que se alejarán de la producción en serie y producen para la sociedad adinerada del país pero imitando las formas más modernas. Francisco Vidal se forma en Europa y crea unas industrias dedicadas al equipamiento doméstico, en las que conjunta ebanistería y otros oficios, principalmente hierro forjado, produciendo piezas de amplios volúmenes. Antonio Gaudí (1852-1926), arquitecto modernista, por contra, emplea madera sin pintar, con escasas molduras y destacando la estructura de la obra y su perfecta ejecución. Sus primeros muebles son de estilo neogótico, pero sus muebles más originales se relacionan con algunas características del Art Nouveau internacional (palacio Güell y Casa Milá). Ambas figuras carecieron de continuadores, pero sus ideas se reflejaron en el taller de la familia Busquets.

3. Modernismo catalán

El modernismo sólo tendrá éxito en Barcelona. Entre 1890 y 1910 se desarrolla en esta ciudad un intenso movimiento artístico que, en general, es el resultado del simbolismo y de la Belle Epoque. La creación del Centre d'Arts Decoratives de Barcelona en 1894 organizó iniciativas artísticas y formó artesanos. La ebanistería es sólo una parte de este movimiento modernista que se intenta oponer al concepto de arte industrial. Se observa una depurada técnica y una atención directa de la naturaleza. Los muebles multiplican sus funciones. Los apoyos pierden su verticalidad, en tanto sea posible, en favor de las formas orgánicas arbóreas, con la línea ondulada y asimétrica. Todo en la estructura de una mesa o una silla recuerda a las formas de infinita variedad de los seres vivos. Se genera el uso de maderas claras y se potencia la marquetería. En lo decorativo imperan las curvas caprichosas inspiradas en la naturaleza. Los temas florales o animales tienen siempre un valor simbólico, moral o preciosista. El máximo exponente es Gaspar Homar, que tuvo contactos con el Art Nouveau francés (temas florales locales), el secesionismo vienés (ornamento central plano), manteniendo unas proporciones equilibradas en los muebles. Los Busquets son más eclécticos, reviviendo estilos pasados y adaptándose a las corrientes imperantes. Para ellos talla y marquetería son complementarias, pero dan más importancia a los plafones chapeados. Entre los ebanistas más racionalistas están Homar, Josep Ribes y Alexandre de Riquer; y entre los más exaltados, Aleix Clapés.

Buenos ejemplos de decoración y ornamentación modernista son el Hall del Hotel Internacional de 1898 y el Hotel de España, de 1900; obras ambas de Domenech, o el Bar Torino del Paseo de Gracia, de Eusebio Arnau y Puig i Cadafalch.

M^a Paz Aguiló. "Mobiliario", en A. Bonet (coord.), H^a de las Artes aplicadas e industriales en España. Madrid, 1982.

M^a Paz Aguiló. El mueble clásico español. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1987.

M^a Paz Aguiló. El mueble en España. Siglos XVI-XVII. CSIC-Ediciones Antiquaria. Madrid, 1993. [catálogo]

Phyllis Bennett Oates. Historia dibujada del mueble occidental. Hermann Blume, 1984.

Luis Feduchi. Historia del Mueble. Editorial Blume, 1986.

Luis Feduchi. Historia de los estilos del mueble español. Editorial Abantos. Barcelona, 1969.

Exposición Mueble español. Estrado y dormitorio (septiembre-noviembre 1990). Comunidad de Madrid, 1990.

Juan José Junquera y Mato. "Mobiliario". En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo II). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

Mónica Piera y Albert Mestres. El mueble en Cataluña. El espacio doméstico del Gótico al Modernismo. Fundació Caixa de Manresa-Angle Editorial. Barcelona, 1999.

Tema 18. La pintura de tema histórico en el siglo XIX español

1. Orígenes y temática

Los orígenes del género en la España del XIX se vinculan al sistema de enseñanza de la pintura que se imparte en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que imponía este tema como ejercicio académico. En la primera mitad del siglo, tanto en San Fernando como en las academias provinciales, la pintura histórica está relacionada con el obligado examen de promoción. Aunque con posterioridad perdió ese carácter obligatorio de ejercicio académico, será tal carácter lo que justifique una parte de las características del cuadro de historia: de una parte está la herencia temática, todos seleccionan pasajes que se consideran excepcionalmente relevantes (sean de la historia grecorromana, de carácter religioso, bíblico o de la historia de España) y, de otra, no puede librarse del lenguaje iconográfico-estilístico de la oficialidad. El carácter oficial del género no generaliza un determinismo temático aunque sí introduce algunos de los temas.

Otro elemento que influyó fueron los encargos públicos, como los ligados a la decoración del Congreso de los Diputados (Congreso y Senado) o los de la restauración de San Francisco el Grande, marco para la celebración de múltiples ceremonias oficiales (programa de intenciones religioso-nacionalistas), asimismo, el gobierno encarga cuadros de historia con un valor ideológico en sí mismos. También se programan decoraciones históricas para edificios no gubernamentales, buscando exaltar a través de la memoria lo que el lugar representa para una comunidad de individuos, una de las más conocidas es el Paraninfo de la Universidad de Barcelona, pero también son importantes los encargos de las diputaciones provinciales. Los encargos de la Corona tienen una doble vertiente: los debidos a pintores de cámara y los de otros autores, influyendo más los reyes en la temática de los segundos. Isabel encarga obra a Van Halen (la rendición de Granada) o Joaquín Espalter (El suspiro del moro) y otros cuadros de tema relacionado con el reinado de los Reyes Católicos. En esta época, además, los encargos particulares de burgueses, van desplazando al mecenazgo de reyes y aristócratas y, aunque la historia no es la temática preferida, tuvo cierta relevancia.

La realización de obras de este género influye en la consagración de los artistas, por lo que en cierto modo eso influyó en la inclinación a practicarlo. Así se conceden premios específicos a la pintura de historia en las exposiciones Nacionales organizadas por el gobierno, el propio tema alberga una cierta intención didáctica y los acontecimientos pintados tienen en general un cierto carácter glorioso. Una gran parte de los cuadros de historia se elaboraron para estas Exposiciones celebradas en Madrid desde 1856, prácticamente cada dos años. El reglamento daba más premios a esta categoría temática, daban más prestigio y era previsible la venta a un precio que compensase el trabajo del artista.

Existían múltiples testimonios de elementos que coaccionaban al artista para que pintara cuadros de historia: 1/ en los Reglamentos de las Exposiciones Nacionales (por ejemplo, 1860 y 1862) se especifica que se conceden premios específicos a la pintura de historia; 2/ los cuatros premiados, entre ellos los de historia, influyeron en que otros pintores eligieran argumentos similares a los representados; 3/ el valor que se concede al mensaje didáctico de estos cuadros, 4/ el carácter glorioso que tienen estos temas desde el punto de vista nacional.

2. La representación y su proximidad a lo real

Un componente fundamental en la pintura de este género es el grado de aproximación a lo real. Por tratarse de pinturas representativas, el pintor tenía en cuenta fuentes escritas, así como gráficas y artísticas de la época. La fuente escrita principal son los libros de historia, en concreto Historias Generales de España, la del padre Mariana y la de Modesto Lafuente, así como obras más especializadas. Se usan también fuentes literarias, sobre todo novelas históricas escritas en el XIX. Las fuentes gráficas se usan para caracterizar la época, el lugar y los personajes.

En cuanto al espacio, se pone especial atención en crear la ilusión de tres dimensiones (la intención es lograr una mayor naturalidad). En los espacios interiores se logra mediante las líneas del pavimento, la distribución de personajes en planos distanciados, elementos variados (como columnas, esculturas, alfombras, cuadros, puertas, ventanas, escaleras, etc.), la apertura de un

vano en último término y la apertura de ventanas laterales, que además modulan el espacio en función de la luz. Cuando las escenas se desarrollan al exterior, se dispone un plano inferior concreto que sugiere la existencia de un límite que sirve de base o se coloca el fondo, iluminado convencionalmente como si no se correspondiese con el primer término.

Para identificar la época se toma la arquitectura, acudiendo los pintores a elementos de cada momento, ya sean templos romanos, la mezquita cordobesa, un castillo medieval o un palacio, pudiéndose dar anacronismos, pero nunca intencionados. El afán realista lleva a la reconstrucción de lugares, pudiéndose dar varias posibilidades: 1/ o se representan lugares concretos que son anacrónicos o sin relación con el hecho que se produjo allí, 2/ o se plasman lugares abstractos que de algún modo convienen al suceso (por ejemplo, paisajes); 3/ o se representan los lugares en que sucedió la acción. Otro objetivo del pintor es sugerir el paso del tiempo transcurrido desde el suceso. La manera habitual es 1/ descomponiendo el movimiento (los personajes adoptan distintas actitudes que corresponden al momento preciso de una acción dramática que se lee encadenadamente), 2/ por el gesto o movimiento forzado de los personajes. Además la composición no sigue criterios estéticos, sino que se ciñe a la necesidad de ajustar un relato sucesivo a la aparición atemporal de una serie de personajes, objetos, acciones y decorados que contemplados en un golpe de vista expresen un acontecimiento. En tal sentido son raros los cuadros que expongan hechos a través de un personaje solitario o seres que posan, sino que se encadenan actitudes de personajes anónimos, enfatizando el gesto, o se establece un personaje o grupo principal que se relaciona argumental y/o visualmente con otros. Otros argumentos narrativos exigen composiciones concretas que se emplean como clisés: el recibimiento (posición apaisada, con uno o dos personajes que esperan expectantes a la llegada de otro situado en el extremo opuesto), la entrada triunfal, la rendición y los últimos momentos antes de la muerte.

Un punto más a considerar es que la imagen de un ambiente o personaje remita a esa misma cosa sin que sea confundida con símbolos o alegorías, lo que los críticos denominaron inteligibilidad. Es necesario que a primera vista el espectador comprenda la situación, la escena representada, la posición respectiva de los personajes, la época a que pertenecen y los distintos afectos que expresan. Lo representativo resulta así un código ficticio que llega a ser confundido con lo real. En términos absolutos es imposible interpretar de modo realista un pasado nunca visto, con lo que se trata de dar verosimilitud cuidando el paisaje y la atmósfera circundante dentro de un código. Sólo el realismo elevado hasta sus últimas consecuencias acabará con la pintura de historia, como se apreciará en el último tercio del siglo XIX. En esta búsqueda de verosimilitud se procurará que los personajes del pasado puedan ser reconocidos, para lo que se tendrá en cuenta: su complexión física, la expresión de la personalidad -indagación psicológica-, el parecido (aunque se desconocían datos de muchos personajes) y los objetos e indumentaria.

3. Evolución estética

La pintura histórica no es un fenómeno específico del siglo XIX y mucho menos de la pintura española, pues pintura de historia se encuentra en los tapices flamencos de Felipe II (La conquista de Túnez), en lienzos pintados hacia 1634 (cuadros de batallas del Salón de Reinos, como La rendición de Breda) para Felipe IV y, ya en el siglo XVIII, en la Academia francesa y en numerosos artistas ingleses. Ya en el siglo XIX, destaca la importancia de David en este género, ya que representa el binomio tema antiguo/idea presente, que es la clave del interés suscitado por la pintura de historia, al menos durante los tres primeros cuartos del siglo XIX. El género histórico tiene así gran importancia en Francia, donde convive con el estilo "troubadour" (temas anecdóticos relativos a grandes personajes históricos) de gran popularidad en tiempos de Napoleón y de la Restauración. El género también es importante en Gran Bretaña e Italia. Será en Roma donde se establezca la Hermandad de San Lucas, cuyo estilo nazareno es un elemento básico de carácter formal de toda la pintura española en los años centrales del XIX. En España a comienzos del XIX aparecen temas históricos contemporáneos (como el 2 y 3 de mayo de Goya), pero hay también obras donde se plasma la relación pasado/idea presente de origen davidiano, entre las que destaca *La muerte de Viriato*, de José de Madrazo. Lo realmente nuevo de estas pinturas de género es que carecían de finalidad social duradera, pues las obras se hacían en gran formato y para lograr ejemplaridad notoria, en busca los pintores de premios. Una vez conseguida su finalidad, la obra pasaba a los trasteros.

Es difícil encasillar la pintura de historia dentro de un estilo, y de hecho se trata de un género que en su desarrollo va asimilando cuantas novedades se producen sin que constituyan un estilo exclusivo del mismo. Para agrupar esta diversidad se emplea el término *eclecticismo*, un movimiento cultural de síntesis inevitable entre los ideales clásicos y los románticos.

El primer gran conjunto de pinturas de tema histórico en Francia es la Galería de Batallas de Versalles, donde pintan Vernet, Ary Scheffer y Delacroix, y se reflejan ya hechos transcendentales del pasado figurados con verismo académico (algo alejado ya de los artistas *troubadour*). En este conjunto, el pintor más admirado fue Delaroche, uno de los causantes del desarrollo del género en España, teniendo entre sus discípulos a españoles como Juan Antonio y Carlos Luis de Ribera. Su éxito se debe a la exactitud arqueológica, al psicologismo expresivo y al paralelismo contemporáneo de los temas.

Durante mucho tiempo se ha vinculado la expansión del género a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que se celebraron a partir de 1856 pero, aunque dichos certámenes supusieron su triunfo oficial, lo cierto es que ya existía desde el periodo romántico, entre los años veinte y cincuenta. En este periodo inicial hay varias tendencias. Una se define por aparecer entremezclado el lenguaje barroco tardío junto a elementos neoclásicos (el valor del dibujo y de la composición ordenada) -se aprecia en el *Asalto de Montefrío por el Gran Capitán*, de José de Madrazo, y en las primeras obras de Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera- y llega hasta las primeras obras de las Exposiciones. La segunda vía es el nazarenismo, conocido primero por los pensionados españoles en Roma y después impulsado desde la Academia, que produce posiblemente las mejores obras de la década de los cuarenta a través de tres artistas catalanes: Peregrín Clavé (*Locura de Isabel de Portugal*), Lorenzale (*Origen del escudo de Cataluña*), Espalter (*El suspiro del moro*), Isidoro Lozano... La tercera corriente estilística tiene su centro en Madrid y manifiesta la influencia de Delaroche y el nuevo academicismo francés, abriéndose paso gracias a los dictadores del gusto de entonces: Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera. Las tres corrientes suelen confluir en numerosas obras, mezclándose.

3.1. La primera generación de pintores de historia

Hacia mediados del siglo XIX existía una cierta obsesión clasificatoria que determinó la agudización entre los géneros pictóricos (historia, retrato, paisaje, costumbres), cada uno de los cuales parecía implicar una problemática exclusiva, no sólo iconográfica, sino también estilística y de ideales estéticos. José Galofre señala en un libro de 1851 que la pintura de historia tiene un valor edificante (con lo que el pintor no debe caer en asuntos llenos de errores o extravagancias) e impone dos requisitos: la belleza para "instruir estimulando" y la verdad. En 1867, José García pone de relieve sus fines morales y por ello considera decisivo elegir bien el asunto y expresarlo de modo comprensible, reclama idealismo, sentimiento y expresión, representatividad, academicismo en la técnica y erudición.

Las corrientes estilísticas que conformaban la pintura de historia antes de las Exposiciones Nacionales continúan sin interrupción en los primeros años de éstas, en especial la línea de Delaroche (destaca Gisbert junto a Cano o Puebla). Otro magisterio significativo fue el de Thomas Couture que, aunque pintó muchas historias, no fue propiamente un pintor de historia pero influyó más en cuanto al estilo que en cuanto a la repetición de unos determinados argumentos (de entre sus seguidores, citaremos a Sans).

Todos los artistas de esta primera generación representan acontecimientos relevantes, protagonizados por grandes personajes de la historia, apreciándose en su factura las recetas estereotipadas de academia y las citas de los grandes maestros. El magisterio de Couture en Francia promueve un nuevo conocimiento de las escuelas del pasado, que constituye uno de los pilares de la renovación del arte de pintar, dirigiéndose hacia la construcción del cuadro a base de manchas autónomas de color. En España se produce también en los años sesenta una agudización del magisterio antiguo (sobre todo a través de la pintura veneciana del Prado y a través de Velázquez). Esta admiración da como resultado la asimilación de modelos antiguos, incorporándose al sustrato preexistente (en José Casado del Alisal) o utilizando un lenguaje pictórico similar que conducirá hacia otros derroteros (en el caso de Eduardo Rosales).

Francisco de Paula van Halen pinta *Batalla de las Navas de Tolosa* (1864); Benito Mercadé, *Colón en La Rábida* y *Carlos V en Yuste*; Francisco Sans, *Muerte de Churruca* y *Nafragio del*

"Neptuno", sobre Trafalgar, y *El general Prim en la batalla de Tetuán*; José Casado del Alisal, *Fernando IV el Emplazado* (1860), *La rendición de Bailén* (1864), *Los dos caudillos* (1867) y *La campana de Huesca* (1881), Las Cortes de Cádiz; Antonio Gisbert, *Los últimos momentos del príncipe don Carlos* (1858), *Los comuneros en el cadalso* (1860) y *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros* (1866); y Rosales, *El Testamento y Lucrecia* (1871); Eduardo Cano, *Colón en la Rábida* (1855).

3.2. La segunda generación de pintores de historia

Mientras que todavía en los años 1874-6 todavía se defiende la vitalidad del género histórico, casi simultáneamente se lanza un ataque contra el realismo. En 1878, Villaamil lanza un ataque contra el realismo, defendiendo la primacía del pensamiento sobre las condiciones escénicas plasmadas en los cuadros. Es el principio de la polémica del realismo que terminará con el cuadro de historia. Ya en los años ochenta pese a proliferar el número de cuadros del género, existirá una crisis del concepto reflejada en periódicos como *La Correspondencia de España*, *El Demócrata*, *El Día* o *El Globo*: pierde sentido la caracterización específica de una pintura de historia. En la Exposición de Bellas Artes de 1895 se constatará la desaparición del género.

En este periodo ya no existe el aura romántica y se plasma con gran lujo de pormenores dentro de una visión arqueológica y erudita. No interesa tanto el asunto en sí, sino la perfección con que se fije la época, huyendo de anacronismo.

París no sólo es centro artístico de las vanguardias, sino que por las varias Exposiciones Universales allí celebradas pasan muchos artistas españoles. En *La Ilustración Española y Americana* se publican grabados con cuadros de historia de pintores franceses como Gerôme, Moreau, Cabanel o Cormon. A las Exposiciones Universales acuden artistas italianos (Ussi, Morelli, Cremona y otros) que influirán en España por su sentido plástico constructivo de la mancha y, sobre todo, por el modo de acercarse a la realidad. Otro foco de gran significación es el germanismo, con Baviera y Berlín, así como el imperio austro-húngaro.

Esta segunda generación que da a conocer sus obras a partir de los años sesenta acumula los conocimientos académicos anteriores y tiende a unificar el estilo en un proceso global de afirmación de un lenguaje artístico internacional que va a construir la apoteosis del eclecticismo: grandes cuadros y sorprendentes composiciones, brillantes colores, alardes técnicos, con temas menos relevantes. Las academias provinciales divulgan este lenguaje. Pradilla inicia este camino, que es seguido por muchos: Moreno Carbonero, Muñoz Degrain, Sala, Pinazo y Garnelo. Esta pintura no tiene otra finalidad que figurar en las exposiciones, aislada y proscrita de su función social. No obstante, los pintores no se dedican sólo a este género.

Manuel Domínguez es autor de *Muerte de Seneca* (1871); Francisco Pradilla, de *Juana la Loca* (1878) y *La rendición de Granada* (1882); Antonio Muñoz Degrain, de *Los amantes de Teruel* (1884), Ignacio Pinazo, de *Desembarco de Francisco I en la playa de Valencia*, *Las hijas del Cid* (1879) y *Últimos momentos de Jaime I el Conquistador* (1881), y José Moreno Carbonero, de *El príncipe de Viana* (1871), *La conversión del duque de Gandía* (1874) y *Entrada de Roger de Flor en Constantinopla* (1888).

4. Temática

Estas obras están condicionadas por el didactismo y el pintoresquismo. La justificación del género era su carácter edificante, si bien no sólo en lo referente a la virtud y la gloria, sino también al nacionalismo unido a la religión y la libertad.

La pintura de historia es un producto burgués, adaptado a sus propios intereses frente a las antiguas clases nobiliarias y la emergente clase proletaria. En España este género reflejará las disputas entre las dos tendencias ideológicas de este grupo: los liberales democráticos y los progresistas. Antonio Gisbert está comprometido con el liberalismo progresista, en oposición a Casado del Alisal, representante de la opción conservadora. Tras la revolución de 1868 y el éxito de la transformación política, la pintura de historia ya no apuntan hacia el camino del cambio, sino que se limitan a apuntalar lo existente.

4.1. Nacionalismos

Pese a que España tenía ya varios siglos de existencia como nación libre, se plasma en muchos cuadros la idea de independencia, debido probablemente a la huella dejada por la guerra contra los franceses a principios de siglo.. Se desarrollan representaciones de hechos históricos (Sagunto, Numancia, héroes como Viriato, Pelayo o los Comuneros), de la predestinación histórica de la unidad de España (conversión de Recadero, batalla de las Navas de Tolosa, el compromiso de Caspe y temas relacionados con el reinado de los RR.CC.); de la glorificación de la patria a través de batallas o entradas en ciudades conquistadas y sobre todo del descubrimiento de América y del Pacífico; y también se exalta la gloria de España con el tema de Alfonso X, de connotaciones ideológicas de tipo cultural, y con pinturas de guerreros que reflejen el carácter y espíritu nacional (como el Cid o Guzmán el Bueno).

Los temas que se plasman son: la independencia de España, la unidad como nación (La batalla de las Navas de Tolosa), la glorificación de la patria a nivel internacional (Batalla de Lepanto), el carácter de los españoles en el guerrero despechado (El Cid), la hidalguía y el sentido trágico de la vida.

Pese a esta exaltación de la unificación del Estado, desde Cataluña se emplea esta misma imagen como expresión combativa del catalanismo; y muestras de un orgullo local -no ya nacionalista- se encuentran en Valencia (las Germanías), así como variantes de expresión regionalistas hay en la academia gaditana y se fomentan desde ayuntamientos y diputaciones (Zaragoza, Valladolid, Burgos, Tenerife...).

4.2. Los grandes ideales

La libertad es uno de los valores supremos del XIX, presentándose bajo muchos aspectos: luchas contra la tiranía (Sagunto, Numancia, la guerra de Independencia), la expresión de tolerancia entre pueblos libres (Cuadros con Abderrahman III y la expulsión de los judíos). La plasmación del liberalismo político suele manifestar la manipulación ideológica del pasado y se refleja en luchadores de la libertad y en la voluntad popular (Jura de Santa Gadea, el cardenal Cisneros, Mariana Pineda, Los Comuneros; e instituciones asamblearias como concilios visigodos, cortes medievales y Cortes de Cádiz).

La idea de monarquía deja ver cómo los reyes son los más importantes engrandecedores de España (destacan Fernando III en Castilla y Jaime I o Pedro III en Aragón, pero sobre todo los RR. CC.). El problema dinástico surgido a la muerte de Fernando VII influye en la representación de reyes moribundos con sus hijos, de luchas entre el legítimo heredero y sus opositores, y de la presencia femenina al frente de la monarquía (María de Molina, doña Urraca e Isabel la Católica).

El tercer gran ideal es la religión, pero no en sí misma, sino mezclada con lo histórico y la grandeza de la patria (Hermenegildo en la prisión, conversión de Recadero, relación de Colón con la Rábida), la continuidad de la monarquía (RR. CC. o don Pelayo) o la justificación de la libertad (Las Cortes de Cádiz, Los Comuneros).

4.3. Personajes destacados

Los protagonistas de la historia raramente se presentan en un quehacer cotidiano, sino que se trata de héroes y personajes de comportamiento extraordinario, con una misión de índole moral superior. También se plasma la desgracia, sin que la inutilidad del combate le reste gloria (Numancia y Séneca). En algunas batallas no se individualiza a sus protagonistas (Lepanto), en especial en las derrotas (La Invencible, Trafalgar, Sagunto, Numancia), pero sí en otras.

La mujer tiene un papel fundamental en los temas históricos, en ocasiones como consecuencia de la importancia de su marido, hijo o hermano, pero otras veces por sí misma (mujer guerrera, Agustina de Aragón; o Isabel la Católica). Otras mujeres se representan a causa de la excepcional circunstancia trágica que las hizo famosas (Blanca de Navarra o Constanza de Mallorca), teniendo especial éxito los cuadros con implicaciones sexuales (Lucrecia, violada por el primo de su esposo, se suicida; las hijas del Cid...) -con el atractivo sensual del desnudo femenino-.

4.4. Sentimientos

Se intenta captar y transmitir al espectador un estado de ánimo, para lo que se tiene en cuenta el argumento, el análisis de la personalidad y circunstancias concretas que viven los personajes.

Hay escenas con el carácter humano de los héroes (Isabel la Católica, Colón, Julio César), sucesos de niños (Carlos de Viana y Blanca de Navarra) y personajes con enajenación mental (Isabel de Portugal, Juana la Loca, el príncipe don Carlos y Carlos II).

El tema de la muerte atrae por su carácter irreversible y se pintan los últimos momentos de grandes personajes, rodeados de los más allegados: retratos de personajes donde morirán (Carlos V en Yuste), condenados a punto de ser ejecutados (María Estuardo, Mariana Pineda, los Comuneros, fusilamiento de Torrijos), asesinatos (Viriato, César, Mesalina...), suicidios (Lucrecia), muertes imprevistas (episodios de la guerra de la Independencia), cadáveres (el cuerpo muerto buscando impactar al espectador o producir respeto por la importancia del difunto) y duelos u honras fúnebres.

El amor se refleja de un modo acorde a la época: amor casto y fiel ligado al matrimonio (Lucrecia, Escipión); pasión irrenunciable (Don Rodrigo hacia la Cava), el amor más allá de la muerte (Inés de Castro y su esposo, el rey de Portugal), y el amor imposible (los amantes de Teruel).

Carlos Reyero Hermsilla. La pintura de Historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX. Cátedra. Madrid, 1989.

Carlos Reyero, "El siglo más grande de todos los siglos la época de Carlos V y Felipe II en la pintura de Historia", en La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de Historia del siglo XIX (exposición septiembre-noviembre 1999). Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

Tema 19. La abstracción en el arte español contemporáneo

Suele decirse que a lo largo de los años 20 y 30 se produjo en el arte español una renovación truncada por el estallido y las consecuencias de la Guerra Civil, de tal manera que tras 1939 los artistas tuvieron que exiliarse o mantuvieron un cauto silencio. Esta situación duraría oficialmente hasta 1957, fecha en la que el informalismo de los expresionistas (más o menos) abstractos y, en menor medida, las tendencias de corte analítico, permitieron enlazar el arte español con el internacional.

1. El periodo hasta la Guerra Civil

Frente a su comienzo internacional hacia 1910, la abstracción española es un fenómeno tardío, identificado con los años 40 y 50, que además manifiesta una ausencia de textos teóricos de los artistas españoles, que no aparecerán hasta los años cincuenta. España dio al mundo grandes pintores de arte abstracto a inicios de siglo (Pablo Picasso, Juan Gris y Joan Miró, entre otros), si bien son artistas que muy pronto dejaron su país por otros horizontes más amplios, centrando sus vidas sobre todo en París, que se había convertido en el centro internacional del arte moderno y acogía a todos los artistas oriundos de países europeos. Picasso emigró en 1900, Gris en 1906, luego M. Blanchard, Julio González, Pablo Gargallo, Miró en 1920, etc.

Picasso (1881-1973) comenzará en la figuración de tipo expresivista, en 1905 se acerca al simbolismo, pero en 1906 se comienza a manifestar la geometrización de los desnudos femeninos, iniciando el cubismo en 1907, que estaría plenamente formado en 1909-10. Hacia 1924-5 se aproxima al surrealismo y en 1933 comienza una tendencia a temas de crueldad, contraponiendo luz y placer con sombra y dolor. Juan Gris (1887-1927) es otro de los cubistas españoles, desde 1911, con descomposición espacial, collage, papeles pegados y el análisis del plano plástico y el plano ilusionista del espacio representado. Julio González y Pablo Gargallo trabajan en escultura. También en el contexto parisino y en el grupo parisino se incluye Joan Miró (1893-1983), con un comienzo próximo al surrealismo y que desde 1925 se aparta de la figuración y refleja una metamorfosis del mundo ("Naissance du monde", 1925; "Amour", 1926; o "Le Fond Bleu", 1927). El Miró de esos años anticipa los planteamientos y soluciones sobre las que se construye el action painting; su arte no es sólo abstracto, sino "surrealismo abstracto".

En esta época Madrid estaba apartada de las novedades artísticas, si bien Barcelona era más sensible a las influencias francesas y fue el escenario de la primera exposición de vanguardia cuando en 1912 la Galería Dalmau presentó la joven escuela cubista de París. Lo cierto es que hasta la Guerra Civil lo que predominan son manifestaciones dispersas y escasas que intentarían romper con la España tradicional. De esta primera etapa, la primera exposición de arte abstracto realizado por artistas residentes en España fue la de Rafael Alberti en el Ateneo de Madrid, en 1922, si bien no son cuadros de gran calidad y se parecen a las obras de Robert Delaunay.

Ismael de la Serna (1898-1968), Francisco Bores (1898-1972) y Pancho Cossío (1898-1970) fueron quienes más se acercaron a la abstracción. De Bores es bien conocida una "Composición" (1927); Ismael de la Serna realizó a finales de los años veinte apretadas composiciones no figurativas que siguen los principios del cubismo; y Cossío tenía una forma de tratar la materia parecida a Fautrier, aunque necesitaba -a diferencia de éste- referirse muy directamente a la realidad. Movimientos hacia la abstracción se observan también en la obra de Manuel Angeles Ortiz (1895-), preocupado entonces por la expresión del movimiento ("Dibujos cinéticos", 1927); y en sus ilustraciones para el número 4 de *Litoral* practica una suerte de constructivismo ornamental. De Josep de Tagores (1893-1970) existe una serie de cuadros no figurativos, de zigzageante caligrafía y titulada "Composiciones". Tagores antes y después de su paréntesis abstracto, gozó de fama europea como puntal de lo que se conocía como realismo mágico. Alfonso de Olivares (1898-1936) realizó algunos grandes cuadros abstractos, como "Les Astrals" (1928).

En París se encuentran a finales de los años 20 algunos artistas que comulgan con los programas constructivistas. El catalán Juan Sandalinas (1903-) en 1925 trabajaba en la onda del neoplasticismo, pero en 1948 era plenamente mondrianesco. Joaquín Torres García (1874-1949), catalán de origen pero uruguayo de nacimiento, publicó una revista ligada al neoplasticismo, si

bien su obra es muy heterodoxa y desborda lo abstracto y debe considerarse más latinoamericano que español. Luis Fernández (1900-1973) participó en la Abstraction-Creation con cuadros de pura ortodoxia neoplasticista ("Abstracción", 1926), si bien en los treinta dio un viraje hacia el surrealismo (la serie "Meurtres et Viols").

En los treinta, ya se empieza a hablar en España de arte abstracto con mayor conocimiento. Torres García intenta articular un "Grupo de Arte Constructivo" en 1932-34 sin éxito. De estos años destaca en Madrid Benjamín Palencia (1903-1980), Alberto (1895-1962) y Angel Ferrant (1891-1961), los dos primeros pintores y el tercero escultor. En Barcelona se reúnen varios jóvenes en torno al ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), conciliando surrealismo y abstracción, con artistas como Miró, Arp, Calder y discípulos de Ferrant: Ramón Marinel, Jaume Sans y Eudal Serra. Poco antes de la guerra se manifiesta un extraño grupo lógicofoquista, con Esteban Francés (1913-76) y Leandre Cristófol (1908-). En esta época de preguerra hay que citar también al núcleo tinerfeño de la revista *Gaceta de Arte*, con un interés en la pintura abstracta y en el surrealismo, destacando los pintores Juan Ismael (1912-81) y Oscar Domínguez.

2. El arte abstracto posterior a la Guerra Civil

En 1940, acabada la Guerra Civil, la situación artística de España supuso el establecimiento de un nuevo orden, en principio dominado por los resortes ideológicos imperantes durante los oscuros años de la autarquía. No ocurrió lo mismo en la década de los cincuenta. Aunque España todavía vivía una política de aislamiento, se inició una nueva etapa durante la cual el contacto con el mundo exterior y la aparición de una nueva generación dispuesta a romper con lo establecido trajo consigo un cambio de mentalidad y el afán de hacer un arte distinto al oficial y aceptado por los sectores más influyentes de la sociedad.

El afán de estar a la altura de los tiempos y del mundo democrático ajeno a España y el deseo de recuperar el hilo perdido de las vanguardias históricas, cercenadas e interrumpidas en su desarrollo ascendente en el año 36, eran los objetivos de la nueva generación de artistas.

Ninguna de las tentativas plenamente abstractas de los años treinta llegó a cuajar. La década de los cuarenta nace bajo el signo de la tradición, con críticas al arte moderno. No obstante, se aprecian perduraciones del espíritu de vanguardia, por ejemplo, en el espíritu de Eugenio D'Ors, creador en 1941 de la Academia Crítica del Arte y en 1943 del Salón de los Once en la galería madrileña Biosca. También las librerías-galerías como Clan, Fernando Fé y Buchholz desempeñaron un papel de información, reunión y contacto. En 1948, cuando la vanguardia vuelve a la luz pública, lo primero que se plantea es una tarea de continuidad, de búsqueda de ejemplos propios o ajenos. De lo propio destaca el surrealismo y sus protagonistas - especialmente en Barcelona-, y de lo ajeno estaba en boga la abstracción, con lo que éstos fueron los dos polos de la vanguardia.

La crítica de la época se ocupó del origen de la abstracción y atribuía un papel relevante al Cubismo, destacando la figura de Juan Gris, y al Surrealismo. No obstante en los cincuenta el surrealismo será descalificado por su alto nivel de politización y se considerará entonces anticuado. Se llega a calificar al surrealismo de frívolo y procaz frente a la principal virtud de la abstracción, que sería la austeridad.

Uno de los personajes clave de aquella situación fue el alemán Mathias Goeritz, que estuvo en España entre 1944 y 49, y practicó una especie de abstracción mironiana, ideográfica. En Santillana del Mar funda la Escuela de Altamira junto a Pablo Beltrán, Heredia y Ricardo Gullón. La escuela organizó "Semanas de Arte" en 1949 y 1950, teniendo una continuidad respecto a la labor de *Gaceta de Arte* y de ADLAN.

Más modesta, pero con mayor influjo pictórico es la acción del grupo Pórtico de Zaragoza, que se mantuvo en 1945-52, con Fermín Aguayo (1926-72), Eloy Laguardia (1927-) y Santiago Lagunas (1913-). La pintura de Pórtico supone una síntesis con estructuras elementales del constructivismo, dibujo grueso, intuiciones matéricas y una gama de colores (ocres, pardos, grises) que refieren a la sequedad y violencia del propio paisaje aragonés.

Tomás Seral empezaba a ser, en los momentos en que nacía Pórtico, el centro de la vanguardia (abstracta, surrealista) madrileña. Su librería Clan sirvió para el intercambio de noticias y tuvo las primeras exposiciones madrileñas de los Pórtico, Saura, Millares y Chillida. Entre los artistas que

participaron en actividades de Clan están Antonio Quirós (1914-), Francisco Nieva (1927-), Carlos Ferrera (1914-), Julio Ramis (1910-), Iván Mosca (1914-), Sigurd Nyberg y Pablo Palazuelo (1916-). El artista más revolucionario de esos años es Saura (1930-), con sus "Constelaciones" (1948) y poco después series de "Paisajes y Eflorescencias", con un estilo valiente aún entre el surrealismo ilusionista y el surrealismo abstracto. En 1953 marcharía a París donde su estilo iría evolucionando y afianzándose en las posiciones de las que en 1957 nacería El Paso.

Otro grupo con cierta actividad entonces era el canario, el LADAC (: los Arqueros del Arte Contemporáneo; fundado en 1948), una especie de versión local de la Escuela de Altamira. En sus exposiciones participaron Felo Monzón (1910), Juan Ismael o los escultores Plácido Fleitas (1915-72) y Tony Gallardo (1929-). El alma de LADAC era Manolo Millares (1926-72), que en 1951-52, con sus pictografías, evocará los signos abstractos de la pintura prehistórica de Canarias; manifiesta un claro entronque con el expresionismo abstracto desde 1954.

También surrealismo y abstracción están presentes en Barcelona. La ciudad saldría del letargo en 1948, cuando las "Galerías Layetanas" abrieron sus puertas a un público impaciente por inaugurar el primer *Salón de Octubre*, que reunía obras posteriores al Impresionismo y el trabajo de jóvenes artistas desconocidos (A. Tàpies, M. Cuixart, etc.). August Puig (1929-) realiza *gouaches* mironianos a partir de 1946. Enric Planasdurà (1921-) sigue las corrientes constructivistas y otros seguidores de la abstracción fueron Pere Tort (1918-) y Jordi (1923-). En todo ello tuvo gran fuerza la publicación *Dau al Set*, aparecida en 1948 y en la que participan los pintores Modest Cuixart (1923-), Joan Ponç (1927-), Antoni Tàpies (1923-) y Joan Josep Tharrats (1918-), junto a un poeta y dos críticos. En la revista se mezclaban surrealismo y abstracción, pero sin buscarse síntesis oficiales. En la pintura de los componentes de *Dau al Set* está presente la emblemática mironiana, aunque con un carácter propio de mayor espesor colorista.

Este periodo tendría su culminación en la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid en 1951, donde el arte abstracto conseguiría un cierto reconocimiento oficial; y en el primer Congreso Internacional de Arte Abstracto (en Santander), que dio la oportunidad de reunirse e intercambiar ideas a los artistas de vanguardia.

La apertura que se produjo a nivel internacional en el país, con la entrada en la UNESCO y en la ONU (1952) y el desarrollo económico subsiguiente, favoreció la evolución artística y los contactos que en 1957 culminaron con la creación de varios grupos: Equipo 57, en París, Grupo Parpalló, en Valencia, y El Paso, en Madrid. A partir de 1957, una fecha especialmente significativa, se produce una ruptura estética. Durante los sesenta, el arte informalista español aparece ante el mundo como el resurgir de una tradición secular renovada. Los pintores españoles que comienzan a ser expuestos en el extranjero alcanzaron un éxito a nivel mundial.

En el periodo que se inaugura ahora, en Barcelona, en la III Bienal (1955), el triunfante fue Tàpies, con los primeros cuadros matéricos que expuso en España, habiendo perdido ya el estilo de *Dau al Set* y utilizando materiales poco usuales en las bellas artes y estructuras compositivas elementales. La pintura de Cuixart se hace también entonces matéria, aunque con un tipo de referencias simbólicas alejadas del estilo de Tàpies y que hacían jeroglíficos de sus cuadros. La pintura de Tàpies en la Bienal supuso que muchos pintores catalanes se pasaran al campo informalista: Guinovart (1927-), Alfonso Mier (1912-), Román Vallés (1923-). Pero el auge del pop y la nueva figuración en los sesenta supuso la caída de la abstracción, aunque empiezan entonces a destacar pintores como Joan Hernández Pijoan (1931-), Erwin Bechtold (1925-) y Albert Ràfols Casamada (1923), mientras que en escultura destacan Josep M^a Subirachs (1927-) y Moises Villèlia (1928-).

El año 1957 es importante porque a nivel político se inician una serie de reformas que cambian la fisonomía del país y pretenden su modernización, con un desarrollo de la economía, apertura de fronteras y transformación de algunos modelos de comportamiento. Se desata además en la literatura un interés por la realidad social.

Frente al panorama barcelonés dominado por Tàpies, el panorama madrileño está más repartido. En febrero de 1957 se elabora el manifiesto de El Paso, donde se agruparían los pintores Antonio Saura (1930-), Manolo Millares (1926-72), Rafael Canogar (1935-), Manuel Rivera (1927-), Juana Francés (1926-), Antonio Suárez (1923-), Luis Feito (1929-) y Manuel Viola (incorporado poco después); y los escultores Pablo Serrano (1907-) y Martín Chirino (1925-). Eran jóvenes artistas

de unos treinta años que, después de trabajar y estudiar en el aislamiento de su provincia natal, se encontraron en Madrid. Su principal componente es el españolismo crítico, junto a una faceta regeneracionista y europeísta. Su arte se denominó "pintura informal" y los artistas compartían la negación de la concepción tradicional del arte, el pensamiento anárquico respecto a valores consagrados y la rebelión contra cualquier autoridad intelectual, moral y política. Saura definía la pintura informalista como una manifestación de la libertad individual pero también la manifestación estética de un subconsciente colectivo marcado por la repulsa y la desesperanza. Estos pintores emplearon mucho el color negro, como un medio de expresar la rebeldía y la desesperación, lo mismo que expresa el uso de materiales pobres (arpillera en Millares y alambre en Rivera). El grupo se disolvió en febrero de 1960, tras tres años de actividad, pero parte de su programa se había logrado entonces.

Millares en 1957 exponía sus "Arpilleras" en el Ateneo de Madrid, de cruda textualidad y estética tremendista. Antonio Saura fue el primero en familiarizarse con el expresionismo abstracto, con su "Serie Castellana" de 1954. Casi simultáneamente inicia experiencias sobre la estructura figurativa del cuerpo femenino, con procedimientos expresionistas abstractos y una gama colorista reducida (predominan blanco y negro). En Canogar la fase más característica es la que culmina en "Toledo" (1959). Manuel Rivera se especializó en 1956 en emplear tela metálica. Luis Feito siempre se ha interesado por la cuestión de la luz en la pintura. Manuel Viola, como Feito, fue pintor de paisajes y de luces.

Fuera de España, en Nueva York, trabajan en el expresionismo abstracto, José Guerrero (1914-1991) y Esteban Vicente (1906-). El primero sigue las concepciones espaciales del action painting: "Signs and Portents" (1956), destacando sus vivos cuadros bañados en color. El segundo tiene una abstracción basada en una interpretación del cubismo analítico y del collage.

Si importante fue el triunfo del expresionismo abstracto, también destaca la tentativa constructivista en escultura. Pablo Palazuelo (1916-) participó en Clan y luego fue a París, donde evolucionó hacia la abstracción de raíz cubista. Próximo a Palazuelo, a comienzos de los cincuenta, era Eduardo Chillida (1925-), que ha recurrido a variados materiales y concibe la escultura como meditación en el espacio. Jorge de Oteiza (1908-98) realiza sus obras principales en 1953-9 ("Cajas metafísicas", "Estela funeraria del padre Donosti"). Uno de sus discípulos es Manolo Gil (1925-57), que funda en 1956 el grupo Parpalló en Valencia, que se consolidaría pese a un inicio ecléctico como constructivista. El más destacado de Parpalló fue Eusebio Sempere (1924-), con sus "Relieves luminosos móviles" o "Cajas de luz", muestras del inicio del arte cinético en España.

En París nace en 1957 el Equipo 57, con Agustín Ibarrola (1930-), José Duarte (1926-), Angel Duarte (1930-) y Juan Serrano que, aunque pronto comienzan las diferencias, se caracterizan por un prurito materialista obsesivo que tenía mejor acogida allí que en España.

El Equipo 57 estaba influido por la obra de Jorge de Oteiza. El grupo buscaba hacer una obra de arte colectiva carente de personalismo y subjetivismo. El arte se concibe por ello a la manera de una investigación científica, racional, que pudiera desarrollarse conceptualmente como si fuera un teorema. El Equipo se interesó en el análisis de las relaciones espaciales a partir de colores planos y del juego concavidad-convexidad.

En 1960, coincidiendo con la disolución de El Paso, se produce un cambio artístico ya en la generación de los sesenta aunque muchos jóvenes siguen con una continuidad respecto a la generación abstracta. De hecho en 1960 se celebró en Valencia una exposición de arte normativo a iniciativa del Grupo Parpalló, en la que participan artistas interesados en el arte experimental y en la abstracción geométrica. La inauguración en 1966 del Museo de Arte Abstracto de Cuenca supuso la entronización de los informalistas; su colección se basaba en las obras recogidas por el pintor filipino Fernando Zóbel.

En el periodo 1959-70 se configuran una serie de tendencias estilísticas. El informalismo es la dominante, pero no la única. Junto a ella está la "nueva figuración" que, sin embargo, no llega a tener excesivo desarrollo. Mayor consolidación obtuvo el realismo, en ocasiones realismo social, próximo al pop-art. En el realismo crítico se incluye el Equipo Crónica. Cobra peso también el realismo minucioso de Antonio López y otros.

Julián Trincado Settler (colab.). Arte en España 1918-1994. Alianza. Madrid, 1995.

J. M. Bonet. "El arte abstracto español (1920-60)", en C. BLOK. Historia del arte abstracto (1900-1960). Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1982.

L. Toussaint. 'El Paso' y el arte abstracto en España. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1983.

Julián Díaz Sánchez (2002), "Los críticos, los artistas y la pintura abstracta en la España de postguerra", Archivo Español de Arte, LXXV. CSIC: 39-50.

Tema 20. Pintura y escultura del siglo XX en Castilla y León

Se puede decir que buena parte del siglo XX se caracteriza en la región por el tradicionalismo y el conservadurismo, con un discreto y nada destacado ambiente artístico. Los únicos centros de enseñanza son las escuelas de Artes y Oficios de Valladolid, Burgos, Palencia y Salamanca, cumpliendo además la función de organizadores de exposiciones.

Al inicio del siglo se prolongan estilos pictóricos como la historia y la temática social, si bien en decadencia frente a los cuadros costumbristas, vinculados al regionalismo: exaltación de los tipos rústicos, de la vida campesina y de los paisajes rurales. En la escultura sigue predominando el monumento conmemorativo. Surge ahora una revalorización de las tradiciones artesanales, sobre todo la cerámica con la Escuela Madrileña de Cerámica y sus campañas de verano en pueblos castellanos, Daniel Zuloaga y Fernando Arranz en Segovia y Simón Calvo en Burgos. Otros se dedicaron a la forja artística, como Saturnino Calvo en Burgos y los orfebres vallisoletanos Eloy y Osmundo Hernández.

En el primer tercio del XX Madrid absorbe a los artistas mejor dotados, gracias a becas y pensiones de diputaciones y ayuntamientos. Marchan allí a formarse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y, aunque vuelvan por temporadas, allí aspiran a triunfar. No obstante, la mayoría se quedan en sus ciudades, incapaces de vivir del ejercicio de su arte y dedicados a la enseñanza.

1. Escultura

1.1. Pervivencias del XIX

Un ejemplo es Aniceto Marinas (Segovia, 1866-1953), que rechazó cualquier innovación y se inspiró sólo en la naturaleza, que refleja de modo mimético ("Hermanitos de leche", 1926).

De principios de siglo es Angel Díaz (1859-1938), nacido en Madrid, pero que pasó en Valladolid los últimos años del XIX e inicios del XX (1891-1912), siendo la figura más sobresaliente de las que vivieron en Valladolid en esos años, un momento de completa decadencia artística en la que no hubo iniciativas importantes ni artistas de calidad (Aurelio Carretero, Dionisio Pastor, Valsero y Darío Chicote). Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de la Purísima Concepción, donde fueron discípulos suyos Ignacio Gallo y Mariano Alonso Izquierdo, hasta 1912 cuando marchó a Madrid. En Valladolid efectuó una escultura de "San Antonio de Padua", obras para las Exposiciones Nacionales (como los relieves de "Los mosquitos al vino"), etc.

Otros escultores de finales del XIX e inicios del XX son, en Valladolid, los vallisoletanos Aurelio Carretero ("Monumento a Moclín", en Medina de Rioseco), Mariano Chicote (Fuente de La Fama), Claudio Tordera Antolín (1865-1935; tallista destacado), Ignacio Gallo y Ros (1887-?; que marchó a París en 1912); nacido en Rueda (VA), Darío Chicote Recio (1862-1951, con obras de pequeño tamaño); y nacido en Estella (Navarra), pero residente en Valladolid por razones militares, José Martínez Oteiza (+1942; destacó como retratista).

1.2. Precursores aislados

Aquí se incluye Francisco Durrio de Madrán (Valladolid, 1868-París, 1940), formado en Bilbao y que muy joven, en 1888, marcha a París, donde se instala definitivamente. En París recibió el influjo de Gauguin y se interesó por las culturas antiguas y primitivas ("Cabeza"). También tiene formas modernistas y simbolistas ("San Cosme"; "Monumento al compositor Arriaga", inaugurado en 1932).

1.3. La renovación en Castilla: el realismo

Aquí la renovación no vendrá del modernismo, siendo Castilla una tierra muy cerrada a los vínculos con el exterior. Todo ello les llevó a apoyarse en el realismo austero. Estos artistas nunca llegaron a formar un grupo homogéneo ni una escuela, pero todos buscaban la verdad desnuda que encontrarían por diferentes caminos (referencias a la pureza formal del clasicismo, búsqueda de la expresividad o por referencias al cubismo).

Dentro de la escultura castellana destacan en primer lugar Víctor Macho, seguidor del tarraconense Julio Antonio (Antonio Rodríguez Hernández, 1889-1919). El palentino Víctor Macho (Palencia, 1887- Toledo, 1966), famoso por los bustos, dibujos y esculturas de figuras castellanas. Se forma en Madrid, vinculado a las vanguardias. Afianza el realismo castellano de Julio Antonio, con gran preocupación por el detalle anecdótico y retórico, influido por un cierto regusto arcaizante. Su renovación era a veces con un expresionismo un tanto exagerado y excesivamente sintético a base de grandes planos lisos y aristas cortantes. En estos bustos y figuras, el escultor trabaja la piedra en talla de planos, procurando destacar el volumen e introduciendo un marcado sentido sedente, estatuario. Sus esculturas de mayor interés son los monumentos, donde prescinde del detallismo y juega más libremente con los estereotipos iconográficos y volúmenes: "Cristo del Otero" (1931, Palencia) y monumentos "a Cajal" (1922, Madrid) y "a Galdós" (1918, Madrid). El Cristo del Otero es de hormigón armado recubierto de piedra y mosaico. El realismo y el expresionismo dominan su obra, destacando sus obras anteriores a la Guerra Civil; se exilia a Sudamérica (era republicano convencido) en 1937 y no volverá hasta 1952.

Mateo Hernández (Béjar, Salamanca, 1884-Meudon, París, 1949) desarrolla toda su obra en París, donde se afina en 1913, aunque no recibió ninguna influencia del ambiente parisino y su obra es plenamente castellana. En París estudia en el Louvre las obras de estatuaria egipcia y mesopotámica. Su obra es realista y con temática esencialmente animalística, recurriendo a copiar los animales del Jardín de Plantas de París. Talla directamente en piedra o maderas duras. "Bañista"; "Águila real" (1926). No sólo representa animales, sino también retratos.

Francisco González Macías (Béjar, Salamanca, 1901-Madrid, 1982) practicó el realismo renovador. Se formó en Béjar, Madrid y con Víctor Macho y José Capuz. Gusto por los volúmenes cerrados y macizos y el gusto por la simplificación formal. "Lechuza", "Pío Baroja", "Baño de Sol".

1.4. La vanguardia española

La vanguardia sería un movimiento realista (a diferencia de lo que ocurría en París), entendido como el abandono del academicismo y la búsqueda de nuevas formas de expresión, continuador del anterior realismo castellano.

Emiliano Barral (Sepúlveda, Segovia, 1896- Madrid, 1936) viaja por España y en 1910 va a París, influyendo en su formación además Juan Cristóbal en Madrid. Participó inicialmente en el realismo castellano, del que son prueba sus esculturas hasta 1926, como "Mujer de Segovia" (un busto donde destacan los detalles y el carácter enérgico de la figura, rompiendo ligeramente la frontalidad y contrastando la fisonomía del rostro con otras partes del busto), "Madre" (1922), "Monumento a Daniel Zuloaga" (Segovia) o el "Mausoleo de la Familia Pedrazuela" (Segovia). En 1926 recorre Italia y en 1927 se instala en Madrid, dedicado sobre todo a encargos donde se ve la fortaleza de su talla. Su "Maternidad" (1927) se convierte en un juego de volúmenes. Realiza obras monumentales como la tumba de Pablo Iglesias (1930), "Panteón Cisneros Tudela" (Ágreda) y los monumentos a "Rubén Darío", a "Daniel Zuloaga" (Segovia) y a "Diego Arias de Miranda" (Aranda de Duero), todos entre 1923 y 1930. En los monumentos de los años treinta, momento en que intensifica su actividad, el artista se sale de lo puramente castellano y mira a lo que se hace en Europa. Destaca el monumento a Leopoldo Cano (1935), en Valladolid, con una estética postcubista y destruido al iniciarse la Guerra civil.

A la generación siguiente pertenece Baltasar Lobo (Cerecinos de Campos, Zamora, 1910- París, 1993). Comienza a formarse en Valladolid en un taller de arte religioso bajo la dirección de Ramón Núñez y en 1927 marcha a estudiar a Madrid, donde descubre el arte ibérico. Tras la Guerra Civil va a París. Trabaja piedra, bronce y terracota. En sus esculturas predomina lo macizo, con un sentido plétórico y curvilíneo de los volúmenes. En los años cincuenta irá avanzando en la simplificación de las figuras, curvilíneas.

Como representantes del periodo posterior a la Guerra Civil hay que destacar a Venancio Blanco y Angel Mateos Bernal. Venancio Blanco (Matilla de los Caños, Salamanca, 1923-) aprende en Salamanca a trabajar el hierro y la madera, destacando como principal periodo de producción 1958-1975. Sus primeras obras son de tema religioso, destacando también las de tema taurino. Evoluciona desde un realismo naturalista a una progresiva abstracción de sentido casi constructivista. Angel Mateos Bernal (Villavieja de Yeltes, Salamanca, 1931-) trabaja

principalmente entre 1965 y 1985. En su primer periodo trabaja el cemento tendiendo hacia lo abstracto, eligiendo después el hormigón aplicado a una escultura de tipo arquitectónico.

En la actualidad podemos citar a Feliciano Alvares Buenaposa (Valladolid) -abstracción-, José Arenas (Valladolid, 1964) -talla en madera-, M^a de los Ángeles Baruque Gutiérrez (Serrada), Eduardo Cuadrado García (Valladolid) -hiperrealismo, emplea poliéster y fibra de vidrio-, Concha Gay (Valladolid), Dionisio Rubio Martínez (Carracedo de Burgos) y Jesús Trapote Medina (Valladolid, 1949).

En escultura, Sara Giménez se decanta por planteamientos simbolistas y figurativos; Alberto Bañuelos y Miguel Isla se decantan por la línea abstracta. Alberto Bañuelos tiene un estímulo clásico, con símbolos que llevan a la serenidad de la forma. Miguel Isla plantea complejas alegorías de la naturaleza, buscando una sensualidad casi táctil. Sara Giménez por su parte combina el clasicismo y el arte arcaico, con esculturas dotadas de un comportamiento totémico.

2. Pintura

Hacia 1900 el regionalismo influye en la búsqueda de la identidad castellana y se plasma en la pintura a través de los paisajes. Aureliano de Beruete y Darío de Regoyos adoptan los postulados estéticos del impresionismo y revalorizan el paisaje castellano. Regoyos pinta la sierra de Béjar en Salamanca, luego la provincia de Burgos y después Valladolid. Pero es Ignacio Zuloaga desde Segovia quien más contribuye a desmitificar la imagen de los castellanos.

En Valladolid hay, a finales del XIX, un modesto ambiente pictórico que comenzará a cambiar a comienzos del XX con figuras destacadas como el paisajista Aurelio García Lesmes y el retratista Anselmo Miguel Nieto (aunque éste marcha muy pronto a París). Anselmo Miguel Nieto (1881-1964) inicia su formación en Valladolid, pero marcha en 1900 a Madrid, y después pensionado a Roma y París. Volvería en 1906 a Madrid, donde destaca como retratista, especialmente de desnudos femeninos. Como dice Brasas Egido, los artistas más dotados optaban por abandonar la ciudad, cuya vida artística seguía siendo bastante limitada, para ir a Madrid, donde completan y perfeccionan su formación artística en la Escuela de San Fernando; la mayoría regresaban para iniciar su carrera artística en su ciudad, pero tras los primeros triunfos aspiran a conquistar el reconocimiento en Madrid.

Un ejemplo de esto sería Mariano de Cossío que estudia en Valladolid y en 1910 se traslada a Madrid a continuar sus estudios. Expone por vez primera en 1928, influido por su relación con el pintor inglés Cristobal Hall. Se incluiría dentro de la corriente post-expresionista, recreando el volumen con la luz y sin llegar a la exaltación del color. Realiza bodegones, retratos y paisajes, éstos sobre todo en Tenerife, a donde se traslada en 1935. La escasez de paisajes en su etapa vallisoletana puede deberse a que Castilla, pese a ser un tópico en la pintura de paisajes desde finales del XIX, no había sido capaz de crear un foco regionalista de importancia y no había ninguna escuela paisajista que pudiera competir con Madrid. A la generación del paisajista Zuloaga pertenece el vallisoletano Aurelio García Lesmes (1885-1942), que tenía una visión alegre y colorista, reflejando en sus inmensas panorámicas las tierras amarillas y anaranjadas de los campos castellanos ("Campos de Zaratán"). También paisajista es Manuel Mucientes (Valladolid, 1887-1960). También pintor del campo castellano, pero anterior y anclado en el siglo XIX, es Marceliano Santamaría (Burgos, 1866-1952), que pinta también historia y temas literarios, como "Angélica y Medoro", 1910, o "Figuras de leyenda", 1934.

De este período sólo destacaría como pintor de vanguardia Eduardo García Benito (Valladolid, 1891-1981), que en 1912 es becado para formarse en París, donde se introduce en los círculos artísticos y logra extender su fama hasta América. Su obra principal se desarrolla entre 1920 y 1950, evolucionando entre el fauvismo, el expresionismo, el cubismo y el art-decó, destacando como ilustrador de revistas, dibujante, retratista y pintor de paisajes. En 1920 inicia su periodo más brillante, trabajando para revistas de moda de París y Nueva York (Vanity Fair, Vogue), donde reside alternativamente.

En Salamanca el pintor más vanguardista es Celso Lagar (Ciudad Rodrigo, 1891- Sevilla, 1966), formado en el taller de su padre ebanista, en Madrid, Barcelona y París. Expone en París y Barcelona entre 1915 y 1919 con estilo cubista y desde 1918 dentro de la corriente Ultraísta. En París desarrolla todo su trabajo desde 1918.

La producción juvenil de Ángeles Santos (Port Bou, Gerona, 1912) se liga a Valladolid, donde reside desde 1928. Destaca por la ingenuidad y representar un mundo de fantasía que se ligaba a las vanguardias: un postcubismo teñido de realismo mágico que anunciaba su posterior evolución hacia el surrealismo y el expresionismo alemán.

Otra figura interesante es la zamorana Delhy Tejero (Toro, 1910-1968), que estudia en la Escuela madrileña de San Fernando. Su formación se completa en París y Florencia. Realiza en la postguerra grandes murales junto a retratos y figuras infantiles y maternidades.

Esteban Vicente (Turégano, Segovia, 1903-2000) se forma en Madrid, va a París en 1929 y se traslada en 1936 a Estados Unidos. Comenzó en el cubismo pasando después a suaves formas de colores pálidos y en los cuarenta avanza hacia el Expresionismo Abstracto. Desde 1950 desarrolla un estilo más abstracto, destacando sus collages junto a las pinturas.

Las corrientes estilísticas en pintura son en este periodo muy diversas y algunos artistas pasan por varias de ellas. Dentro de la pintura realista se incluirían: Efrén Pinto (Burgos, 1940), José M^a Mezquita (Zamora, 1946) y José Miguel Pardo Ortiz (Astorga, 1936), los tres ultrarrealistas; Florencio Galindo de la Vara (Adanero, Ávila, 1947; pintor y escultor, con dominio de la perspectiva y destacado sentido del orden de las imágenes), José M^a González Cuassante (Burgos, 1945; dibujante y pintor muy minucioso) y José Luis Sevillano Briega (Salamanca, 1944; pintor de la "nueva figuración").

En la figuración destacan: Demetrio Salgado (Salamanca, 1918; naturalezas muertas y composiciones con gran sentido de la proporción y de la realidad, destacan sus desnudos y los retratos, pese a que su estilo aunque tiene imágenes reales, difumina los colores), Juan Antonio Morales (Valladolid, 1912; dentro de la figuración intimista, que aspira a reflejar el mundo de lo inmediato desde la amorosa reproducción de la figura humana), Pedro Mozos (Valdecañas, Palencia, 1915); Segundo Vicente (Salamanca, 1901; dedicado a la pintura desde 1940, entre 1950 y 1955 de tipo abstracto y desde 1955 enfocado al paisaje figurativo; con sentido del color, rigor en la composición y profunda estrategia de equilibrio), Francisco Rodríguez Martín (1924, paisajista en profundidad y con amplia gama de colores plásticos), Néstor Pavón (Burgos, 1928; paisajista de acuarela que refleja las parameras ausentes de árboles), Escarpizo (Otero, León, 1938; paisajista de una generación más joven y con consideraciones de tipo social), Guillermo Martín (Fresno de la Ribera, Zamora, 1941; pintor costumbrista y con deseo de documentar la existencia humana de manera espontánea) y Francisco Lorenzo Tardón (Segovia, 1937; pintor con concepción regionalista y descriptivo-folklorista).

Otros autores se acercan al figurativismo pero dentro de una tendencia personal ajena a movimientos. José de León se acerca al surrealismo en clave onírica. María Gómez medita en torno al clasicismo. Dis Berlín (Ciria, Soria, 1959) construye imágenes sintéticas y colores planos, con una estética llena de detalles y de imágenes de gran densidad. Isaac Montoya juega a deconstruir la publicidad, en el límite de lo kitsch. Ramiro Tapia plasma sus representaciones siempre a través de un prisma fantástico. Su proceso creativo está dominado por la fecundidad pictórica y el concepto de metamorfosis. Hacia 1976 comienza su serie de "Arquitecturas Imposibles", características de la primera mitad de los años ochenta, en la que aparecen fantásticas composiciones con vegetaciones combinadas con insólitas arquitecturas. Hacia 1986 inicia una nueva etapa caracterizada por incorporar un repertorio de seres mutantes y gigantes.

Dentro de una exaltación y un peculiar concepto del paisaje se encuentra Juan Manuel Díaz Caneja (Palencia, 1905-Madrid, 1988). Se forma desde 1923 en Madrid y en 1929 viaja a París, donde entra en contacto con el cubismo, que desarrollará a su regreso a España, a principios de los años treinta, exponiendo en Madrid. Sus bodegones son de un ejemplar y equilibradísimo post-cubismo, pero del que lo principal son los paisajes -a los que se dedica desde los años cincuenta-, donde refleja su obsesión por su tierra patria y donde plasma un esquema de grafismos, ya variando los tonos, ya sumergiendo toda la composición en el calor de una constante amarillez tragal, con un punto de vista alto. Pese a partir del cubismo, lo hace compatible con una determinada orientación *flauve*.

La transición figurativa tiene sus principales exponentes en: José Mensuro (Salamanca, 1935), Manuel Sánchez Méndez (Salamanca, 1930), Jesús Hernández Salvador (Valladolid, 1930; pintor también abstracto), Cristóbal Gabarrón (Valladolid; entre la transición y el ingenuismo, con su

planteamiento figurativo naciendo de una concepción abstracta)... Manuel S. Méndez marcha a estudiar a Madrid y en 1956-8 trabaja integrado en el grupo "Tormes" y posteriormente en "Koiné" (junto a los salmantinos Ricardo Montero, José Luis Núñez Solé, Mariano Álvarez del Manzano y Fernando Mayoral), tendiendo entonces a la abstracción pasando por la senda del expresionismo puro. En 1958 ya está plenamente en la abstracción, pintura de grandes masas y con claroscuros. En 1962 pasa a una etapa "neofigurativista", con una mayor atención al color, con una tersura y suavidad cromática, y donde las figuras brotan con fuerza y llenas de misterio. Tras dejar de pintar en 1969, hacia 1972 comienza una etapa denominada "planetaria", una experiencia plástica con unas cajas donde mezcla el plástico y el metal para crear unos paisajes extraños.

El neofigurativismo vendrá introducido por varios artistas que han residido en París y que reflejan similares preocupaciones: plantear un dominio ordenado del espacio, recrear una realidad cotidiana y plantear un repertorio de imágenes que sean la base de un entendimiento. Entre ellos estaban el burgalés Fermín Aguayo (Sotillo de la Ribera, Burgos, 1926-París, 1977), cuya pintura presenta un sentido de la composición muy cuidada que ya se veía en su etapa abstracta de principios de los cincuenta. Tiene formación autodidacta. Forma parte del Grupo Pórtico, creado en 1947 en Zaragoza, dedicándose esos años a la abstracción postcubista. Sus obras de esos años son geometrías y tramas que se rellenan de color, pero luego pasan a disiparse las formas. En 1952 se traslada a París y a partir de 1958 evoluciona hacia la figuración. Otros son Montserrat Mussons (Béjar, 1943; en ocasiones cercana a la pintura ultrarrealista) y Enrique García Calvo (Segovia, 1928). Uno de los más destacados es José Vela Zanetti (Milagros, Burgos, 1913), creador enérgico volcado a la épica y realizador de una crónica social al margen del realismo socialista y de los movimientos de estampa popular y más bien de tipo comprometido. Con la guerra civil marchó a América, donde realiza obras en Santo Domingo, el edificio de la ONU en Nueva York (1951) y luego en Colombia y México, luego trabaja en Ginebra (1959) y más tarde vuelve a España, trabajando en murales de León y Burgos, pero cobrando mayor importancia su pintura de caballete.

El "pop art", de origen norteamericano en los sesenta, tiene en España una aceptación bajo el filtro del personal carácter de los distintos realizadores, en los que la invención de sus propios cánones hace de lo "pop" más un accidente que sustancia. Artista pop es Nicolás Gless (Murieña, Ávila, 1950) es humorista, autodidacta y su mundo burlesco lleva a cabo una desvertebración del rigor industrial. Dentro de la corriente ingenuista, resultado de la expansión de la experiencia "naif", está M^a de los Ángeles de Armas (Valladolid, 1925). Isabel Villar (Salamanca) se incluye en una tendencia erótica desarrollada como resultado de interpretaciones personales surgidas del "pop" y el dadaísmo; plasma pequeñas figuras desnudas y solitarias que pueden pertenecer al ingenuismo o al surrealismo, dispuestas sobre paisajes armoniosos y próximos.

A partir de los cincuenta aparece un neosurrealismo en España que se confunde con la abstracción y que por ello tiene poca vitalidad. Hacia la segunda mitad de los sesenta se consolida un neosimbolismo confundible con el surrealismo, pero diferenciable en ejecución y realización.

El arte de vanguardia lo representa la abstracción, con varios representantes. Zacarías González (Salamanca, 1921) está preocupado por encontrar nuevos elementos en la pintura, lo que le llevó en la época informalista a resultados de sorprendente plasticidad ("El invitado"); en los años setenta pasó a una línea neofigurativa. Ulises Blanco (Soria, 1934) es un experimentador plástico que acomete la abstracción empleando el símbolo, el grafismo y distribuyendo el espacio rigurosa o arbitrariamente. Luis Sáez (Mazuelo, Burgos, 1925) concibe su abstracción como una yuxtaposición de formas concretas por sí mismas definibles pero que pierden su sentido lógico y su significación al presentarse entremezcladas entre sí y a su vez con otras totalmente indefinibles. Otros artistas son Mary Paz Jiménez (Valladolid, 1911; crea evoluciones de formas a las que no falta una amplia dimensión expresiva); Santibáñez (Burgos, 1936; concibe una serie de grafismos y un repertorio de formas dinámicas), César Olmos Pieri (Valladolid, 1936; alterna la pintura con el grabado), Manuel Jular (León, 1939; a medio camino entre abstracción y construcción), Andrés Villoria (Torre del Bierzo, León, 1918), Modesto Ciruelos (Burgos, 1908), Fermín Aguayo (Sotillo de la Ribera, Burgos, 1926) y José Miguel Pardo (Astorga, León, 1936).

Modesto Ciruelos fue uno de los primeros artistas castellanos en decantarse por la abstracción informalista, aunque su eclecticismo le hace recuperar viejas propuestas: sus paisajes tardocubistas de los treinta vuelven en los sesenta, igual que en los cincuenta recupera sus bodegones tardocubistas. Pero destacan sobre esto sus obras basadas en amplias manchas de color

Al constructivismo pertenecen Tomás Crespo Rivera (Zamora, 1940) e Igor de Ortega (Burgos; que plantea la exploración múltiple de una misma forma). Ricardo Montero (Salamanca), por otra parte, ha investigado las posibilidades de yuxtaponer objetos que evocan por su forma o finalidad una sensación de dinamismo.

Analicemos el momento actual. Donald Kuspit (1993) ha subrayado que "la tarea moderna del arte es sustentar lo impulsivo y amorfo como símbolo de identidad personal frente a formas producidas colectivamente, representaciones irreductibles, significados respetables y articulación estandarizada, todo ello intrínsecamente inauténtico, aunque socialmente necesario.

En este final del milenio en Castilla y León pueden establecerse tendencias. En los planteamientos realistas se encuadran Cuasante, Félix de la Concha, Florencio Galindo y Mezquita; las propuestas figurativas están representadas por María Gómez, José de León, Dis Berlín y Eloísa Sanz; en un cauce abstracto analítico que en ocasiones dialoga con la estética neogeométrica o el postminimalismo, sitúa a Rufo Criado, Águeda de la Pisa, Sánchez Calderón y Julio Toquero; en una modulación que podría entenderse como "abstracción lírica", encuadra a Luis Cruz Hernández, Juan Cruz Plaza, Javier García Prieto, Alberto Reguera, Gonzalo Martín Calero, Sofía Madrigal y Fernando Rodrigo; Isaac Montoya ocupa un lugar cercano a los planteamientos postmodernos de las hibridaciones, mientras Paloma Navares desarrolla la dinámica de las instalaciones.

Entre los realistas, Cuasante tiene paisajes metropolitanos, en un pintoresquismo que acentúa los contrastes de luces y sombras hasta crear espacios meditativos y solitarios. Parte de una de las propuestas del pop: presentar dentro de la obra de arte los sucesos integrados en la vida diaria; pinta las cosas que ve en la calle. Su trabajo parte de la imagen fotográfica y presenta las formas sin apenas sombreados, delimitando planos que marcan las diferencias entre colores o tonos. Florencio Galindo indaga en el territorio de las huellas del hombre. Félix de la Concha realiza vistas de ciudades e interiores forzando la perspectiva.

Una de las tendencias más importantes es la que fusiona la tradición geométrica o constructiva con la discontinuidad minimalista. Muestra de ello es Rufo Criado, próximo a una estética neogeométrica, pero sin perder de vista el interés por el paisaje y el volumen escultórico en la pintura. Águeda de la Pisa trabaja en variaciones sutiles y superposiciones que obligan a una atención paciente. Julio Toquero trabaja sobre grandes superficies blancas, a modo de muros.

Ha resurgido la abstracción en diálogo con lo figurativo. Esta combinación se aprecia en Sofía Madrigal, fijándose especialmente en la crudeza del paisaje industrial. Juan Cruz Plaza comprende el espacio sujeto a una geometría aligerada con el tratamiento cromático.

Otros autores se acercan al figurativismo pero dentro de una tendencia personal ajena a movimientos. José de León se acerca al surrealismo en clave onírica. María Gómez medita en torno al clasicismo. Dis Berlín construye imágenes sintéticas y colores planos. Isaac Montoya juega a deconstruir la publicidad, en el límite de lo kitsch.

- A. M^a Arias de Cossío. La obra de Mariano de Cossío. 1890-1960. Junta de Castilla y León, 1993.
- V. Bozal. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)/(1939-1990). Summa Artis, XXXVI/XXXVII. Espasa-Calpe, 1992.
- R. Chavarri. La pintura española actual. Madrid, 1973.
- J.A. Gaya Nuño. La pintura española del siglo XX. Madrid, 1972.
- Escultura española 1900-1936. Madrid, 1985.
- Julián Trincado Settler (colab.). Arte en España 1918-1994. Alianza. Madrid, 1995.

Artecamos. Proyecto Europeo. Catálogo de las exposiciones de 1996 y 1997. Junta de Castilla y León/Ministerio de Educación y Cultura.

M^a Teresa Ortega Coca. Eduardo García Benito. Institución Cultural Simancas, 1979.

M^a Teresa Ortega Coca. Venancio Blanco.

M^a Teresa Ortega Coca. Angel Mateos. 1995.

Catálogos de exposición redactados por Jesús Urrea. Pintores de Valladolid (1890-1940) -1985-; La escultura en Valladolid (1850-1936) -1984-. Caja de Ahorros Popular de Valladolid.

"Reflexiones sobre la experiencia artística en el fin de siglo". Exposición Arte 2000 en Castilla y León. Junta de Castilla y León, 1997.

Cuasante. Exposición. Junta de Castilla y León, 1995.

vd. A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argentaria. Barcelona, 1995.

José Carlos Brasas Egado, "Las artes plásticas en Castilla y León hasta la posguerra", en VV.AA. Historia del Arte de Castilla y León, tomo VIII. Arte contemporáneo, Editorial Ámbito, 2000.

***Tema 2. Pintura gótica en España**

La pintura de la Edad Media se centra en obras murales y sobre tabla, siendo rarísimas aquellas realizadas sobre lienzo. El carácter simbólico y decorativo del románico se humaniza durante la época gótica y da cabida extensa a lo narrativo, pues el relato visual de historias y leyendas sustituye a la presentación simple de visiones y símbolos al tiempo que se desarrolla el factor ilustrativo.

La arquitectura gótica tiende a eliminar en buena medida los paramentos, lo que obliga a desplazar la pintura decorativa desde los muros hacia las vidrieras y retablos. Estos segundos ven incrementada considerablemente su importancia, lo que vendrá favorecido porque se prestan a mayor brillantez decorativa gracias a la nueva técnica que presuponen y al abundante empleo de oro. Asimismo el retablo ofrece una concatenación más evidente y eficaz de los motivos, permitiendo que la atención se concentrara principalmente en el altar. El gótico manifiesta en sus inicios no sólo el cambio de soporte que implica el paso de la pintura mural a la realizada sobre madera, sino también la evolución del retablo, que en origen era una tabla detrás del altar y cada vez se desarrolla más hasta dimensiones casi murales.

Las vidrieras, por otra parte, contribuían a la creación del ambiente sacro por la coloración de la luz y sus figuras recortadas mediante las gruesas líneas del emplomado. Por su parte, las pinturas murales disminuyen progresivamente al avanzar el siglo XIV.

El retablo mantiene una estructura fija. La zona inferior llamada predela que constituye el basamento del cuerpo del retablo. Este cuerpo se forma a base de representaciones superpuestas que forman calles verticales separadas entre sí por montantes, y en sentido horizontal por arquillos y doseletes. Esta estructura se completa por un enmarcamiento general, saliente, denominado guardapolvo. En general la escena del Calvario ocupa la tabla cumbre, que centra la zona alta del retablo. Debajo de ésta, en la tabla central, aparece la efigie del titular o titulares. En el resto de tablas se representan escenas relativas a la dedicación del retablo. Las calles del retablo son casi siempre en número impar, oscilando el número de escenas y sus proporciones.

La ingente cantidad de retablos ejecutados durante los siglos XIV y XV se debe al hecho de que se generalizase la costumbre de construir capillas laterales. Dichas capillas se concedían comúnmente a cofradías, gremios o particulares, los cuales tomaban la obligación de aportar los retablos correspondientes. Esta elevada cantidad de retablos ejecutados obligaría a implantar unos métodos de trabajo inusuales fuera de España y que afectaron a las obras realizadas. En primer lugar se da una heterogeneidad de las colaboraciones que si bien por lo general consistió en un reparto de las distintas composiciones de un retablo entre varios, en bastantes ocasiones dieron lugar a una mezcla de manos en la misma pintura. Así el maestro podía dedicarse sólo a la ejecución de determinadas partes de la obra, como el dibujo, diseño de los trazos generales, o pintura de rostros y manos, encomendando a los ayudantes la realización del resto. En algunos casos, más raros, grandes artistas colaboraron en una misma tabla y mientras uno pinta las figuras, el otro se encarga del paisaje del fondo.

Los grandes talleres de los que salían los retablos se hallaban bajo la dirección de un maestro, que les daba su nombre y firmaba los contratos de ejecución, donde se solía precisar la distribución iconográfica, la calidad de los colores y del oro a utilizar. Estos maestros contrataban a sus ayudantes y aprendices. Los talleres se constituían así en centros de trabajo artístico y artesano, pero también de formación estética y profesional. Se daba una extraordinaria importancia a la técnica, ejecutándose las obras de los retablos con temple de huevo y óleo. La primera técnica se puso en práctica durante todo el siglo XIV y la primera mitad del XV, adoptándose después el óleo.

La aparición y características de los talleres reflejaban la importancia de los maestros, la del centro de población en que se fundaban, la de los clientes cuya demanda podía sostenerlo y, finalmente, la mayor o menor continuidad de la trayectoria artística.

Cronológicamente, se puede dividir la época gótica en tres grandes periodos: 1. estilo gótico lineal (1300-1395), con figuras recortadas sobre fondo monocromo, dentro de un sistema rigurosamente bidimensional; el diseño tiene gran predominio sobre lo pictórico; 2. estilo italogótico-estilo internacional (1330-1450), con figuras que tienden al relieve sobre fondo plano, aumentando el valor de lo pictórico. En un momento avanzado de este segundo estilo, el incremento de la anécdota obliga a instaurar una incipiente perspectiva y se estudian con atención los modelos naturales; 3. influjo del cuatrocentismo italiano y estilo hispanoflamenco, momento en que se introduce la técnica al óleo y se desarrolla el sistema tridimensional completo con una valoración del paisaje en los fondos.

1. Estilo gótico lineal

El gótico lineal manifiesta cierta continuidad de las formas neobizantinizantes junto a las tendencias renovadoras que llegan de Francia. Las escenas aparecen en primer plano sobre fondo monocromo y los elementos accesorios se reducen a lo más indispensable. Las figuras, antes aisladas, se relacionan entre sí, plasmadas en actitudes que expresan su papel en la escena representada. Las composiciones toman el aspecto de vidrieras historiadas. En este primer gótico se manifiesta la importancia de la línea sobre el color. En este período de transición existió en abundancia la pintura mural, aunque no se ha conservado, salvo en los grupos aragonés y navarro, más que en ejemplos aislados.

En Barcelona tuvo poca importancia este estilo, no así en Lérida y Gerona. Dentro de Aragón hay obras oscenses que muestran este período de transición pero aún con un gran peso de lo románico. De un segundo momento de transición serían pinturas murales de la catedral de Huesca y también otras de Teruel, como las de los retablos murales de las iglesias de Daroca. Estas pinturas murales llegan a desarrollar motivos decorativos arquitectónicos en techos de iglesias del área meridional aragonesa como el de la catedral de Teruel.

Dentro de Navarra este estilo tuvo una plena aceptación. Su introductor fue Juan Oliver, autor del retablo mural del refectorio de la catedral de Pamplona (1330). Este artista fue seguido por otros pintores, como Roque de Artajona y el maestro autor del mural en honor de la Virgen en San Pedro de Olite. Este segundo agudiza la capacidad expresiva, con escorzos y superposiciones. También se realizaron pinturas sobre tabla.

En Castilla se encuentra una temprana muestra del estilo de transición en el retablo mural de la capilla de San Martín en la catedral vieja de Salamanca, firmado por Antón Sánchez de Segovia en 1300. Sin embargo, no parece que hubiera continuadores por la ausencia de manifestaciones constatadas en esta región, que quedan reducidas a fragmentarias pinturas murales en diversas iglesias de la región.

Menos ejemplos aún hay en la región andaluza, raros y mal conservados, que demuestran la influencia de la temática musulmana.

2. Estilo italogótico y estilo internacional

En varias escuelas hispanas son diferenciables estos dos estilos, pero no así en la mayoría, donde la división resulta artificiosa y ambas modalidades están fusionadas en grandes variables. El estilo italogótico prospera en Florencia y Siena, surgiendo a partir de Giotto y replanteándose tanto el tratamiento de la figura como el espacio que la rodea. Por su parte, el internacional es una evolución del gótico lineal que aparece en Inglaterra, Flandes, Borgoña, Alemania, Francia y Austria. Llega en los últimos años del XIV y se caracteriza por los modelos cortesanos, suponiendo una cierta homogeneización del lenguaje artístico de toda Europa. En España penetra la influencia italiana -en particular en algunas escuelas- antes que la influencia del Norte. Además este segundo estilo era más avanzado y sus soluciones, aun correspondiendo a problemas desdeñados por el italogótico, ejercieron su atracción sobre los artistas y su clientela. Supone que las formas amables y suaves propias del italianismo dejen paso a nuevos esquemas caracterizados por una modulación más expresionista y una gama cromática de colores intensos y contrastados.

La modalidad italogótica concedía escaso interés a la representación del movimiento y una calma impregna las composiciones. Todo lo accesorio, sea paisaje, fondos arquitectónicos o mobiliarios, se reduce al mínimo; por el contrario, las figuras humanas son realizadas al máximo tanto por la

evitación de ademanes como por el desdén hacia lo anecdótico. Los personajes sacros aparecen en toda su majestad, y se desprecia lo ambiental, con lo que cuando no se puede llenar el ambiente bidimensional y plano de la pintura con personajes en la parte alta por medio de ángeles o almas, se cubren con oro.

El estilo internacional destaca por la plasmación del movimiento, en primer lugar multiplicando la anécdota y además mediante una minuciosidad descriptiva. Hay tendencia al realismo, a la exageración de lo crudo y descarnado. Lo ambiental incrementa su interés y ciudades y paisajes hacen continuo acto de presencia y, si se trata de interiores, todos los accesorios son diseñados con atención. La consecuencia inmediata es un avance efectivo de la perspectiva. Existe también una búsqueda de realismo en la representación de las calidades táctiles de rostros, vestiduras, armas y accesorios.

La fusión de ambos estilos produce distintos estados intermedios, pero sobre todo la neutralización de las cualidades extremas de ambos modos de representar y componer.

En Cataluña, Ferrer Basa impone bruscamente el estilo italogótico en su versión florentina gracias a su estancia en Italia (1325-32). También antes del 1350, Ramon Destorrents desarrolla este arte de influencia italiana y crea una adaptación personal de la fórmula sienesa. El estilo de éste se prolonga sin novedades a través del taller de los Serra (Francesc Serra), pero aún conviviendo con estos, se produce un nuevo cambio. Luis Borrassá asume el mando de la escuela e introduce las innovaciones del estilo internacional. El centro de la escuela catalana, que siempre se centró en Barcelona, pese a la importancia de las escuelas locales de Tarragona y Lérida, pasó a manos de Bernardo Martorell, con el que llega a la máxima perfección el estilo internacional. Se distingue por una mayor preocupación por el contraste de colores y la atención a los acabados y las texturas pictóricas.

La escuela de Mallorca dependió desde su origen de Italia y Cataluña, con lo que su estilo básico fue siempre italogótico, alcanzando aspectos muy atenuados del estilo internacional. En Valencia, la escuela pictórica comenzó tarde, a fines del siglo XIV, bajo la influencia italogótica, pero la llegada a fines del XIV del pintor sajón Marçal de Sax, originó una profunda transformación del horizonte estético y creó una de las ramas del estilo internacional más bellas y originales. Esta rama además de por Marçal, estuvo representada por Pedro Nicolau desde 1390, Miguel Alcañiz y los Pérez.

La escuela aragonesa comenzó como una filial del italogótico de Destorrents y en realidad se constata una gran abundancia de obras producidas en Cataluña en el siglo XIV. Este influjo se ve en el maestro del Monasterio de Piedra. El estilo internacional penetró antes de 1400 con Juan de Leví y Bonanat Zaortiga, de quienes arranca la pintura de la primera mitad del XV. En esta son menos discernibles los restos de influjo italogótico, existiendo un mayor interés por la expresión rotunda y agresiva.

En Navarra se había producido un largo y floreciente periodo de gótico lineal, que fue seguido de una corriente influenciada por el arte aragonés de Juan de Leví.

La pintura gótica de Castilla es la que muestra unas conexiones más complejas, derivadas de la inestabilidad de la capital y de la discontinuidad de las escuelas, que eran vivificadas esporádicamente por la presencia de un gran artista, la obra de un edificio importante o la potencialidad de una sede eclesiástica en un momento dado. Tres grandes centros destacan en este momento: Toledo, León y Salamanca. El influjo italiano es el fundamento de la escuela toledana, que parece nacer de la estancia de Gerardo Starnina y cuyos maestros derivan de este artista: Rodríguez de Toledo, el maestro de Horcajo y Juan de Sevilla. Las obras de este núcleo llegan a Valladolid, Sigüenza y Cuenca. León se convierte en un centro pictórico en virtud de la magna obra de su Catedral y por el establecimiento de Nicolás Francés, exponente del más puro estilo internacional sin influjo italogótico alguno.

Parece que Castilla produjo escasa pintura durante este periodo, sobre todo en comparación con Levante, lo que obligó en ocasiones a encargar obras a artistas valencianos (catedral de Burgo de Osma e iglesia de San Pablo de Valladolid) y catalanes. Esta penuria se ve claramente en la escuela de Salamanca, que no despertó hasta la llegada del florentino Dello Delli, cuya pintura es el caso de influjo italogótico más tardío con influencia en España.

En Andalucía aparecen esporádicamente obras profundamente italianas, si bien el influjo internacional llegó a través de Toledo.

3. Estilo hispanoflamenco

El arte flamenco de la primera mitad del siglo XV abrió nuevos caminos a la pintura gótica, logrando un naturalismo que no llega a las últimas consecuencias por el rigor lineal de la forma. Además la generalización de la pintura al óleo permitió un modelado más profundo, la multiplicación de los matices y la representación táctil de las cosas hasta un grado inverosímil. A la perspectiva geométrica se agregan las posibilidades de plasmación de luces y sombras y de los valores atmosféricos del espacio real.

El arte de este periodo continúa limitado por la peculiar concepción del mundo, es decir, el naturalismo místico, la yuxtaposición entre la espiritualidad religiosa y la visión de la sociedad y la cultura de aquel tiempo, aún sin llegar a la profanación del tema y la observación del natural como instrumento de creación y de perfeccionamiento. No obstante, el natural era estudiado para utilizar algunos de sus elementos, plasmados más en los detalles y lo secundario que en lo principal.

El tránsito de la pintura amanerada del gótico y la época anterior a los Reyes Católicos al influjo flamenco -de un realismo tan brutal y exacerbado- tiene una justificación metafísica. Esta se refleja en Guillermo de Ockam, filósofo nominalista, cuyo primer principio es que todo lo real es individual y singular. Ha desaparecido la estimación ideal de las formas, puesto que ellas no son en este caso más que una manera del pensamiento. El universo es, pues, una realidad que sugiere ese arte tan táctil, concreto y patético del siglo XV. Naturalmente, las consecuencias artísticas, en especial en la pintura son transcendentales.

La pintura tiende así a exacerbar las muecas y agudizar los perfiles, con una cierta propensión a la caricatura o, al menos, al retrato personal, porque sus fisonomías exaltan así sus calidades vivas. Mientras en el arte flamenco, la armonía compositiva, la precisión y minucia objetiva, atenúan las exageraciones faciales; en nuestra pintura, el gran formato y la colocación del interés, no en la realidad ambiental, sino en el tema historiado, produce ese arte violento, de agresiva exaltación expresivista, propio de nuestro siglo XV. En el arte flamenco esas expresiones se atemperan y se encauzan por cánones de belleza. La pintura española durante la época de los Reyes Católicos no busca el clasicismo y hermosura de rasgos y proporciones, sino lo que apasione y defina la temática evangélica en su más recreada expresión. Por ello los temas preferidos son los patéticos, aquellos en los que la figura humana se distiende y desencaja, alterando la normalidad facial.

Durante la época de los Reyes Católicos se da una etapa de gran originalidad y vigor expresivo en el arte. Se seleccionan de las aportaciones europeas las más conformes al gusto español, adecuándolas a él. Se da además una continuidad gótica que encuentra ahora su más grandiosa exaltación. El arte consigue una versión cruda e hirsuta de la realidad: cabezas poderosas, facies frontales y paños que pesan, oros de densidad metálica, suaves terciopelos, gasas que flotan transparentes. No hay diferencia en el tratamiento de los temas profanos -o partes profanas del cuadro- y de los religiosos. Todo está sumergido en la misma onda de un realismo recreado y potente.

La primera consecuencia de este realismo es la pintura de las calidades con una tacticidad sólo comparable a la de los grandes maestros de la pintura flamenca. A los pintores no les preocupan mucho los problemas espaciales, ni el juego lumínico con sus complejos claroscuros. En cambio concentra todas sus posibilidades en la pintura de las diferentes materias. Además se prefiere la primacía de la figura del titular que centra el retablo y se erige dominadora, centrando el interés religioso y estético además de las excelencias que pueda rendir su pincel. Al humanismo y al aislamiento de las figuras de esta pintura contribuyen los fondos de oro.

Al influjo italiano y francés sustituye súbitamente una imitación del arte flamenco. En algunos casos se da una imitación directa, como en Luis Dalmáu, pero en general el estilo nórdico sirve más bien como catalizador de la expresividad hispánica. Se trata más bien de un paralelismo en la concepción de las formas, de una coincidencia, más que en soluciones estéticas, en actitudes espirituales. No obstante, pese al gusto por los temas concretos y táctiles que se advierte en la

pintura desde el siglo XIV, fue el arte flamenco el que proveyó a nuestros artistas de un programa estético y de soluciones técnicas para reproducir a las cosas en su volumen, valorando en especial la tercera dimensión.

La presencia de Juan van Eyck en la corte de Castilla en 1428, acompañando a la embajada de Felipe el Bueno, pudo extender en nuestras tierras su arte. Lo cierto es que a mediados del siglo XV, y con sorprendente paralelismo, en Cataluña con Luis Dalmáu, en Valencia con Jacomart, en Castilla con Jorge el Inglés, ocurre un cambio radical en la dirección artística, variando el panorama pictórico de la península Ibérica. Este influjo flamenco será ya decisivo en los mejores maestros de la generación siguiente -Nuño Gonzalves en Portugal, Bermejo en Aragón, Gallegos en Castilla.

Para explicar esta preponderancia se han dado diversos argumentos. Uno de ellos es la relación entre Flandes y España en el terreno económico, en el político y en el cortesano. Sin embargo, esto no justifica la predilección tan absoluta que en este tiempo hubo hacia todas las direcciones escultóricas y pictóricas de Flandes. Precisamente en esta época fueron especialmente intensas las relaciones políticas con Italia, las hazañas militares y la influencia desplegada a través de los papas Borgia. Por ello hay que buscar unas razones más profundas, una identidad de gustos que puedan explicar la arrolladora acción del arte flamenco sobre nuestra pintura. Y es aquí donde se aprecia un sentido veraz y directo de la realidad que da a las formas flamencas esa minuciosa objetividad, esa interpretación tan corpórea y perspectiva de los temas. Además se encuentra un humanismo que se aleja del sentido decorativo del arte italiano con su propensión rítmica y de su tendencia a los estereotipados ideales de belleza física, y busca en cada hombre su carácter, su significación individual e inalienable, sus rasgos unívocos. Este humanismo, con la nobleza de unas formas plenas de alma, es lo que hace tan afín el arte flamenco a los ideales españoles del último gótico.

Luis Dalmáu es el primer y más fiel representante de la pintura flamenca. En 1432 viaja a Flandes, pero seguramente ya habría estado allí antes. Sus formas son similares al arte de los van Eyck, hasta el punto de poder pensarse que se formase en su taller. Destaca el retablo para la capilla del concejo en Barcelona (1445). Este retablo de los Concellers se puede identificar como la primera aparición del influjo flamenco en España. Lo más importante de la obra de Dalmáu es su concepción monumental, su vigor caracterológico, la energía de su modelado y la pasión por reproducir lo singular de cada fisonomía. Su obra además de en Cataluña, influye también en Valencia. Otros pintores catalanes son el maestro de Pedralbes, Miguel Nadal, Juan Figuera, Gabriel Guardia, maestro de Gerona, maestro de Olot, Pedro Espalargues, la familia Vergós, Pedro Alemany, maestro de la Visitación, maestro de Masquefa, maestro de Gérvoles. Pintores destacados como Jaime Huguet se mantienen libres de la influencia flamenca.

En Mallorca destaca Pedro Nisart, que en 1468 junto con Rafael Moger contrata un retablo para una capilla en San Antonio de Padua. Su obra deriva de van Eyck, aunque con un carácter muy personal. De él toma la manera minuciosa y realista, lo apretado del dibujo, la precisión de un modelado, muy enérgico, y un sentido perspectivo que valora el fondo de sus minucias en paisaje y arquitectura.

Con Jacomart (+1461) se abre un nuevo panorama en la pintura valenciana, adherida a las normas flamencas y constituyendo lo que se ha llamado estilo mediterráneo. Su arte, aún de raíz eyckiana supo reflejar las nostalgias de bellezas clásicas de la pintura italiana contemporánea, suavizando las angulosidades y rictus del goticismo nórdico. Se formaría en el estilo amanerado del gótico franco-nórdico y sobre esto se superponen los influjos italianos y flamencos. Aparece junto a Alfonso V en la década de 1440 en Italia. Los rasgos flamencos son claros en la década de 1450, con un gótico de claroscuros enérgicos y paños de metálicas angulosidades. Lo que más destaca en su estilo es el carácter hispánico, con mayestática grandeza y viril plasticidad de rasgos y pliegues. De la etapa de plenitud, destacan el retablo de San Martín (en el palacio episcopal de Segorbe) de hacia 1457, y el retablo de la cartuja de Valdecristo.

La pintura valenciana de 1460 a 1480 se halla principalmente en la órbita de Juan Rexach y ello no por la calidad de su técnica, sino por un tipo de sentimentalidad dulzona, plana, de lánguidas actitudes. Su estilo está un poco por detrás de la última etapa de Jacomart, acercándose más a la estética del gótico amanerado. Sus pinturas son claras y aplanadas, sin profundidad en el

sombreado ni en la emoción. Parece que trabajó como ayudante de Jacomart, con lo que en algunas obras intervendría la mano de ambos y en esta etapa de colaboración el estilo de Rexach imita en ocasiones fórmulas de JacomArt. En el ámbito valenciano se incluyen también Valentín Montolíu y los maestros de Játiva, Altura y la Porciúncula.

Dentro de la pintura aragonesa se encuentra Pedro García de Benabarre, muy representativo de la escuela catalano-aragonesa en cuanto a sus caracteres arcaicos y con tradición italiana, que enlazan sin ruptura con la pintura renacentista, poco influido por lo flamenco. Más influido por lo flamenco se encuentra Francisco Solives, quizás debido al influjo de la escuela de Bermejo. Al final del gótico, la pintura aragonesa tiene una fuerte personalidad, con una varonil aspereza, predilección por los rostros endurecidos y plásticos y un humanismo de carácter recio; en detrimento de otros valores de elegancia y de profundidad perspectiva. Se aprecia ya una fuerte influencia flamenca, afianzando las cualidades de fuerte realismo y sentido escultórico de las formas. Se da paralelamente la aceptación de los supuestos flamencos y la continuación de las formas tradicionales, que se adaptan a los lineamientos y expresiones más suaves. Tal ocurre con Huguet en Cataluña y en Aragón con Martín de Soria. De Martín de Soria es el retablo de Pallarnelo de Monegros y el de San Quitera en la sacristía de la colegiata de Alquézar.

Uno de los artistas principales de este periodo es Bartolomé Bermejo. Ya en su primera tabla conocida, de 1474, se le ve dominando las formas flamencas. La evolución de su arte no es muy profunda, consistiendo en un paulatino abandono de las formas típicas de la pintura aragonesa hacia un mayor patetismo, un nuevo sentido del espacio y una plenitud y redondeo de formas que hacen presagiar ya el Renacimiento. Entre sus obras zaragozanas: retablo de San Martín (Daroca, Zaragoza), retablo de Santo Domingo de Silos (Museo del Prado). Antes de 1490 ya estaba en Barcelona, donde cambian sus concepciones escenográficas, que se complican. Hacia el final de su vida el estilo flamenco aparece tratado con más pureza y adhesión a las formas góticas, al tiempo que dota a sus figuras de una esbeltez y de unos gentiles ritmos de tipo nórdico. De esta etapa son la Virgen de Monferrato (catedral de Acqui), la Santa Catalina (Museo de Pisa), San Miguel (Tous) y la Virgen de la Leche (Museo del Prado).

Colaboradores suyos en Zaragoza son Martín Bernat y Miguel Jiménez, el primero más apegado a las formas tradicionales, y en el segundo se verá una introducción paulatina de las formas renacentistas y los temas italianos en los fondos. Otro seguidor de Bermejo es Francisco Giner. Uno de los más activos artistas en Huesca es Juan de la Abadía, con un estilo que también enlaza con Huguet y Pedro García de Benabarre.

En Navarra hay una doble corriente. Por una parte, una influencia aragonesa derivada del arte de Bermejo, con fuertes relieves y culto al carácter; y por otro, una clara analogía con el arte francés, de formas más planas y una mayor dulzura e idealismo en las expresiones. Esta doble influencia se aprecia en Pedro Díaz de Oviedo, que no tiene la desconexión del arte flamenco entre los fondos y los primeros planos.

En Castilla hay que mencionar en primer lugar a Jorge el Inglés, de formación flamenca, pero sobre este fondo hay una concentración expresiva, una elegante y alejada distinción típica del siglo XV inglés. Su primera obra documentada es el retablo de los Ángeles, con retratos del marqués de Santillana y su familia. Otra es el retablo de la Mejorada (Museo de Valladolid). De su pintura destaca la psicología del retrato, los fondos vivos, de arquitectura y paisaje; y las telas con plegados quebrados y suntuosos. Los flamencos que más le influyen son van Eyck, Roger van der Weyden y Petrus Christus. Asimila lo que el arte flamenco tiene de verismo realista, de minuciosidad descriptiva y hasta de concepción cúbica de las formas. Al ser uno de los iniciadores, estas formas aparecen más puras. Después, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, no se podría hablar ya de pintura hispano-flamenca, pues los influjos flamencos ya están asimilados y se puede hablar de un arte nacionalizado, donde el espíritu español afianza sus singularidades, su peculiar manera de sentir los problemas humanos y teológicos.

Fernando Gallego -pinta en el último cuarto del XV- es uno de los más destacados pintores góticos, con una inspiración apoyada en grabados alemanes que le hace destacar el individualismo de las figuras. Los fondos son de arquitectura sobria y realista o de paisaje; y los paños se doblan con enorme profusión de abultamientos, de gran turbulencia; asimismo, su color es muy brillante. Él castellaniza la pintura flamenca, con un gusto por la violencia del carácter y

por los rasgos extremosos. Hace el retablo de la capilla de San Ildefonso (catedral de Zamora), tríptico de la catedral de Salamanca, retablo mayor de la Iglesia de Sta. M^a (Trujillo, Cáceres), bóveda de la capilla de la Universidad de Salamanca. Tiene diversos discípulos, como Pedro Bello. Otro pintor destacado es Diego de la Cruz, con influjos ya de Memling y Gerard David. Concede gran importancia al primer término, unido con fantasía naturalista a los fondos con finas perspectivas de calles y paisajes.

En León se encuentran influjos de Fernando Gallego junto a otras obras típicamente góticas (alrededor del maestro de Palanquinos). El maestro de Palanquinos tiene influencia flamenca y de toda la pintura europea contemporánea. Hay en su pintura realismo, búsqueda del carácter, formas angulosas, sentido de composición expresiva. Destaca en su obra el retablo de la iglesia de Sta. Marina (Mayorga). En Palencia se encuentran similares influencias hasta que se encuentre bajo la órbita de Pedro Berruguete. Obras importantes son el retablo de Sta. M^a del Castillo, en Frómista, y el de la iglesia parroquial de Villarcázar de Sirga.

Una de las regiones con más personalidad es Burgos, donde se acepta con plenitud los supuestos flamencos, aquí los rasgos individuales se exageran y recrecen, se desdeñan las ordenaciones rítmicas, armonías de composición, jerarquías perspectivas, encantos paisajistas o suntuosidades cromáticas; y en primer término aparecen los personajes con agresiva evidencia, grandes, totales, acentuando todo lo que pueda robustecer sus masas y las fragosidades de un ropaje de ángulos plegados. Destaca el plasticismo. El arte burgalés no sería el iniciador de la manera nórdica, pero se asumen los aspectos más áridos de este arte (según aparece en maestros como Petrus Christus y Dierck Bouts). Entre los maestros de esta corriente se encuentran el llamado de Budapest, con figuras de una gran inmediatez y en el que destaca el modelado de las cabezas, y Alonso de Sedano (influencia renacentista plasmada en los temas italianos que reflejan sus arquitecturas), maestro de Miraflores, maestro de Sta. M^a del Campo (sobre un fondo flamenco se aprecia una monumentalidad de acento italiano).

En la escuela de Ávila se incluyen García del Barco (tríptico de la Sagrada Familia, en el Museo Lázaro Galiano, un retablo en la capilla de San Andrés de la catedral de Ávila y el retablo de Barco de Ávila) y Maestro de la Sisle (seis paneles de la vida de la Virgen del convento de Sta. M^a de Sisle). En Segovia citaremos sólo al maestro de los claveles. En Valladolid, el "maestro de San Ildefonso" será el autor de las tablas en el retablo del convento de la Merced (1470-80) con San Anastasio, San Luis de Tolosa y Santa Ana Triple, en las que muestra su afán de caracterización individualizadora de unos tipos dotados de cierta monumentalidad. En el último tercio del siglo trabaja en la zona meridional del Duero (Piedrahita, Ávila, Soria ...). El "maestro de Osma" nos ha legado un gran número de obras repartidas en las provincias de Soria y Valladolid. Suyos serían el retablo de San Ildefonso y la Asunción de la antigua sacristía en la catedral oxomense, el retablo de la capilla de los obispos de Coria en la colegiata de Berlanga, etc.

La muestra más perfecta del arte hispano-flamenco en Toledo es la capilla de Santiago en la catedral, con preferencia por la forma modelada con fuerte plasticidad. De este estilo es el retablo de la capilla de San Martín, también en la catedral, obra de dos o tres pintores distintos y fechado hacia 1500. Otra obra destacada es el retablo de la capilla de Santa Catalina, en San Salvador de Toledo.

Dentro de Andalucía llega esta pintura a Sevilla en la segunda mitad del siglo XV. La pintura prefiere expresiones dramáticas, composiciones donde aparecen expresivamente los temas pasionales. En Andalucía la irrupción del estilo flamenco fue más tardía que en el resto de España. Entre los maestros estaba Pedro Sánchez, con una tabla (del Museo de Budapest) donde se ve la preocupación por la agrupación compacta de personajes en forma rectangular; con influjos de van der Goes y unas expresiones de dulzura y dolor melancólico muy propias del arte andaluz. Relación con la escuela castellana guarda la tabla de la sacristía de los cálices de la catedral de Sevilla, firmada por Juan Núñez. También trabaja mucho en Sevilla Juan Sánchez de castro, en la catedral y el Alcázar. Su arte está más en la corriente tradicional de arte internacional que en la influencia propiamente flamenca.

José Camón Aznar. Summa Artis, XXII. Pintura medieval española. Madrid, 1978.

José Gudiol RicArt. Pintura Gótica. Ars Hispaniae. Madrid, 1955.

M^a A. Blanca Piquero. La pintura gótica de los siglos XIII y XIV. Vicens Vives. Barcelona, 1989.

M^a Victoria Chico. La pintura gótica del siglo XV. Vicens Vives. Barcelona, 1989.

Guía Arte Gótico. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona, 1999.

***Tema 4. La pintura madrileña del siglo XVII**

Madrid, por su condición de centro de poder, ha tenido el privilegio de acoger a grandes pintores. La Villa y Corte consolida su capitalidad durante el siglo XVII.

Este siglo es el del mito de exaltación de unos pocos nombres que son cumbres en la historia del arte universal: Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo y quizás Alonso Cano. Hay además un nivel medio discreto en la pintura, inferior en su conjunto al panorama general de la Europa de su tiempo. Este mito surge en el Romanticismo como consecuencia del descubrimiento de que la pintura española fue totalmente ignorada en Europa -salvo Italia- hasta las postrimerías del siglo XVIII. Sólo Murillo tuvo cierta proyección exterior por el hecho de ser Sevilla un puerto cosmopolita donde se asentaron comerciantes del norte de Europa.

El realismo español es una invención del Romanticismo, ya que no existe en verdad como género, sino que el realismo sólo es un aspecto de la pintura europea vinculado a lo religioso. En España no existe el descubrimiento de la naturaleza en sí misma, aunque sí se encuentra en Europa. No es una pintura realista porque no existe apenas pintura de género como sí ocurre en Holanda. Lo que sí ocurre es una interpretación del hecho religioso, que se hace con el traje de todos los días cuando se nos cuenta la vida de un santo o un episodio del Evangelio.

También se ha acusado a este arte español de acumulativo, de teatral, de aparatoso. No lo es en realidad más de lo que pueda ser el flamenco rubeniano. La introducción en España en el siglo XVII de modelos extranjeros, es lo que determina el tránsito del relativo naturalismo de principios de siglo a ese barroquismo de fines. El barroquismo está en la pintura madrileña de fines del XVII, y la pintura sevillana de Valdés Leal o de Murillo es en ocasiones evidentemente barroca en el sentido de dinamismo, de retórica, de movimiento y dinamicidad, pero no es más ni menos barroca que otras pinturas.

La pintura barroca española, la pintura del siglo XVII, con su repertorio formal, con sus limitaciones y con sus maestrías, con su lenguaje propio y su asimilación de las cosas de fuera, se mantiene en uso hasta 1730-40.

El artista y su educación. El artista en la Italia del siglo XVI y XVII se había convertido en un artista de una altísima cualificación social. La pintura es un arte liberal que se ejerce fundamentalmente con el pensamiento. En España este convencimiento no llega hasta después de la creación de la Academia de San Fernando, a mediados del XVIII, y por un decreto de Carlos III. La pintura española durante el barroco sigue siendo la de los gremios. El artista, salvo contadas ocasiones, será siempre un siervo al servicio de quien le manda, de quien tiene los dineros, de quien le encarga. En muchas ciudades se exige un examen para poder pintar, aunque en Madrid, por tener la Corte, y Sevilla, por la fuerte demanda y el ambiente liberal económicamente, son más relajadas en este aspecto. El contrato de aprendizaje existía y era muy minucioso. Los talleres crean en ocasiones vínculos familiares, que son los mismos que los de las estructuras gremiales medievales.

En la segunda mitad del XVII comienzan a introducirse en España las academias privadas (su origen está en Italia en el XVI con un carácter teórico e intelectual). Son reuniones de varios artistas que después de haber visto lo que sucede por el mundo quieren perfeccionarse con el estudio del natural y esto exige un grupo cerrado de gentes que se conocen, que estén a cubierto de las acechanzas de la Inquisición. Se busca siempre además la presencia de un protector. Junto a la academia, están las cartillas de dibujo, que son repertorios donde se empieza por los contornos simples y luego se va enriqueciendo con las sombras antes de llegar al modelado. Estas cartillas no sólo se dedican hacia la formación de profesionales, sino también de aficionados.

Los pintores son en general poco cultos, teniendo en sus bibliotecas sobre todo libros de devoción. Por otra parte, viajaban poco y sólo algunos van a Italia.

La clientela es esencialmente eclesiástica, mientras que no existe una clientela burguesa en el sentido en que puede encontrarse en Holanda, Francia o Flandes. Es muy limitada la capacidad adquisitiva y sobre todo la capacidad de iniciativa de una clientela privada, incapaz de imponer un

gusto, de crear unas fórmulas, de condicionar la creación artística. En los inventarios sólo se encuentran pinturas religiosas donde lo principal es el valor devocional y no artístico. Las grandes casas nobles, que habían tenido puestos en Europa, tienen colecciones significativas, pero en su mayoría es pintura extranjera.

Los pintores suelen trabajar por encargo y normalmente para la Iglesia. Hay muchas parroquias que hacen sus retablos en el siglo XVII. Más importante es la clientela monástica. Los conventos eran muy poderosos y todas las grandes potencias quieren tener un convento en Madrid cerca de la corte, que serán construidos en los años finales del XVI y se decoran en el XVII. Se hacen muy diversos retablos y es la Orden quien marca la iconografía a seguir.

La Corona permite mayor libertad. En la Corte hay dos tipos de pintores: los del rey y el pintor de Cámara o primer pintor del rey. Los primeros son varios y el número varía según las circunstancias. La principal ocupación es retratar al Soberano, también dirigir la decoración de palacio en cuanto a sus transformaciones. Alguno de los pintores puede especializarse en las decoraciones de teatro. La nobleza es cliente en pequeña medida y siempre bajo vinculación religiosa. No es un gran mecenas y encarga retablos, altares para capillas y cuadros de devoción.

Los géneros son similares a los que se dan en el resto de Europa, aunque sí cambia el porcentaje en que aparecen. En España hay algún ejemplo de pintura mitológica, literaria e histórica, pero el 90% de la producción pictórica del siglo XVII es pintura religiosa, impregnada del sentido contrarreformista. Es una pintura militante de función fundamentalmente predicante. España insiste mucho en el mundo del éxtasis, el santo en deliquio. Las series conventuales tienen siempre un carácter narrativo; cada orden tiene su repertorio, sus historias específicas. Cada pintura representa un episodio. Se insiste muchas veces en las escenas del evangelio, sobre todo la infancia de Cristo y el tema de la Virgen. También se pinta a los santo: bien solos, sobre un fondo neutro; en un episodio de su vida; o, en tercer lugar, en gloria. Los temas del Antiguo Testamento son muy raros.

En la pintura profana los dos únicos géneros significativos son el retrato y el bodegón. El retrato porque es una exigencia que tiene sus convenciones y sus reglas en el mundo de la pintura oficial y cortesana. En España no hay burguesía desarrollada, sino sólo una cierta esfera de funcionarios, segundones de casas más o menos nobles, viejos nobles, jueces, médicos... Gentes de estudios pero que no son en modo alguno la burguesía de negocios emprendedora que se encuentra fuera de España. Estas gentes se retratan también. Un tipo de retrato oficial, de cuerpo entero, convive con el retrato de busto, más íntimo y próximo, que se hace para tenerlo en la familia y que es el preferido por las personas cultas de tono más intelectual y meditativo.

El bodegón español se caracteriza frente al flamenco y al italiano por su extraordinaria sobriedad. Es significativo que muchos bodegones procedan de clausuras conventuales donde decoraron los refectorios. Es posible también que tengan un carácter simbólico, sirviendo en ocasiones para una mentalidad impregnada de lo religioso. Hay que ser cautos, no obstante, con esta interpretación pues podrían ser simbólicos para quien los mira, no para quien los pinta.

Evolución de las formas. No se puede hablar de la pintura española como una unidad. La cronología determina enormemente el desarrollo de la pintura española. Se inicia en el siglo XVI con una fuerte herencia escurialense, lo verosímil, lo comprensible, lo austero. Sobre ello llega pronto la oleada del Caravaggismo, con el descubrimiento de la realidad inmediata, dramática, fuerte, con la luz del tenebrismo. Este es el momento de los artistas más "realistas" como Zurbarán, el joven Velázquez, el joven Cano o Ribera. Es la órbita de recuperación de lo real, de sobriedad expresiva, contención en la composición e iluminación muy controlada.

A mediados de siglo se complica el panorama con la llegada de los modelos italianos: la pintura boloñesa y la pintura romana; y también pronto llega la pintura de Rubens. Estas obras de Rubens se adquieren en 1640, al morir el artista, y llegan también sus grabados. A partir de este momento, los modelos de Rubens son esenciales para la configuración de la pintura española.

Estos modelos, dinámicos, barrocos, con composiciones diagonales, con agitación y movimiento frente a severidad y la serenidad de Zurbarán o de Caravaggio, llegan sin color en los grabados, pero éste y su técnica pueden verse en las colecciones reales. Van a influir y a determinar un cambio en la estructura formal de los cuadros de nuestros artistas. Se encuentra así una

apoteosis dinámica, colorista, barroca, que convivirá además con un componente de origen italiano que se desarrolla grandemente en España: el "neovenecianismo", con su complacencia y sensualismo. Junto a Rubens va a ser Tiziano el gran modelo de la pintura barroca española de finales de siglo. Eso se resume perfectamente en artistas como Carreño y Rizzi.

Los estudiosos han hablado durante mucho tiempo de escuelas valenciana, madrileña o sevillana con un criterio localista, pero tiene poco que ver con la realidad. Para entender la pintura española y comprenderla en su sentido unitario hay que hacerlo atendiendo mucho más a la cronología, a los modelos y a donde miran o de donde se nutren los artistas en cada momento, que a su procedencia. Esto no quiere decir que haya alguna -relativa- continuidad en cada centro, pero resulta casi inexpresiva frente a los dos bloques cronológicos: el de la primera mitad del siglo, con un fuerte sustrato italiano; y el de la segunda mitad, con un fuerte componente flamenco.

El principal núcleo es Madrid, con la Corte, que absorbe todo lo de alrededor, a las dos Castillas: Valladolid no llega a cuajar una escuela de pintura; en Toledo la escuela del siglo XVI e inicios del XVII es absorbida por Madrid (la zona de La Mancha, con Toledo como su capital natural, es asumida enteramente por Madrid). A la Corte llegan encargos de todas partes y se encuentran obras madrileñas en Navarra, País Vasco, Asturias o Galicia.

Otro gran centro es Sevilla, con influencia sobre toda el área andaluza y que cuenta con un segundo centro menor en Granada, exclusivamente condicionado por la presencia de Alonso Cano (que instrumenta una pequeña escuela local en la segunda mitad de siglo).

Valencia tiene una gran importancia en la primera mitad del siglo, creando una de las escuelas más sólidas del naturalismo estricto, aunque pierde importancia en la segunda mitad. La influencia flamenca que llega con fuerza a Madrid y Sevilla, en Valencia es marginal. El verdadero barroco valenciano se produce ya dentro del siglo XVIII.

1. Los artistas

El reinado de Felipe III (1598-1621) tiene una presencia apenas apreciable en el mundo artístico. El duque de Lerma se convierte en la figura predominante del mecenazgo artístico. Su actividad fue en parte conservadora, continuando en la corte madrileña varios pintores influidos por el foco escurialense que refleja en ocasiones el manierismo reformado de aire florentino y otras el incipiente naturalismo, si bien en la parte final del periodo los estilos más avanzados (representados por Caravaggio y Annibale Carracci) no tuvieron mucha aceptación en España.

El interés de Lerma por la pintura florentina se refleja en que encarga a Bartolomé Carducho proporcionar los modelos para la pintura religiosa. Carducho era florentino, formado con Zuccaro, y en 1585 marcha al Escorial. En 1598 Felipe II le nombra pintor del rey y eso le favoreció de por vida. En su estilo individualiza las figuras y las resalta a través de los rasgos físicos y el uso de la luz (*Muerte de San Francisco*, 1593, y *Descendimiento de la Cruz*, 1595).

Hacia 1610 el estilo reformista se había convertido en el estilo oficial de la corte, lo que influiría a la postre en una resistencia a los impulsos italianos generados por Caravaggio, Carracci y sus seguidores. Bartolomé Carducho es sucedido por su hermano Vicente (1576-1638), que consiguió la protección del Duque de Lerma y el nombramiento de pintor del rey en 1609. Este temprano éxito le aseguró un lugar preeminente entre los pintores de Madrid, pese a la presencia de Velázquez desde 1623. Continúa el estilo de su hermano en *Predicación de San Juan Bautista*, 1610, y *Anunciación*, 1616. Se concentra en la temática religiosa en la que manifiesta una tendencia a composiciones monumentales y a los efectos lumínicos. Una de sus mayores inquietudes fue la defensa de la dignidad de la profesión artística en España, tratando con este fin de establecer una Real Academia de Arte que, a través de un riguroso programa educativo, elevara el oficio de la pintura hasta el nivel de una profesión liberal. Ninguno de sus intentos tuvo éxito, aunque uno de sus mejores monumentos para la defensa de la pintura es su célebre tratado "Diálogos de la Pintura", publicado en 1633.

Los retratos reales eran realizados al principio del reinado por Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, 1553-1608). A su muerte su responsabilidad es ocupada por varios pintores, el más importante de los cuales fue Santiago Morán (activo 1597-1626), junto al vallisoletano Bartolomé González (1564-1627), que sigue los dictados de los retratistas de Felipe II.

Desde Toledo se sirve a la creciente demanda de obras desde la Corte en lo referente a bodegones. El primero fue Blas de Prado (c. 1545-99), seguido de Sánchez Cotán (1560-1627), que en 1603 marcha a Granada.

El reinado de Felipe IV (1621-1665) coincide con la actividad de varios grandes maestros y se conoce como la Edad de oro de la pintura española. La madurez del naturalismo coincide con la actividad de dos grandes maestros, Ribera (valenciano), Zurbarán (en Sevilla) y también Velázquez en su etapa juvenil. Buena parte del naturalismo tenebrista español después de 1620 procede de Jusepe Ribera, cuya obra fue rápidamente conocida en la Corte, aunque se abandona ya en 1630 y sólo lo emplearán artistas provincianos rezagados o de gusto arcaizante.

La visita del cardenal Barberini a Madrid en 1626 proporciona, a través del diario de su copero, un interesante testimonio de cómo eran los palacios madrileños en aquel momento. Destaca cómo en muchos de ellos se encuentran exquisitas decoraciones y ricas colecciones artísticas. Vicente Carducho también relata el interés con que en la Corte celebraban reuniones nocturnas donde se trataba de pinturas, dibujos y estatuas y se tenía noticia de los más avanzados artistas de la época. Y se refiere a las obras tan destacadas que los caballeros y señores (como el marqués de Leganés, el conde de Benavente, don Juan de Fonseca o el marqués del Carpio) tenían en sus palacios. Asimismo destaca en esta época la labor de compra que se realizó en Italia, que en ocasiones puede calificarse de "saqueo", pero que al mismo tiempo manifiesta un gusto exquisito. Y también se trajeron obras de Flandes y de Inglaterra, cuando se pusieron a la venta las colecciones de Carlos I. Todo ello produjo excelentes colecciones, junto a la del rey, de embajadores y virreyes. Las grandes colecciones de la nobleza ofrecían un conjunto deslumbrante, pero en el Madrid del siglo XVII la afición por la pintura se había extendido a todas las capas de la sociedad y destacaba la costumbre de "la visita" o "enseñar la casa", alabando las pinturas que decoraban el interior de las viviendas.

Velázquez (1599-1660) viaja en 1622 para establecerse en la Corte y al año siguiente fue nombrado pintor del rey, cargo que en ese momento compartía con otros pintores anteriores (Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Santiago Morán, entre ellos). Carducho seguía evolucionando hacia un mayor naturalismo y, mientras Velázquez acaparaba los encargos de la Corona, su reputación entre los clientes eclesiásticos fue creciendo hasta culminar en su encargo más importante, 56 cuadros de la Cartuja del Paular en la sierra de Guadarrama (contrato firmado en 1626 y terminado en 1632). En estos años destaca también Juan Van der Hamen (Madrid, 1596-1631), que efectuaba hacia 1619 sus primeros bodegones para el rey y en 1626 introduce objetos situados a varios niveles en sus bodegones. La Corte vive en estos años una gran competencia y rivalidad entre los pintores tradicionales de la Corte y el joven Velázquez.

Uno de los principales acontecimientos en la historia de la pintura del siglo XVII es la segunda visita de Rubens a la corte, en 1628-9, que propició la realización de numerosos encargos y que cautivó con su arte a Felipe IV. También influyó en Velázquez, a quien transmitió conocimientos y su admiración por Tiziano. En su afán por aprender tras esta visita, Velázquez consiguió una licencia real para viajar a Italia en 1629, donde estuvo un año, y aprendió de clásicos como Rafael y Miguel Ángel y de la pintura romana del momento. El estilo de Velázquez había mejorado, como se puede ver en la decoración del Buen Retiro, donde llega a colaborar también Francisco de Zurbarán. La mayoría de obras de este Palacio se importaron, aunque también trabajan Carducho, Cajés, José Leonardo, Maino y Antonio de Pereda (Valladolid, 1611-78) en los cuadros de batallas del Salón de reinos. Este último pintor, protegido por Giovanni Battista Crescenzi, es autor de bodegones, como *Bodegón con nueces*, 1634. Para las escenas de batallas, mientras el resto de pintores seguían un tratamiento tradicional, Velázquez y Maino realizaban algunas innovaciones en *Rendición de Breda* y *Recuperación de Bahía del Brasil*, partiendo de interpretar el conflicto armado como un conflicto emocional, con dolor físico de los heridos y dolor psicológico de la derrota.

Los retratos oficiales de Velázquez no permitían analizar la vida interior de los modelos, pues lo que importaba era su categoría; sin embargo, cuando pintaba retratos de bufones y enanos se sentía libre para experimentar sobre las peculiaridades del carácter humano. Otro rasgo de Velázquez es su despegue por el mercado eclesiástico, demasiado estable y rígido en sus modelos. Carducho es muestra de esta fidelidad a las fórmulas establecidas, lo mismo que el

taller de Pedro de las Cuevas, maestro de varios artistas. Entre este grupo de pintores conservadores sobresale como creador excepcional de imágenes religiosas fray Juan Rizi (Madrid, 1600-Monte Casino, Italia, 1682). Las obras que se conservan de este pintor se fechan entre 1642 y 1662, mientras estuvo en diversos conventos benedictinos y en Madrid. Su vocabulario formal tiende a la sencillez, con composiciones de pocas figuras, vestidas con pesados ropajes en un espacio iluminado por potentes rayos de luz.

En la década de 1640 existe una cierta crisis en el reinado de Felipe IV, lo que repercute en sus pintores. La obra principal de Velázquez en este periodo es *Venus y Cupido*, realizado antes de un nuevo periplo por Italia entre 1648 y 1651. La producción en esta década es realmente escasa debido a la crisis y la guerra y a su actividad como decorador de corte y cuidador de la colección real. Durante su estancia en Roma efectúa uno de sus mejores retratos, *El Papa Inocencio X*. También realizó dos vistas de los jardines de la Villa Medici. En los años cincuenta (1656-8) pintó sus obras maestras *La Fábula de Ariadne* (Las Hilanderas) y *Las Meninas*.

Al residir en palacio, libre de las trabas de las fuerzas del mercado, Velázquez vivió pintando a su antojo y se adentró en territorios artísticos inexplorados. El conjunto de los artistas vivían sobre todo de la demanda de obras religiosas. La muerte de Vicente Carducho en 1638 despejó el camino para los artistas maduros que trabajaban a su sombra, como Antonio de Pereda. Este pintor, una vez perdido el respaldo de Crescenzi en 1635 tuvo que recurrir a la clientela religiosa. Sus principales puntos de apoyo fueron las iglesias y monasterios de Madrid, siguiendo la tradición de los Carducho (formas sólidas, cuidadosamente dibujadas y afición por los detalles naturalistas) y tratando de adoptar composiciones dinámicas.

La década de 1640 cuenta también con la estancia de Alonso Cano (1601-67) en la Corte en 1638-43 y 1645-51. Durante sus años madrileños desarrolló su interés por el estudio de la figura humana, recibiendo el influjo de Tiziano y Velázquez. Se inclinó hacia un colorido de filiación veneciana y una más intensa luminosidad, además de incrementar la delicadeza y clasicismo de sus modelos (destacan ahora *El milagro del pozo*, *San José con el Niño* o *Virgen con el Niño*). El pintor más influido por Velázquez fue su yerno Juan Martínez del Mazo (Cuenca, 1610/15-1667), autor de copias y versiones de los retratos reales y al que se atribuyen muchas pinturas insatisfactorias que repiten composiciones del maestro. Mazo se abrió camino como paisajista, con representaciones de partidas de caza y festividades al aire libre.

A partir de 1640 se aprecia un fuerte influjo de Rubens y, a través suyo, de Tiziano, que provoca un cambio de gusto artístico. Este cambio se refleja en Francisco Rizi (1614-85), hermano de fray Juan. Inicia su carrera con un estilo similar a Carducho, aunque estudia después a Rubens y Velázquez, realizando en 1650 lo que puede considerarse el primer retablo barroco pleno. El cambio en Rizi se debió a la influencia de Francisco de Herrera "el Mozo" (Sevilla, 1627), con un estilo de destacada escenografía visible en el altar mayor de los carmelitas de San Hermenegildo en Madrid (1654), aunque inmediatamente después tuvo que marchar a Sevilla. Rizi fue nombrado pintor del rey en 1656 y trabajó junto a Juan Carreño de Miranda en frescos para los techos del Alcázar aprovechando las enseñanzas de los italianos Angelo Colonna y Agostino Mitelli. Rizi y Carreño trabajaron juntos en varios frescos, siendo Rizi el diseñador del conjunto y ejecutor de los complicados esquemas arquitectónicos mientras Carreño pintaba las figuras. Carreño (Avilés, 1614) tiene ya en la década de 1650 una acusada influencia de Rubens visible en *Asunción de la Virgen* de la iglesia de Alcorcón (Madrid) y en 1658 comienza su colaboración con Rizi, que le enseñó a desarrollar su estilo.

A la muerte de Felipe IV España era un país empobrecido y maltrecho que pasaba a ser gobernado por un incapacitado Carlos II. Sin embargo, las artes visuales florecieron como nunca anteriormente, realizándose innumerables retablos y cuadros además de frecuentes espectáculos públicos y privados. Varios artistas del final del reinado de Felipe IV continúan floreciendo con Carlos II. Carreño y Rizi demuestran ser eficaces maestros de los jóvenes artistas que acabarían siendo los pintores del rey durante este reinado. Pese a la incapacidad real, parece que su actuación en el mundo de la pintura fue efectiva, tanto supervisando obras como conservando intacta la colección que había heredado.

Los frescos de Luca Giordano (1634-1705; pintor de cámara en 1692-1702) suponen la continuación de la labor de Coello en el Escorial y el Alcázar. En el retrato destacan Carreño,

Coello y el veneciano Francesco Leonardoní. En los bodegones destaca Bartolomé Pérez (pintor del rey en 1688-92).

La regencia de la reina Mariana duró hasta 1677, favoreciendo a Carreño, que se dedicó principalmente al retrato. Tuvo gran éxito copiando el formato compositivo de los retratos reales de Juan Martínez del Mazo, con gran atención por el entorno. Durante la mayor parte de la década de 1670, Francisco Rizi estuvo prácticamente exiliado de la corte, trabajando en Toledo, Ávila y Salamanca. En 1677 Rizi vuelve a la Corte. El tercer pintor de este periodo es Herrera "el Mozo", que vuelve a Madrid desde Sevilla en 1660, aunque no se conocen apenas obras de este periodo -que debieron ser verdaderamente brillantes.

También del grupo de transición es Juan de Arellano (1614-76), el mejor pintor de bodegones del momento, inspirado en la escuela de pintura de flores de Amberes a través de las numerosas obras importadas. Otros pintores son longevos supervivientes del periodo anterior como Antonio de Pereda y Francisco Camilo (1615-73).

Un grupo posterior de pintores se cría en el estilo del alto barroco, entre los que destaca Juan Martín Cabezalero (1633-73) y Mateo Cerezo (1637-66) como discípulos de Carreño; y Juan Antonio Escalante (1633-69) como discípulo de Francisco Rizi. El último de los maestros, que murió prematuramente como los anteriores, fue José Antolínez (1635-75).

Pese a estas tempranas muertes y las de Rizi, Herrera y Carreño en 1685, existían otros pintores. El líder del nuevo grupo es Claudio Coello (1642-93), formado con Rizi, del que hereda un especial talento para la composición escenográfica y una disposición equilibrada de las figuras. Hay también dos pintores con influencia romana, Andries Smidt (1625-80) y José Jiménez Donoso (1632-); este segundo comparte muchas obras al fresco con Coello. Coello trabajó para numerosos encargos eclesiásticos en la región central de Castilla y como pintor del rey, desde 1683, hace su obra maestra, *La Sagrada Familia*, 1685.

Tras el nombramiento de Coello y hasta el final del reinado se suceden otros once nombramientos de pintores del rey, la mayoría desdeñables, si bien destaca Antonio Palomino (1655-1726). Su mejor obra la realiza fuera de Madrid entre 1699 y su muerte, destacando además como autor de un tratado titulado "Museo pictórico y escala óptica" (publicado en 1715 y 1724). El último gran pintor fue el napolitano Luca Giordano, destacado fresquista que permaneció en España entre 1692 y 1702, pintando en El Escorial (sobre todo en la Basílica) y en varias iglesias madrileñas.

Con la muerte de Carlos II en 1700 se iniciaba un nuevo periodo en las artes con influencia extranjera y asimilación nacional.

VV.AA. El siglo de Oro de la pintura española. Biblioteca Mondadori. Madrid, 1991. "Mito y realidad de la pintura española del Siglo de Oro", por Alfonso E. Pérez Sánchez.

F.J. Portela Sandoval. Grandes maestros de la pintura barroca española. Barcelona, 1989.

Jonathan Brown. La Edad de Oro de la Pintura en España. Nerea. Madrid, 1990.

Pintores del reinado de Felipe IV. Exposición. Zaragoza, 1995.

***Tema 6. Orfebrería española. Principales artífices**

Durante la época medieval apenas se conoce a los orfebres, puesto que muchas obras se han perdido y sólo queda constancia de ellas a través de la mención en los inventarios o testamentos de sus poseedores, que no hacen referencia a los artífices de tales piezas. Además se trata de la etapa de formación de los gremios, que no se concretan hasta el siglo XIV, momento a partir del cual ya podemos contar con algunas nociones sobre la orfebrería gracias a los registros gremiales.

1. Orfebrería gótica

Dentro del siglo XIV destaca la platería gerundense, con el valenciano Pere Berneç, que realizó varias obras para la catedral de Valencia y también varias piezas de la catedral de Gerona. En Barcelona se pueden citar en el XIV a Francesc Vilardell y Pere Moragues (autor de la custodia de los corporales de Daroca) y en el XV a Romeu des Feu, Bernat Llopart y Marc Canyes, aunque la mayoría de obras son anónimas. Dentro de Aragón destacan los plateros de Daroca en el siglo XV, aunque se desconocen sus nombres.

Dentro de Castilla fue Burgos el principal centro, desde donde se producen cruces procesionales para todo el reino, igual que las custodias y hostiarios. El influjo burgales se ve también en las producciones realizadas en Valladolid, aunque típico de esta ciudad es el cáliz de subcopa con grandes hojas carnosas sobrepuestas. De León apenas se conoce nada, salvo la figura excepcional del alemán Enrique de Arfe (m. 1545), autor de las custodias del monasterio de Sahagún, de la catedral de León, de la de Córdoba y la de Toledo.

2. Orfebrería española en el Renacimiento y manierismo

*Dentro de la Corona de Castilla se produce una etapa de esplendor gracias a la recepción de plata americana, al crecimiento de los encargos, a la mejora del sistema corporativo y a la dignidad alcanzada por el arte de la platería. Surgen así nuevos centros y aumenta el número de artífices. Aunque pronto se introducen elementos decorativos renacentistas, la realización de piezas "a lo romano" no se alcanzó hasta el artífice burgalés Juan de Horna (1520-1561), el primero en utilizar modelos romanos. Su mejor obra es la cruz metropolitana de la catedral de Burgos, terminada en 1537, con brazos abalaustrados y bella decoración vegetal de querubines y grutescos.

En Valladolid, el enorme desarrollo de la platería tardogótica retrasó la aparición del Renacimiento hasta mediados del XVI. No obstante, Antonio de Arfe (1510-1575), formado en León con Enrique, fue una excepción. Realiza dos custodias de asiento conservadas en la catedral de Santiago (1539-44) y la de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco (1552-54).

La platería conquense del segundo y tercer cuarto del siglo XVI se concreta en la personalidad de Francisco Becerril, con un lenguaje renacentista visible en los cálices de la catedral de Cuenca, la Custodia de asiento de Villaescusa de Haro (1537) y la cruz de La Puerta (Guadalajara).

Durante todo el siglo XVI destaca la platería complutense, dentro de la que se incluye Juan Faraz (1518-39) y sus hijos Juan Francisco y Antonio Faraz. El primero (1510/15-79) realizó varias cruces procesionales (Mondéjar, Buitrago, Pastrana...) con una estructura en la que las distintas partes que componen el árbol se relacionan entre sí facilitando el juego iconográfico, y también una fuente del Victoria & Albert Museum de Londres (1550-60). Su hermano Antonio desarrolla una tipología distinta de cruz (Caspueñas, Pioz) con forma de media luna en la unión de los brazos al cuadrón y realiza la custodia portátil de Balconete (Guadalajara), de 1565-70, la primera de sol conocida en Hispania. Tras los Faraz, siguen otros maestros como Gaspar de Guzmán (1560-84).

Otros autores de la segunda mitad del siglo son Juan Rodríguez de Babia (1525-94), platero de Felipe II; Marcos Hernández (1557-97), Francisco Álvarez (m. 1576) -uno de los primeros artífices manieristas, cuyas piezas tienen columnas adornadas con guirnaldas y figuras, frontones curvos partidos...-. Durante el último tercio del XVI se documentan más de 200 plateros en Madrid, cuya

clientela eran el rey, la reina, los príncipes, los nobles y también las iglesias, conventos, hospitales y las cofradías.

En Valladolid aparecen algunos plateros excepcionales en el último tercio del siglo. Entre ellos destaca Juan de Arfe (1535-1603), miembro de una destacada familia de plateros. Es autor de las custodias de la catedral de Ávila (1564-71), de la catedral de Sevilla (1580-87), de la de Burgos (1590-2), y publica obras como "Quilatador de la plata, oro y piedras" (1572) y "De varia commensuración para la escultura y la arquitectura". En 1596 fue a trabajar al Escorial y realiza desde entonces obras para San Sebastián de los Reyes, Burgo de Osma y para la Corte. Contemporáneo de Juan de Arfe fue Juan de Benavente (1535-1610), de rasgos manieristas.

Toledo cobra gran importancia al final de siglo gracias a la obra de Diego de Valdiviso (m.1599) y Francisco Merino (1530-1611); éste es autor de la urna relicario de San Eugenio (Toledo) y la cruz metropolitana de la catedral de Sevilla (1587).

En Andalucía, el principal platero es Juan Ruiz, llamado el Vandalino, de quien destacan obras como la custodia de la catedral de Jaén (1533-37). Sevilla fue el principal centro andaluz, destacando Hernando Ballesteros el Viejo (1523-76), platero de la catedral y autor de los relicarios de San Servando y San Germán y el de San Florencio.

*En la Corona de Aragón las estructuras tipológicas del gótico perduraron hasta mediados del siglo XVI, con formas hexagonales en manzanas, astiles y cañones y con pies estrellados. Lo primero en llegar fue la ornamentación renacentista, con un adorno plano y simétrico (tallos, candeleros, grutescos, etc.). Las cruces suelen ser de brazos rectos terminados en flor de lis o en forma conopial. La pieza característica de esta zona es la "caja con pie", con forma de arqueta de base poligonal y un alto vástago que sirve de soporte. Los relicarios antropomorfos de busto, muy típicos desde el siglo XV, continúan realizándose. Las técnicas son similares a Castilla y a finales del siglo se utilizará con frecuencia el adorno grabado más que cincelado.

La primera obra renacentista es la custodia de asiento de la Seo de Zaragoza, de Pedro Lamaison (hecha entre 1531 y 1541), inspirada posiblemente en piezas castellanas. Otro autor destacado aragonés fue Jerónimo de la Mata (1539-72), autor de numerosas cruces procesionales. La platería catalana destaca por mantener la tradición gótica hasta el último cuarto de siglo. Destacan, no obstante, Pere Joan Poch y Antoni Maltes. En Valencia, la crisis política y económica no permitió desarrollar una platería floreciente.

*Navarra muestra el influjo de las dos zonas limítrofes castellana y aragonesa y la asimilación renacentista se produjo en el segundo tercio del siglo. La actividad se debía sobre todo al mecenazgo eclesiástico. El principal centro fue Pamplona, donde se formaron Pedro del Mercado, Juan de Ochovi y José Velázquez Medrano. Otros centros plateros fueron Sangüesa y Estella. Las cruces se asemejan a las aragonesas y se realizan muchos bustos relicarios.

3. Orfebrería del siglo XVII

Del estilo manierista y clasicista iniciado a finales del XVI se da paso a un nuevo estilo, que coincide con el regreso de la Corte a Madrid, denominado protobarroco y caracterizado por el empleo de elementos arquitectónicos y la desornamentación de las piezas (cuando aparecen elementos decorativos, suelen situarse en el nudo y en el pie), en buena medida limitado en la ostentación de riquezas por la mentalidad contrarreformista.

Madrid es el principal centro español. A la primera generación de plateros pertenecen García de Sahagún (1575-1617) y Gaspar de Ledesma (1590-1618). A la siguiente generación pertenece Diego de Zabalza (m. 1636). Más conocidos fueron Cristóbal de Pancorbo, Onofre de Espinosa y Pedro de Buitrago. En el segundo tercio del siglo destacaron Luis de Zabalza (1600-77) y Rafael González (m. 1683) -platero de Carlos II. Ya dentro del último tercio muchas obras llevan la marca de Juan de Orea (m. 1693); pero el más notable artífice fue Damián Zurreño (1635-1716), autor de la urna de los Santos Justo y Pastor (en la Magistral de Alcalá).

Toledo queda eclipsado por Madrid, aunque destaca Antonio Pérez de Montalto (m. 1685), platero de la catedral desde 1654. Valladolid mantuvo el esplendor de su platería durante el establecimiento de la Corte (1601-06), aunque después muchos plateros emigraron a Madrid.

Destaca Andrés de Campos Guevara (1630-60) y Pedro Garrido (1670-1730). En Salamanca hay que citar a Juan de Figueroa (1681-1718).

En Aragón apenas se dejó notar el influjo de la platería cortesana, destacando Zaragoza, donde continúa la tendencia escultórica a realizar relicarios antropomorfos. En Barcelona están presentes dos grandes figuras: Bonaventura Fornaguera (m. 1712) y Francesc Via (m. 1722).

En Andalucía pronto se asimiló el estilo proto-barroco cortesano gracias sobre todo al paso de Francisco Merino por esas ciudades. En Sevilla hay que mencionar a Juan Laureano de Pina (1642-1723), platero de la catedral y que trabajó por toda la provincia, su obra principal fue la urna para contener el cuerpo de San Fernando en la Capilla Real de la catedral de Sevilla.

4. Orfebrería del siglo XVIII

Por encima de otras piezas, dentro de este siglo destacan las joyas realizadas para el uso de las clases más elevadas en las reuniones sociales que desarrollaban. El mayor relieve dado a las piedras preciosas en detrimento de la montura, característica común a la mayoría de estos diseños, muestra que en el siglo XVIII el trabajo del orfebre había sido sustituido por el del tallador y el del engastador, y también que los metales se elegían en gran medida para realzar y acentuar el color de las piedras: plata para los diamantes, y oro para las piedras de color.

Durante este siglo es fundamental la apertura de fábricas y la incorporación de procedimientos mecánicos a la producción. Dentro de esta tendencia el hecho de mayor transcendencia es la inauguración en 1778 en Madrid de la Escuela de Platería dirigida por el oscense Antonio Martínez bajo la protección de Carlos III, con maquinaria traída de París y Londres para grabar, troquelar o fundir aunque después se repasaban a cincel.

Durante los reinados de Felipe V y Fernando VI hay que citar como principales maestros a José de Salazar (1709-60) y Baltasar de Salazar (1721-62), en Madrid; a Sebastián Peti (1722-62) en Salamanca, así como numerosos artífices franceses que llegan a la Corte, entre ellos Juan de San Fauri (1745-85). En la catedral de Toledo se encuentran Juan Antonio Domínguez (activo 1702-39) y Manuel de Vargas Machuca (1722-59); y en Salamanca, Francisco de Villaroel (m. 1751) y Manuel García Crespo (1689-1766). José Godó (activo 1701-34) fue platero del Pilar. La platería barcelonesa va recobrando algo del esplendor perdido desde época gótica, mientras en Andalucía destacan Córdoba y Sevilla.

Durante el reinado de Carlos III se desarrolla el arte de la platería en todo el país y proliferan los centros y los artífices en Madrid, Salamanca, Valladolid, Santiago, Pamplona, Zaragoza, Barcelona, Córdoba y Sevilla. El neoclasicismo se extenderá en detrimento del rococó. gracias a la escuela de Platería de Antonio Martínez y a la presencia de artífices italianos y otros franceses convertidos a lo antiguo.

5. Orfebrería del siglo XIX

Los trabajos de los orfebres se centraron en objetos de culto, manteniendo la influencia barroca a pesar del dominio de lo Neoclásico en toda Europa. Esta convivencia se puede ver en que mientras José Canepa fue autor en 1800 de un ostensorio típicamente neoclásico, en 1803 Bernardo Montiel estaba terminando uno con formas que combinan ambos estilos. Junto a una reinterpretación del pasado, como el templete que Rodrigo Pacheco (1825) realizó adaptando los dictámenes de Juan de Arfe o el pabellón de Francisco Durán (1860) inspirado en Vignola, la producción del siglo XIX señala una rápida decadencia y una adhesión acrítica al Eclecticismo dominante.

En la primera mitad del siglo, el Neoclasicismo gozó de continuidad, debiendo su difusión a los discípulos de la escuela de Martínez. En la segunda mitad del siglo, hacia 1840, se aprecia sobre todo en la ornamentación la entrada de la tendencia romántica que incorpora eclécticamente referencias a estilos históricos tales como el Clásico, el Gótico, el Barroco y otros.

La joyería española comienza tras las innovaciones del platero de Carlos IV, Leonardo Chopinot, que desarrolló nuevos engastes y tallas. Le sucede en el cargo Juan Crisóstomo Soto Álvarez entre 1800 y 1808. Durante el reinado de Fernando VII llega el influjo del estilo Imperio y destaca en la corte el platero de oro y diamantista Pedro Sánchez Pescador, donde trabaja para los reyes entre 1814 y 1823. Le sucede en el cargo Narciso Soria, heredero de las técnicas de Chopinot,

que muere en 1854. El periodo isabelino es uno de los más brillantes en las artes suntuarias, estando el diseño de las joyas imbuido del espíritu romántico y de la ajetreada vida social. Entre 1830 y 1840 se diseña sobre el "engarce en el aire" que permite apreciar las piedras en su color natural; así mismo se recargan los diseños naturalistas. A lo largo del reinado se desarrollan los diseños de collares, en los que se van imponiendo las perlas para sustituir a los diamantes y brillantes que comenzaban a escasear. Junto a Narciso Soria, durante el reinado de Isabel II, encontramos en la Corte a Manuel de Diego y Elvira (sucesor de Soria), junto a Félix Gamper.

Los centros principales son Barcelona y Madrid, que viven sobre todo desde la segunda mitad del siglo un gran resurgimiento económico, político y social, irradiando su influencia a todo el país. Madrid cuenta con la Escuela de Platería Martínez (dirigida por Antonio Martínez), que continúa su actividad y Fernando VII le concede el título de Real Fábrica, en la que destacan José Ramírez de Arellano (m. 1883), Ignacio Griñón (m. 1875) o Juan Sellán (m. hacia 1886). A esta escuela se unen las tendencias de academicismo neoclásico con obras de José Ignacio Macazaga (m. 1820), José Larreur (1751-1832) o Joaquín Manrique (1762-1823), y las de alejados del academicismo como el francés Nicolás Chameroi (1762-h. 1830) y Luis Pecul (1770-después de 1836), sin olvidar la presencia de importantes artífices italiano en la Corte.

En Barcelona hay que recordar la saga de los Carreras, Josep Masriera (m. 1875), Joan y Francesc Suñol, Pere Soler i Perich y Joaquim Fàbregas (activo 1855-74), que gozaron de un gran reconocimiento en la época aunque hoy es difícil identificar su producción.

En el resto del país se aprecia una disminución de la actividad debido al descenso en el número de artesanos y a la decadencia de Castilla y León. Centros importantes fueron Santiago, con una abundante producción civil y religiosa de estilo neoclásico y romántico por parte de los Aller y los Reboredo; otro Vitoria, de tendencia neoclásica, con los Ulívarri; Pamplona, con Pedro Antonio Sasa y Tadeo Pérez; así como Palma de Mallorca, que acusó una amplia prosperidad. Sevilla experimenta en la segunda mitad del siglo un acercamiento al estilo rococó. Durante la segunda mitad de siglo se aprecia la fuerte influencia extranjera hasta el punto de que se establecen sucursales de talleres londinenses, parisinos e italiano

Durante el reinado de Alfonso XII hay que destacar al diamantista Francisco Marzo, de estilo algo arcaico para su época. Por contra, la casa Ansorena se mantiene dentro de un diseño más moderno que destaca sobre el resto de joyeros madrileños.

Manuel Pérez Hernández. La congregación de plateros de Salamanca. Salamanca, 1990.

Orfebería de los siglos XV y XVI. Planeta-Agostini, 1989.

Orfebería del siglo XVII. Planera-Agostini, 1989.

Orfebrería del siglo XVIII. Planeta-Agostini, 1989.

Platería del siglo XIX. Planeta-Agostini, 1989.

Un siglo de joyería y bisutería española. 1890-1990. Catálogo de exposición. Valladolid, 1992.

José Manuel Cruz Valdovinos. "Platería. Antonio Bonet (coord.), Hª de las artes aplicadas e industriales en España. Cátedra, 1982.

***Tema 9. El Modernismo en España**

El final del siglo XIX es un periodo confuso en lo que se refiere a las artes y la literatura. Cada país ha empleado una denominación distinta para un movimiento que tiene distinta significación según los distintos lugares donde se produce: Art Nouveau en Gran Bretaña, Moderne Style en Francia, Liberty en Italia... En los años sesenta se decidió tomar el término Art Nouveau para unificar este movimiento en Europa y América, pero para la circunscripción específica de América Latina y la península Ibérica ha venido empleándose el término Modernismo. Este modernismo sobrepasa el campo de la arquitectura o de las artes para consolidarse como un término referido a unos aspectos generales de la cultura, entre los que destaca la literatura. Dentro de la arquitectura, entre los protagonistas del movimiento, encontramos la denominación "Arte moderno" o "arquitectura moderna" y sólo en el arte decorativo se emplea habitualmente el calificativo de "modernismo". Quienes usaban sin reparos el término eran los detractores del modernismo.

El modernismo será un movimiento absorbente, receptivo que buscará en el fondo la nacionalización de lo universal. Para hacer una valoración conjunta del desarrollo del modernismo en España hay que diferenciar claramente el modernismo catalán anterior a 1900, fenómeno autóctono aunque con conexiones internacionales con un fuerte arraigamiento en la tradición histórica; y un modernismo internacionalista y cosmopolita que se difunde por toda la península incluida Cataluña con posterioridad a la Exposición Universal de 1900 en París.

La personalidad extraordinaria de Gaudí y la fecha tardía en que aparece el modernismo en el conjunto de España en relación con obras precursoras como la "Editorial Montaner y Simón" (1880) de Domènech y Montaner, la "Casa Vicens" (1883-5) de Gaudí y todo el conjunto de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, han determinado que la crítica haya considerado durante mucho tiempo el modernismo hispánico como subsidiario del catalán. En realidad existe también un modernismo internacionalista que realmente define al Art Nouveau español, un modernismo con clara dependencia del Art Nouveau belga y francés, y más tardíamente de la Sezesión.

No obstante, muchas veces el carácter modernista de un edificio no viene dado por la concepción arquitectónica sino por los elementos ornamentales seriados, balcones, rejas, yeserías, azulejos... Hay que considerar además que, excepto en Cataluña (y casi limitado al Ensanche barcelonés), el modernismo es un fenómeno minoritario dentro del arte del fin de siglo, mientras que la que mejor se inscribe en el diseño urbano de la ciudad burguesa del siglo XIX es la arquitectura ecléctica, capaz de asumir los nuevos avances técnicos en arquitectura junto con un ajustado sentido racionalista de espacios y funciones.

1. El modernismo en Cataluña

*La búsqueda de una arquitectura autóctona. El carácter tardo romántico del modernismo en Cataluña dotará al movimiento de unas características específicas que le diferenciarán del Art Nouveau europeo y del resto del modernismo español. Será además el movimiento artístico de mayor transcendencia dentro de la cultura catalana moderna. Esta generación tiene una común voluntad de modernizar el país asumiendo la tradición, es un concepto de progreso que va ligado sobre todo a la idea de creatividad y que debe vincularse también al progreso técnico.

La arquitectura catalana fue fiel a sus presupuestos, asimila la noción de progreso, que puede identificarse con la utilización del hierro, a los sistemas constructivos autóctonos, como la arquitectura latericia, con expresa revalorización de una técnica que representará esta identidad entre progreso y tradición: la bóveda tabicada ligada con tirantes de hierro. Se encuentra una recuperación del uso del ladrillo, originado en buena parte por influjo del racionalismo romántico y un neomudejarismo como corriente exótica. El muro de ladrillo, económico y cargado de tradición será un material idóneo para este primer momento del modernismo catalán, mientras el hierro visto o las aplicaciones cerámicas ofrecerán un variado contraste lleno de color. La bóveda tabicada con su extraordinaria capacidad para adaptarse a las formas sinuosas es uno de los elementos que mejor definen el modernismo arquitectónico catalán, con sus cualidades plásticas capaces de adaptarse al diseño más caprichoso.

*La arquitectura. En los años ochenta se encuentra en Cataluña un neogoticismo de signo ecléctico y de origen romántico defendido por Elies Rogent (1821-97) y un goticismo más relativo representado por Joan Martorell Montelles (1833-1906), pero al mismo tiempo Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1910) y Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) están trabajando en definir un lenguaje que, sin dejar de ser ecléctico, quiere ser profundamente alternativo -será el protomodernismo.

Obra de estos dos últimos es el proyecto para el edificio de las Instituciones de Enseñanza realizado en 1877, donde se aprecia un eclecticismo que no renuncia a ciertos contenidos románticos y que se concretará en la revitalización de las artesanías, una ornamentación en la que priman modelos que provienen del gótico, entre el naturalismo y la fantasía, sobre los estrictamente clásicos y en una gran libertad compositiva. Vilaseca será un ecléctico apasionado por las posibilidades ornamentales de la arquitectura o industrias afines, tomando como modelos el arte egipcio y el clásico, pasando por el neogótico o lo japonés (Industrias de Arte de Francesc Vidal, 1884); en cambio Domènech defenderá un eclecticismo con pleno sentido arquitectónico que se aplica tanto a la ornamentación como a la concepción del edificio (Editorial Montaner y Simón, 1880). Estos dos arquitectos influirán en Gaudí, sobre todo en sus primeras obras.

La culminación de esta etapa coincide con la Exposición Internacional de Barcelona de 1888. Las obras más destacadas de esta exposición son el Hotel Internacional y el restaurante conocido como Castell dels Tres Dragons, de Domènech y Montaner. En este Restaurant la nueva técnica, los grandes arcos metálicos, de la sala central, combinaban con el ladrillo visto, la cerámica vidriada y la bóveda catalana con nervios de inspiración neomudéjar.

Gaudí se movía en el eclecticismo más estricto. En la casa "Vicens" de la calle de las Carolinas (1883-85), los pabellones de la Finca Güell (1883) o el Capricho de Comillas (1883-85) se orienta hacia la nueva arquitectura. Aquí en este primer Gaudí se aprecia el interés por revitalizar las artes y oficios, cuidando tanto el diseño como el proceso de fabricación. Junto a éstos, hay que citar a Josep Domènech i Estapà (1858-1917), Enric Sagnier (1858-1931) y Salvador Viñals i Savaté (1847-1926), con un eclecticismo mucho más europeo.

Hasta aquí los momentos protomodernistas. La primera generación modernista vendrá a definir los años siguientes a la Exposición de 1888 y llega hasta 1905-6, fecha tradicional para el inicio del Noucentismo.

Antoni M^a Gallissà (1861-1903) y Josep Puig i Cadafalch (1867-1950) llevan algunas de las teorías de Domènech a sus últimas consecuencias. Puig i Cadafalch recrea el goticismo desembocando en una gran fluidez de lenguaje y libertad compositiva y la cuidada selección de todos los elementos decorativos, objetos secundarios y mobiliario. En la Casa Martí (1895-98) de la calle Montsió de Barcelona adopta elementos del gótico florífero centroeuropeo en el mirador y arcos apuntados propios del gótico alemán con matices de tradición autóctona en la planta baja. Y la misma mezcla de elementos centro europeos se ve en toda su obra hasta 1905.

La producción de Gaudí en este periodo está dentro de la misma tónica. El Palacio Güell (1886-89) es una elaboración a partir también de la investigación sobre el gótico: los arcos apuntados se convierten en parabólicos, la organización del palacio se centra en torno a un gran espacio central que penetra visualmente todas las plantas y se cuida el diseño de la ornamentación. Entre sus interpretaciones góticas va alcanzando una mayor libertad creativa: Palacio Episcopal de Astorga (1887-94), la Casa Botines de León (1892) y el ábside y la puerta del Nacimiento de la Sagada Familia. Poco a poco Gaudí irá abandonando las reminiscencias históricas para emprender una investigación solitaria hacia, en palabras de Mireia Freiza, "la imposible confluencia entre la abstracción y la expresividad".

En esta dicotomía entre Puig y Gaudí se mueve la obra del resto de arquitectos activos estos años: reelaboración del gótico en Josep Azemar i Pont (Matadero de Figueras) o Lluís Muncunill (Casa Alegre en Terrasa), frente a arquitectos formados junto a Gaudí como Joan Rubió i Bellver, que logra obras muy personales basadas en bruscos contrastes (la casa Golferichs en Barcelona, 1900-01, y la casa Isabel Pomar, 1904-06); o Berenguer discípulo más mimético de Gaudí. Una tercera vía estaba representada por Jeroni Granell, autor de muchas casas de pisos en el Eixample, donde incorpora elementos estilizados de la línea más pura del Art Nouveau

internacional, mientras cuida todos los detalles de ornamentación, esgrafiados, hierros, mosaicos y vidrieras.

Domènech i Montaner a su vez inicia lo que se conoce como "estilo floral", estudiando la flora como elemento ornamental básico, de elaborado diseño pero que copia literalmente la naturaleza o se convierte en abstracción.

La siguiente fase será la del modernismo pleno, o fuera de contexto. Desde 1905 se produce un paulatino y decisivo cambio de gusto en la sociedad catalana que se quiere situar en las antípodas del modernismo. Se inicia el Noucentisme, un movimiento que origina un proceso teórico muy elaborado en el campo de las artes, aunque tendrá una gran imprecisión respecto a realizaciones concretas. No obstante, se encuentra la lógica continuidad por parte de muchos artistas. Se encuentra ahora un periodo muy rico con elaboraciones modernistas muy personales.

Antonio Gaudí termina su revisión de los estilos históricos con su casa Calvet (1898-1900), con referencias explícitas al barroco: juego de formas cóncavas, soportes de los balcones o columnas salomónicas del vestíbulo. En la casa Batlló (1904-11) y la casa Milà -"La Pedrera"- (1905-11), Gaudí rompe ya con todas las premisas formales de una vivienda burguesa; espacio, forma y color se relacionan en un único juego de movilidad y dinamismo. En el parque Güell Gaudí rompe toda lógica de diseño: las columnas imitan el dórico pero se inclinan y utiliza atrevidas formas de los arcos. En la iglesia de la Colonia Güell trabaja mediante tanteos a partir de un método experimental, multiplicando el grueso de los elementos sustentantes para corregir los posibles errores de cálculo. Además esta línea era sólo aplicable a la arquitectura en piedra, un contrasentido en pleno siglo XX. Para Gaudí en este periodo, la obra arquitectónica tiene un fuerte contenido ideológico (influido por la corriente simbolista francesa) y esto se ve en el fuerte simbolismo desarrollado durante los últimos años de su vida en la Sagrada Familia.

Domènech y Montaner es el definidor de la nueva arquitectura y realiza sus mejores obras a partir de 1905: el Palau de la Música (1905-08) y el Hospital de Sant Pau (1905-23). Mientras Gaudí intentaba en esta época una ideal integración de las artes, arquitectura, escultura, pintura y artes del objeto, en una obra total y globalizadora, Domènech se mantiene fiel al principio que defendió al inicio de su carrera: revitalización de las artesanías y cuidada integración de éstas en la arquitectura, llevando el diseño y la perfección artesana hasta límites insospechados.

El trabajo de Gaudí en la Pedrera, la casa Milà y el Parque Güell, difunde una imagen suya como diseñador de formas libres y ondulantes, lo que genera un nuevo gaudinismo de tipo plástico y visual. Entre sus seguidores están Josep M^a Jujol (1878-1949), con un dominio innato del ornamento que lleva la plástica y el color de Gaudí a sus últimas consecuencias, con una obra caracterizada por la continuidad de líneas sinuosas (Torre dels Ous de Sant Joan Despí y Santuario de Montgerri), Francesc Berenger (1866-1914) y Lluís Muncunill (1868-1931), también con un estilo con formas ondulantes y, en sus obras de arquitectura industrial, la combinación de la bóveda tabicada con tirantes con formas de gran belleza (Almacén Farnés, Fábrica Aymerich).

El camino más libre o internacionalista iniciado años antes por Jeroni Granell está representado a partir de 1905 por multitud de tiendas modernistas, prodigio de diseño donde colaboran arquitectos o decoradores con mueblistas y pintores. Representante de una tendencia más ecléctica dentro del modernismo es Manuel Raspall i Mayol (1877-1937).

El último capítulo de la evolución del modernismo en Cataluña viene marcado por la influencia de la arquitectura de la Secesión vienesa. Esta arquitectura es una alternativa distinta que se opone a los excesos decorativos del modernismo, como una de las vías del noucentismo, aunque no es la única. La Secesión permite mantener la minuciosa solicitud por el diseño, pero adecuando las artes a su cómodo disfrute y utilización. Puig i Cadafalch se inspira muy directamente en la Secesión a partir de 1910 (casa Campany), pero los mejores representantes de esta lectura noucentista de la Secesión son Josep M^a Pericas (1881-1966) y Rafael Masó i Valentí (1881-1935).

*Las artes decorativas siguen un desarrollo muy similar al de la arquitectura, y muchas veces con los mismos protagonistas: protomodernismo que hace hincapié en la necesidad de revitalizar el artesanado, desde 1888 hay un renacer medievalista, y ya entrado el siglo XX se ve la introducción de la moda Art Nouveau y el influjo de los diseños de Gaudí.

Cataluña contaba ya en la época protomodernista con excelentes artesanos. El nombre del arquitecto Joan Vilaseca va unido al del mueblista Francesc Vidal i Jevellí (1848-1914). En sus talleres Vidal reúne un grupo de artesanos de diversa procedencia capaces de cubrir todas las ramas: fundición, vidrieras, muebles, escultura y proyectos. El espíritu de la empresa de Vidal es recogido por Domènech i Montaner, que utiliza el Restaurante de la Exposición Universal como taller ("Taller dels Tres Dragons", cuyo artífice fue Antoni M^a Gallissà i Soquè (1861-1903) y donde colaboran el escultor Eusebi Arnau, y antiguos colaboradores de Vidal como el fundidor Frederic Masriera i Manovens y el vidriero Antoni Rigalt i Blanch (1850-1914).

También se producen cambios en la década de los noventa en la tipografía y las artes gráficas. Eudald Canibell revoluciona el mundo de la imprenta con el diseño de una serie de caracteres de gran belleza y de claras resonancias goticistas. También se forma una nueva escuela de ilustradores catalanes a partir de modelos ingleses. Fue Apeles Mestres (1854-1936) quien popularizó el esteticismo y el prerrafaelismo entre el público catalán.

Como en la arquitectura, la recreación medievalista se da durante todo el periodo modernista, paralelamente al Art Nouveau más elaborado que tiene más repercusión en las artes aplicadas que en la arquitectura. La mayoría de arquitectos (Gaudí, Puig i Cadafalch, Jujol o Muncunill) diseñaron sus propios elementos ornamentales, aunque además hay mueblistas destacados como Gaspar Homar (1870-1953) y Joan Busquets (1874-1949). Homar evoluciona desde formas con reminiscencias góticas y orientalizantes hacia la simplificación curvilínea y después a la decoración naturalista. Busquets elabora muebles de una enorme fantasía estructural curvilínea, evolucionando después hacia la simplificación. En los muebles, Gaudí se plantea conceptos nuevos más allá de los puramente ornamentales.

El diseño modernista catalán parte del concepto de unidad ambiental en una estancia, como era común en todo el Art Nouveau. Posiblemente la gran aportación de los mueblistas catalanes fueron los trabajos en marquetería. Junto con el mobiliario, los plafones cerámicos caracterizarán el pleno modernismo catalán. Los azulejos utilizados en los edificios catalanes provienen en su mayoría del Levante español y de las manufacturas sevillanas, aunque arquitectos como Domènech y Gaudí crean sus propios diseños que ejecutan casas barcelonesas. El modernismo se refleja también en los trabajos de orfebrería y joyería, destacando la casa Masriera Hermanos, con obras donde se aplica el cincelado, el retoque de las piezas fundidas seriadamente y el uso de esmalte traslúcido; el lenguaje se inspira en las formas orgánicas de la naturaleza, insectos, mariposas y mujeres-libélula. Pero la verdadera divulgación del modernismo se debe a la extraordinaria difusión de las artes gráficas: revistas de cuidadoso diseño (Luz, Pel & Ploma, Els 4 Gats o Hispania), cuidadas ediciones de libros, la difusión de carteles, los ex-libris...

2. El área mediterránea

Se aprecia en esta zona una primacía absoluta de la ornamentación cerámica que se sumará a una manifiesta influencia de la arquitectura catalana, aunque más bien es una influencia de arquitectos como Domènech y Gaudí en Mallorca, Sagnier en Valencia y Gaudí en todo el área murciana.

En Baleares se encuentran tanto obras de los grandes maestros catalanes como arquitectos locales que evolucionan según el cambio de gusto desde el eclecticismo o revivalismo decimonónico a las formas más cosmopolitas del Art Nouveau. Desde 1907 ó 1908 se aprecia ya el pleno modernismo con una utilización libre de los distintos modernismos donde la inspiración gaudiniana, el internacionalismo o la influencia de la Secesión se producen paralelamente. Destaca un gran número de pequeños comercios con elementos ornamentales seriados donde se ve una asimilación popular del modernismo. En Valencia se encuentra probablemente el más importante conjunto de producción modernista después de Barcelona. El sistema de difusión del estilo es similar al de otras ciudades como Madrid: Domènech o Sagnier están presentes en las primeras reacciones antieclécticas, después destaca el peso específico del revivalismo gótico y, en la arquitectura popular, se readaptarán soluciones lejanamente gaudinistas. En la primera fase encontramos arquitectos locales como José Manuel Cortina Pérez (1868-1950); desde 1903 aparece el influjo del Art Nouveau internacional junto al influjo de arquitectos como Sagnier y ya desde 1907 se ve el influjo de la Secesión vienesa en la obra de Vicente Ferrez Pérez (1874-1960).

Dentro de Alicante encontramos diversas obras modernistas en Alcoy, núcleo industrial muy relacionado con Cataluña, de un estilo modernista muy ecléctico y peculiar de la localidad. También unos edificios insólitos, aunque dentro del Art Nouveau, se erigen en Novelda, fruto de la realización por parte de un grupo de artesanos y artistas sin la presencia de un maestro de obras. Dentro de la región murciana, el desarrollo modernista se capitaliza en Murcia y Cartagena. Dentro de Cartagena la ligazón con la escuela catalana se logra a través del arquitecto Víctor Beltrí Roquetas (1865-1935), que asume el Art Nouveau según los módulos catalanes.

Las industrias de azulejería de Valencia y Castellón fueron conocidas en toda la península. En toda la región levantina se da una sorprendente aceptación popular del estilo, facilitada en gran parte por los materiales cerámicos que se comercializaban.

3. Modernismo en Madrid y en las ciudades castellanas

El modernismo en Madrid no alcanza la importancia de la arquitectura ecléctica del momento, pero no por ello deja de ser representativo. Los primeros proyectos dentro del modernismo son de 1902, aunque se extienden en 1905 tras el concurso para el Casino de Madrid en 1903 y el VI Congreso Internacional de Arquitectos en Madrid de 1904; entre 1905 y 1908 hay un considerable aumento de obras y a partir de 1908, con la celebración del VII Congreso de Arquitectos en Viena, se parentiza la influencia de la arquitectura vienesa. El modernismo de 1905 y 1906 sintetiza el modernismo europeo, incluido el catalán. Tras un pequeño paréntesis, en 1911 se reanuda la arquitectura modernista con un estilo inspirado en la obra del francés Lavirotte.

Dentro de las ciudades castellanas, como Valladolid, Salamanca y Burgos, se descubre un predominio de la arquitectura ecléctica sobre la modernista y aún este modernismo es ecléctico. El modernismo se concreta mayoritariamente en viviendas de tipo suntuario, en comercios y algún edificio industrial. Comenzaría hacia 1906 y el estilo se diluye definitivamente hacia 1915, dentro del lenguaje nacionalista y monumentalista. La inspiración modernista no es de origen catalán, sino de un art nouveau más francés. Sobre todo se aprecia esta corriente en la ornamentación y menos en la tipología de la vivienda burguesa.

Las artes decorativas tuvieron una gran difusión en Madrid, pese a que el Art Nouveau se introduce con dificultad. La Fábrica de Loza de Daniel de Zuloaga (1852-1921), instalada en la iglesia de San Juan de los Caballeros de Segovia, producirá cerámicas que ornamentan edificios modernistas en Castilla y el País Vasco. Los orígenes de los talleres de vidrieras están en el taller de restauración de la Catedral de León, vinculado a Juan Lázaro de Diego (1848-1919), que trabaja sobre modelos muy influidos por el gótico y los prerrafaelistas. También destaca el dibujante, pintor y decorador Eulogio Varela (1868-1955).

4. Galicia

Se encuentra aquí uno de los conjuntos modernistas más interesantes, con las arquitecturas de La Coruña, Vigo y El Ferrol, cada una muy específica en tipologías y materiales, pero fundamentadas en común sobre la recuperación de la tradición arquitectónica (de las galerías exteriores de cristal con estructura de madera y de las fachadas de piedra). Esta arquitectura modernista es obra de unos arquitectos formados en Madrid dentro de un modernismo tardío, que se manifiesta entre 1905 y 1915.

En La Coruña, salvo raras excepciones, utilizan el nuevo estilo en edificios de viviendas dedicadas al ocio, terrazas, quioscos, salas de espectáculos, mientras en los edificios públicos siguen fieles al eclecticismo. En esta ciudad destaca Julio Galán Carvajal (1875-1939) y como edificio excepcional, las Escuelas de la Fundación Labaca (1911), de Leoncio Bescansa. En Vigo las galerías se sustituyen la mayoría de las veces por un mirador, destacando también las fachadas de granito con influjo Art Nouveau en los aspectos formales (buhardillas de pizarra, amplios ventanales de los vanos). En Vigo se encuentran además industrias conserveras con naves industriales donde se incorporan fachadas con ornamentación dentro del nuevo estilo. Se da una fuerte ambivalencia entre modernismo y eclecticismo representada por Jenaro de la Fuente y Domínguez (1851-1922). En El Ferrol, el modernismo es obra prácticamente de un arquitecto, Rodolfo Ucha Piñeiro, con un modernismo tardío de 1910 -20.

5. El Norte: Asturias, Cantabria, León y País Vasco

Dentro de este conjunto se reconocen dos lugares, Comillas y Astorga-León, con una importante incidencia de la arquitectura catalana; mientras la cornisa Cantábrica se convierte en un lugar de veraneo con la consecuente construcción de chalets, casas de baños y quioscos.

En Gijón, Oviedo, Bilbao y Cantabria encontramos de nuevo un modernismo que forma parte del eclecticismo y más que en las viviendas particulares, se aprecia en los quioscos, con decoración exótica. En Comillas se encuentra a un grupo de arquitectos catalanes protomodernistas que dejan sus obras en las puertas del Seminario, el conjunto del Cementerio, de Domènech i Montaner, junto a la obra de Gaudí el Capricho. Igual que en Comillas, las actuaciones de Gaudí en León (Casa Botines) y Astorga (Palacio Episcopal) corresponden a una época en que se debatía en el eclecticismo que refleja el influjo de las fortalezas medievales. San Sebastián destacará también dentro de esta zona al incorporar un modernismo del más puro sentido internacional inspirado en la escuela belga con sus vanos circulares.

6. Aragón

Zaragoza se presenta como una síntesis de las escuelas catalana e internacional. Al mismo tiempo se encuentra en relación con el eclecticismo arquitectónico que llevará a practicar los dos estilos o a mezclarlos en el mismo edificio. La ornamentación modernista se orienta hacia un estilo floral esquemático y compacto próximo a Domènech i Montaner donde se usa la piedra, lejos de la tradición arquitectónica aragonesa fundamentada en el ladrillo y la cerámica. Es fundamental la influencia de la Exposición Hispano-Francesa de 1908. El modernismo también llega a Teruel.

7. Provincias del Sur y Canarias

El periodo modernista queda diluido en Andalucía dentro de la arquitectura regionalista, con lo que ocupa un lapso temporal muy corto. No obstante, el modernismo se presenta en la profusa utilización de decoración cerámica. En Canarias el estilo dominante es un arraigado eclecticismo que dura desde 1860 hasta la Guerra Civil y que irá asumiendo las distintas novedades.

Mireia Freixa. El modernismo en España. Cuadernos Arte Cátedra. 1986.

Oriol Bohigas. Reseña y catálogo de la arquitectura modernista. Editorial Lumen. Barcelona, 1973.

***Tema 3. La orfebrería española del siglo XVI. Principales artífices**

El auge y bonanza económicas producidos en España en el siglo XVI y la llegada de plata de América, unido a la situación económica saneada de catedrales, parroquias y monasterios, fueron parte esencial en el desarrollo de la platería durante el siglo XVI.

En el siglo XV comenzó a utilizarse en Castilla (primero en Burgos) el sistema de triple marcaje: localidad, marcador y artífice, pero no se cumplía con la misma asiduidad en todos los lugares. En los centros plateros menores se marcaba esporádicamente y con frecuencia sólo se empleaba el punzón de la localidad.

Los plateros estaban asociados en su gremio, bajo la protección de San Eloy, y velaban por la calidad artística de las piezas salidas de sus talleres y la pureza de la materia prima. Se conocen detalles de los contratos y cartas de aprendizaje, los exámenes de ingreso en el gremio, la existencia de libros con dibujos de modelos de obras para los aspirantes al ingreso en el gremio.

Más interesante es saber si existieron repertorios de grabados y láminas donde se tomaran las fuentes de inspiración de los detalles decorativos. La solución a este problema no es hoy viable, pero resulta claro que muchos detalles de los edificios del primer tercio del siglo XVI son comunes a algunas obras de platería, donde además el repertorio contempla mayor número de variantes.

La evolución en platería comienza con formas platerescas a finales del XV y al comienzo del XVI, para progresivamente abandonar las referencias estructurales y formales góticas y hacerse más manierista. De las custodias góticas con carácter arquitectónico y un fuerte sentido ascendente, se pasa a primar los planos horizontales, procurando el cambio de cuerpos y plantas. Las decoraciones manieristas con roleos, cueros recortados, hermes y otras figuras más o menos fantásticas, sustituyeron a los medallones, putti, candelieri, grutescos y soportes abalaustrados característicos del Plateresco. El torneado es la técnica más característica de esta época, utilizada en las piezas de astil, aunque se emplea también la fundición y no se abandona el cincelado.

La etapa final es el Clasicismo, en la que se adoptan formas decorativas inspiradas en la estética escurialense basada en la sobriedad ornamental, con bolas, pirámides, roleos, cartelas con rollos, frontones rotos y botones esmaltados sobre soportes clásicos, perdurando todo ello hasta las primeras décadas del siglo XVII. Técnicamente comienza a aplicarse el picado de lustre -adorno de punteado- y de esmaltes opacos.

- Tipología

La riqueza tipológica sólo es explicable por la complejidad y brillantez de las ceremonias religiosas. El elenco formal se compone de cruces parroquiales y de altar, custodias de asiento y custodias de pie, mazas, portapaces, sacras, olieras, navetas e incensarios y relicarios (e incluso báculo, lámpara y candelero).

Las custodias móviles y los ostensorios surgen a raíz de la bula del papa Urbano IV en 1263 disponiendo que se celebrará la fiesta del Corpus, por la necesidad de pasear por las calles las "Sagradas Especies". La procesión del Corpus Christi se celebró en España desde el siglo XIV. La patena es "el vaso sagrado que sirve para contener el pan que se convierte en el cuerpo de Cristo". El cáliz es "el vaso sagrado que sirve para contener el vino mezclado con agua que se convierte en la sangre de Cristo". El copón es "el vaso sagrado destinado a contener las Hostias consagradas en el sagrario o tabernáculo"; entre los siglos XI y XVI se usaron cajitas cilíndricas de tapa cónica pero desde el siglo XVI el copón va adquiriendo mayores dimensiones, en forma de copa grande. La custodia es "el vaso sagrado destinado a exponer visiblemente a la adoración de los fieles el Santísimo Sacramento, ya sea en el interior de la iglesia o en el trayecto de una procesión"; a finales del XV e inicios del XVI comienzan a construirse custodias portátiles derivadas de los cálices y los relicarios (pie, astil con nudo, copa y arquillo) pero dieron paso al ostensorio, con un viril (cajita circular con dos vidrios) que permite colocar la Hostia en posición vertical. Las custodias portátiles pueden ser cáliz-custodia y custodia-copón. Respecto a las custodias de asiento o procesionales, originalmente tomaron forma de escalonada torre poligonal,

pero a principios del XVI se van haciendo más ligeras y más elevadas y su arquitectura se enriqueció.

El portaviático es "el vaso sagrado destinado a llevar la comunión a los enfermos o el viático a los moribundos", su forma es una pequeña cajita circular y se crean a finales del XV-principios del XVI. La cruz alzada o procesional se descomponía en asta y cruz; mientras que la de altar se coloca sobre un soporte y la flanquean dos candelabros. Las vinajeras contienen el vino y el agua que se mezclan antes de la consagración. El incensario, turíbulo o pebetero es el instrumento para la combustión del incienso, mientras la naveta sirve para contener el incienso que se recoge con una cucharilla y se arroja sobre los carbones del brasero del incensario. Las sacras son tres objetos que contienen diversos textos latinos de la misa y que se colocaban en la mesa del altar para que el celebrante pudiese leerlos sin recurrir al misal (1º Gloria y Credo; 2º palabras de la consagración; 3º comienzo del evangelio de San Juan). El portapaz es un objeto que se da a los fieles a besar para transmitirles la paz. El relicario es el recipiente que sirve para custodiar o exponer una o varias reliquias.

Gran parte de los maestros se especializaron en la vajilla de plata, aunque se han conservado pocas piezas civiles. No obstante, se conocen varios ejemplares del "jarro castellano" o "de pico" (de cuerpo cilíndrico alargado y pico adosado con adorno de mascarón).

-Fuentes decorativas

En el siglo XVI se constata un alto nivel en los plateros españoles, lo que podría haber servido para que España, además de introducir modelos foráneos, hubiera divulgado sus propias versiones. Por desgracia los grupos de grabados que servían de inspiración eran los extranjeros (italianos, flamencos y franceses), mientras que faltan grabadores españoles de repertorios. Pero esta copia de los modelos europeos se hace, según palabras de Juan de Arfe, sin respetar ninguna proporción ni significado, tomando los elementos ornamentales aisladamente. Desde comienzos del XVI fueron populares los repertorios y series de grabados utilizados en la decoración de edificios tanto como en objetos de plata y madera.

Se mantienen esquemas decorativos del arte musulmán en vigor a principios del XVI. Destacan dos tendencias. Una es la labor de lacería realizada con cintas quebradas en ángulos geométricos y labores de cordones, que se plasman a principios del XVI en composiciones mixtas de lacerías dispuestas sobre un campo de hojas puntiagudas, unidas por tallos lineales en ritmos curvos. En la plata se plasman en diseños de hojas, con o sin lacerías, denominados decoración a la morisca. Posiblemente una derivación sean las bandas cruzadas en campos de hojarasca, motivos de candelero y florones. Con posterioridad esta tendencia se hibrida con los cueros recortados.

Pero hacia 1500 el gusto artístico en España prefiere los modelos del gótico flamígero centroeuropeo, con una decoración densa con hojas de cardo, lúpulo o col rizada, ramas retorcidas, troncos nudosos y ocasionalmente frutos y bayas; es una decoración de "follaje". A los elementos vegetales se unen filacterias y coronas, además de pájaros, animales de monte, insectos, caracoles, hombres y mujeres salvajes, damas, pajes y músicos. En España estas decoraciones de hojarasca habitadas por personajes se denominan bestiones. En seguida se mezclarán este estilo y el renacentista, con esquemas de candelero.

En un primer momento el denominado "orden romano" o "a lo romano" se aplica sólo como estilo decorativo, perviviendo en buena medida las estructuras y tipos anteriores. Hace su aparición un mundo fastuoso y exuberante poblado de seres fantásticos, junto a medallones con bustos, guirnalda de hojas y frutas, cariátides, "putti", mascarones y trofeos.

El esquema de candelero está organizado en torno a un eje axial. En la platería se encuentran cabezas con turbantes, bucráneos, cornucopias, flores y florones, además de osarios. Pero además de los candeleros, las soluciones renacentistas incluyen roleos de hojarasca, guirnalda de laureles, cornucopias, gallones, delfines y balaustres, además de amocillos y cabecitas de ángeles aladas.

Una variante de los esquemas "de candelero" son los grotescos. En origen son una composición "a candelieri" donde se mezclan diversos motivos en torno a hilos o delgadas líneas (motivos vegetales o animales con hibridaciones de todo tipo). Este estilo tiene gran éxito en España,

donde se aplica con un fuerte horror vacui. Otros elementos que se toman de la antigüedad clásica son las volutas (en "C" o en "S"), los rótulos (enroscados en forma de C o S), cartones recortados y cueros.

Con posterioridad surge un incipiente manierismo que desembocará en el manierismo purista, desornamentado y armonioso del último cuarto de siglo. Desde mediados del XVI se utilizan los órdenes clásicos, el balaustre y, como tema básico, la cartela.

Respecto a las técnicas, el torneado fue utilizado por primera vez por Juan Ruiz el Vandalino hacia 1530. También se trabajaron mucho el relieve y el cincelado, en tanto que la fundición se reservó para estatuas y motivos ornamentales muy concretos.

1. La estirpe de los Arfe

Enrique de Arfe llegó a España en 1501 para labrar la custodia de la catedral de León e inaugura una dinastía fundamental en la platería española, seguida por su hijo Antonio y su nieto Juan, que muere en 1603. Sus obras son fiel reflejo de la evolución artística producida en la platería durante el siglo XVI.

Enrique de Arfe nació hacia 1475 en Alemania y se formó en Colonia o Aquisgrán. Cuando llegó a León su estilo estaba plenamente formado en el gótico del Norte. El capítulo de León le encarga la custodia después de elegir una muestra del trabajo que pensaba hacer (un pilar) de entre las muestras de varios aspirantes. Desde entonces se estableció en León hasta su muerte en 1545, salvo breves estancias en Córdoba y Toledo. Además de la custodia leonesa (que terminaría hacia 1508) hace una cruz y un incensario para la iglesia de San Adrián de Villacidaler (Palencia) en 1510, la custodia de Córdoba (1513-18), una cruz grande para León (1515), el arca de San Froilán de León (1518-20), la custodia de la catedral de León (1521-23) y cuatro cetros de la catedral de Oviedo (1526). Hizo otras muchas obras como cruces, portapaces, cetros, incensarios y blandones repartidos por toda España.

Fue el mejor representante de la orfebrería flamenco-borgoñona que dominó el panorama artístico español del primer cuarto del XVI. Su aportación principal fue la creación de una custodia turriforme absolutamente traslúcida, con una arquitectura gótica reducida a los mínimos elementos de empuje y contrarresto. Además los edificios de plata se pueblan con multitud de figuras y relieves que componen complejos programas iconográficos, como en la custodia de Córdoba, sobre la Resurrección de Cristo-Redención de la Humanidad. Técnicamente aporta la novedad de recuperar el procedimiento de la cera perdida para la fundición de las figuras, lo que proporcionaba gran realismo y exactitud en los detalles, retocando luego las figuras con cincel. Dentro de León fue el primero en utilizar los grutescos e introducir otros elementos decorativos y formales renacentistas.

Antonio de Arfe es uno de los primeros en abandonar el arte gótico, junto a Juan de Horna en Burgos, Francisco Becerril en Cuenca, Juan Ruiz "el Vandalino" en Córdoba y Juan Francisco en Alcalá. Nació en León hacia 1510 y se inicia en el trabajo de la plata en el taller paterno. Murió a inicios de 1576. Su primer contrato conocido es la custodia procesional de Santiago de Compostela (1539-1545) y para Santiago hizo también un cáliz de oro con esmaltes (1542). La mayor parte de su vida la pasó en Valladolid y ya desde aquí hizo la custodia de la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco (1552-54) y las andas de la custodia de León (1555-57). Pero su clientela principal fue nobiliaria, como los condes de Benavente, los duques de Urueña, del Infantado, de Medina de Rioseco y de Alba y la marquesa de Zenete. Para ellos hace sillones de plata, espada y daga, pomo perfumador, arquilla de ébano, jaspe y plata.

Sus obras son ya renacentistas tanto por la estructura proporcionada de cuerpos escalonados como por las figuras y la decoración. La custodia de Santiago de Compostela consta de tres cuerpos de planta hexagonal y uno circular, con torres de sección triangular en las esquinas del cuerpo inferior; los soportes son pilastras con capiteles clásicos dobladas por columnas abalaustradas y los relieves muestran las escenas de la Infancia y Pasión de Cristo. En la custodia de Medina de Rioseco se aprecia la influencia de Berruguete en el manierismo de las figuras y en la decoración se han sustituido gran parte de los grutescos de Compostela por motivos geométricos.

Juan de Arfe es el platero más importante del siglo XVI en España. Nació en León en 1535 y aprendió en Valladolid en el taller de su padre. Su primer contrato importante fue la custodia de la catedral de Ávila (1564-70), luego residió en Madrid y después en Sevilla, donde ejecuta la custodia de la Iglesia Mayor (1580-87) y un bufete de plata. Vuelve a Valladolid para hacer una custodia para la catedral (1587-89) y un pie de cruz para el monasterio del Carmen Extramuros y luego va a Burgos a realizar una custodia para la Catedral (1589-92) y otra para el monasterio del Carmen de Valladolid (1592-93) y unos ciriales para este monasterio. En 1596 va al Escorial donde ejecuta 64 bustos relicarios de cobre y repara los enterramientos de Carlos I y Felipe II. Y hace otras custodias para Segovia y El Burgo de Osma antes de morir en 1603.

Su obra cumbre es la custodia de Sevilla, con cuatro cuerpos y remate circulares, figuras de bulto redondo y relieves y el programa iconográfico se centra en la historia de la salvación a través del sacrificio de Cristo y su entrega a los hombres en la Eucaristía. Su estilo ha superado el clasicismo y se ha hecho manierista ya en la custodia de asiento del convento del Carmen de Valladolid (1592), con decoración de espejos ovales sobre cartelas y pirámides con bolas, con escasa ornamentación en un espacio arquitectónico que destaca las proporciones.

En su libro "Quilatador del Plata, Oro y Piedras" (Valladolid, 1572) trata los pesos y medidas, aleaciones y lo relativo a ensayar con metales. Su libro más famoso es "De varia conmesuración para la Escultura y la Architectura" (Sevilla, 1585), con un texto muy claro acompañado de sencillas imágenes, que trata de *la geometría, la esfera y los relojes, *la simetría y proporciones del cuerpo humano, *las formas y proporciones de los animales y las aves, *los órdenes en la arquitectura, las principales piezas de iglesia (formas y proporciones).

2. Los principales centros plateros

2.1. Castilla y León

Los plateros formaban el grupo laboral artístico más numeroso y se encuentran instalados en las ciudades principales. Dentro de Castilla y León los centros de platería más importantes coinciden en líneas generales con los núcleos de las sedes episcopales. En un primer grupo destacan Valladolid, Burgos y León; luego Salamanca y Zamora; en tercer lugar, Palencia, Astorga, Ávila, Segovia, Burgo de Osma y Ciudad Rodrigo, y finalmente otros como Toro, Aranda de Duero, Medina del Campo, Medina de Rioseco, Peñafiel o Benavente. En cada ciudad o villa destacan uno o varios artífices, a veces unidos por lazos de parentesco que se transmiten sus conocimientos y obradores.

Sus obras eran demandadas por la nobleza, el alto clero y los reyes. El lujo y la presencia de las obras de platería se refleja en la composición de las vajillas de los principales personajes con vasos de plata dorada, tazas, cubiletes, jarros, copas, confiteras y fuentes.

La importancia de Valladolid, pese a estar bajo el obispado palentino, se debía a la frecuente residencia de la Corte durante la primera mitad del siglo, lo que provocó la concentración de la aristocracia castellana y acogía además a una numerosa población artesana, mercaderes y cambistas, hombres de leyes, funcionarios del Consejo de Indias y estudiantes. La platería se mantiene apegada a formas y adornos del gótico tardío. Uno de los plateros destacados del principio de siglo es Juan de Valladolid, pero sólo se producen novedades a partir de la llegada de Antonio de Arfe.

En las primeras décadas perviven las formas tardogóticas, aunque va entrando el estilo Renacentista. De las dos primeras décadas es Pedro de Ribadeo el platero más representativo, que realizó la cruz de Mucientes, los pies de cruz de Valencia de Don Juan (León) y Osuna (Sevilla) y los cálices con sobrecopa de Laguna de Duero y Herrera de Duero; y que ya en los años veinte incorpora el ornato "a candelieri", laureas y querubines. Sobre estructuras góticas se establecen motivos ornamentales renacentistas configurando un "gótico-plateresco". La renovación estilística cristaliza hacia 1520 con la adopción de grutescos dispuestos "a candelieri", medallones, hornacinas, cabezas de querubines, guirnaldas de frutas, mascarones y quimeras. Es el dominio del estilo renacentista. Esta es la época dorada, con la presencia de Antonio de Arfe. Ya de final del XVI es Juan de Benavente, relacionado con Juan de Arfe (aplica elementos clasicistas como columna, entablamento y arcos y decora con estatuas y relieves, pero manifiesta mayor libertad que Arfe en los detalles) y autor de la custodia de asiento de la catedral de

Palencia (1581-85). También de estos años, pero llegando a entrar en el siglo XVII destacan José de Madrid y Juan de Nápoles

Entre los otros talleres de la provincia está Peñafiel, con Cristóbal Romero y Gabriel de Segovia. Pese a la importancia de Medina del Campo, se conservan muy pocas obras de sus plateros, entre las que citaremos la custodia de asiento de la colegiata de San Antolín, obra de Cristóbal de Vergara antes de 1562.

Burgos tuvo un papel muy destacado a pesar de poseer una población bastante menor a la de localidades como Valladolid o Medina del Campo. La causa se encuentra en que en Burgos residían emprendedores mercaderes que comerciaban con Flandes, Francia, Inglaterra e Italia. El foco platero alcanza una gran calidad artística y originalidad. Durante las dos primeras décadas del XVI perduraron las tipologías góticas, pero ya desde 1500 se introducen decoraciones "a candelieri" (con cornucopias, delfines y bustos), desde 1517 se apunta ya el astil abalaustrado y hacia 1540 se disponen elementos como pie circular, nudo de jarrón y subcopa bulbosa con gallones y perfil de conchitas. Desde 1555 se incorporaron los cueros recortados y el adorno manierista.

Juan de Horna fue el primer platero que empleo la decoración renacentista junto a la tipología, creando obras plenamente dentro del estilo "romano". Las primeras custodias de asiento españolas renacentistas son obra de Francisco de Vivar (1526, monasterio de Silos), Juan de Horna (1528, cartuja de Miraflores) y Miguel de Espinosa (1528, San Esteban de Burgos). Recrean un templo de planta central. Las cruces ven sus brazos cubiertos con roleos, vasos y cornucopias y desde 1530 los brazos pierden la forma recta y se hacen abalaustrados; muestra son las de Miguel de Espinosa (1534, San Esteban de Burgos) y Juan de Horna (1537, catedral de Burgos). Dentro de Burgos en el primer tercio destacan Alonso de la Hoz, Pedro de Salinas y Adán Díez. Del segundo tercio son Diego de Mendoza, Jerónimo de Rozas, Rodrigo del Castillo y Juan de Horna; y al final del siglo trabajan Juan de Arfe y su yerno Lesmes Fernández del Moral, Francisco de Villegas y Alonso de Salamanca.

En León la influencia de Enrique de Arfe se refleja en la aparición de una escuela de seguidores a partir de 1520 con Hernán González, Enrique Belcobe, Baltasar Hernández y Andrés Rodríguez, que generalizan el adorno plateresco. La presencia de Juan de Juni y Berruguete se refleja en el manierismo de Andrés Rodríguez. Entre 1560 y 1575 se va dando paso a nuevas tipologías decorativas (espejos, cartelas, cabezas veladas, puntas de diamante truncadas, enrollamientos, cueros recortados...) que se manifiestan en Suero de Argüello.

Se conocen cerca de 200 plateros en Salamanca en el siglo XVI, aunque de pocos se conocen obras (profundo estudio de Manuel Pérez Hernández. Salamanca, 1990). Bernardo de Bobadilla y Pedro Márquez en la primera mitad del siglo; Juan Martínez, Jerónimo Pérez y Antonio de Escobar en la segunda mitad hasta 1570-80 y, ya al final del siglo, Francisco Alonso.

Hay talleres en Zamora, Toro y Benavente. El periodo más importante en Zamora fue la segunda mitad del siglo, con Antonio de Olivares, Alonso Vélez de Valdivieso y Juan Fernández en el tercer cuarto, y con Antonio Rodríguez en el último cuarto. La platería de Toro brilló en la primera mitad del XVI, con los Gago como principal familia.

En Astorga destaca el trabajo de Cristóbal de Dueñas hacia 1540 con formas góticas pero algunas influencias renacentistas y platerescas. En los años 60 y 70 el principal es Sebastián de Encalada.

En Ávila los plateros más destacados pertenecen a la segunda mitad del siglo, agrupados en varias familias, como los Hernández, los Martínez, los Núñez, los Rodríguez de Villafuerte y los Vázquez de la Trava.

En Segovia sólo se conocen obras de Diego del Valle, Antonio de Oquendo (del que destacan cruces tardogóticas) y Pedro Muñoz en el primer tercio de siglo; en el segundo están Pedro Muñoz (hijo del anterior), Francisco Ruiz y Hernando de Olmedo. En el último tercio está Diego de Olmedo, hijo de Hernando.

La mayoría de la orfebrería palentina procede de Burgos y Valladolid y no hay una cofradía de plateros hasta mediados del siglo, produciéndose su esplendor en el último tercio con Cristóbal de Paredes y Pascual Abril.

Dentro de Soria se conoce en la primera mitad del siglo a Francisco García y en la segunda a Francisco López.

Además de la ciudad de Burgos hubo otras localidades destacadas como Aranda de Duero (a partir de la llegada de Miguel de Espinosa en 1537 y luego con Cristóbal Fresnillo y Pedro Morante), Covarrubias (Gonzálo Calahorra y Mateo Revenga a mediados de siglo).

2.2. Cordillera Cantábrica

El centro más activo de la cordillera cantábrica se encontraba en Bilbao y en sus obras hay un fuerte influjo de los países Bajos. Una de las piezas más interesantes son las custodias que sobre pie estrellado y alto astil presentan una caja hexagonal cerrada y con tapa piramidal.

Dentro de Galicia Santiago es el más importante centro platero. Jorge Cedeira, de origen portugués, fundó una importante dinastía y suyos son el busto relicario de Santa Paulina en la catedral (1552) y la cruz de Santa María Salomé.

2.3. Castilla-La Mancha

Toledo era el principal arzobispado de España. Tras un estilo gótico a principios del XVI, se ve un estilo de transición entre 1520 y 1540 en el que se mezclan estructuras góticas con decoración vegetal simétrica. Trabajan activamente Pedro de Medina y Diego Vázquez, autores del arca del Jueves Santo de la Catedral, y Pedro San Román (entre sus obras, las custodias de Pulgar y Mascaraque y la cruz de Méntrida, de 1525). Ya de mediados -desde 1540-, con un estilo más geométrico que incluye balaustres y querubines, son Francisco Martínez, Diego de Ávila y Juan Ramírez. Al final del siglo se constata la presencia de Rodríguez de Babia y Marcos Hernández, siendo Lorenzo Márquez el platero de la catedral de Toledo.

En Madrid no parece existir una cofradía organizada hasta 1574, a raíz del establecimiento de la Corte. A partir de 1561 se trasladan hasta aquí numerosos plateros desde Valladolid, Burgos, Toledo y Alcalá, destacando en estos años (1552-76) Francisco Álvarez.

Los talleres de Alcalá alcanzan un gran esplendor pese a no ser sede episcopal gracias a la fundación de la Universidad y las prolongadas estancias de los arzobispos de Toledo. Destaca la dinastía de los Faraz. Juan Francisco Faraz (1510/15-1579) inicia la etapa de esplendor de la platería en Alcalá, trabajando en las iglesias de numerosos pueblos de la zona en los años cuarenta a sesenta, realizando las cruces procesionales de Mondéjar (Guadalajara, 1545) y Buitrago (Madrid, 1546). Sus cruces tienen la peculiaridad de que los brazos terminan en forma ochavada, y es autor de una fuente del Victoria & Albert Museum de Londres (1550-60). De final del siglo son Marcos Hernández, relacionado con Juan Rodríguez de Babia, y Gaspar de Guzmán.

En Cuenca existía una opulenta burguesía enriquecida por la industria pañera. En el primer tercio destaca Alonso Álvarez, que crea motivos característicos de Cuenca como los gallones de la rosa de los cálices. El gran promotor de Cuenca como foco platero es Francisco Becerril, autor plenamente renacentista que trabaja en la catedral desde 1524 y muere en 1572. Utiliza con gran libertad en sus decoraciones gallones, láureas y seres fantásticos y trabaja en los cálices de la catedral de Cuenca, el cáliz-custodia de Leganiel y el de Belmontejo, así como las custodias de La Ventosa y Buendía.

En la catedral de Sigüenza trabaja hasta 1566 Pedro de Frías. En el final del siglo, destaca la custodia de Sigüenza con el cuerpo principal apoyado en atlantes, de 1580 y atribuida a Juan Rodríguez de Babia. Este autor trabaja en Toledo y Alcalá.

2.4. Andalucía

Desde principios de siglo es importante la actividad platera en Córdoba y Sevilla. El despertar de la platería andaluza se produce con la llegada de la plata americana destacando, además de las anteriores ciudades, Granada y Málaga. Se elaboran custodias de torre o de asiento, cajas-relicario con pie. Se nota la presencia de Enrique de Arfe elaborando la custodia de la catedral de

Córdoba (1514-15), pues fue origen de una escuela donde despuntó Juan Ruiz "el Vandalino". Su trabajo se desarrolló en Córdoba, Cuenca, Jaén (custodia de la catedral, 1533-37) y Sevilla (donde murió en 1550).

Durante el tercer cuarto el estilo evoluciona, disminuyendo la ornamentación menuda y aumentando la presencia de mascarones. Diego de Alfaro trabaja en Córdoba (autor de una custodia de sol en Fuenteovejuna y la custodia de Santa Ana de Triana), Hernando de Ballesteros en Sevilla (platero de la catedral y autor de cuatro grandes blandones de la catedral en 1581) y Francisco Muñiz en Granada. Las novedades del final de siglo se encuentran en las obras de Francisco de Alfaro para la catedral de Sevilla y en las de Rodrigo de León para la de Córdoba.

2.5. Extremadura

Poco se sabe de la platería de la ciudad de Badajoz, que sería un centro sin importancia frente a la actividad de Llerena y Zafra. Llerena presenta el triunfo del renacimiento pleno en los años cincuenta gracias a Julián Núñez y Pedro de Torres, mientras que al finalizar el siglo puede citarse a Cristóbal Gutiérrez. En Zafra tarda más años en imponerse el estilo renacentista, plenamente instalado en las obras de Francisco Gutiérrez y Pedro Hernández en el último cuarto de siglo.

2.6. Reino de Aragón

En la Corona de Aragón las estructuras tipológicas del gótico perduraron hasta mediados del siglo XVI, con formas hexagonales en manzanas, astiles y cañones y con pies estrellados. Lo primero en llegar fue la ornamentación renacentista, con un adorno plano y simétrico (tallos, candeleros, grutescos, etc.). Las cruces suelen ser de brazos rectos terminados en flor de lis o en forma conopial. La pieza característica de esta zona es la "caja con pie", con forma de arqueta de base poligonal y un alto vástago que sirve de soporte. Los relicarios antropomorfos de busto, muy típicos desde el siglo XV, continúan realizándose.

Cataluña parece entrar en el siglo XVI en un proceso de estancamiento que demuestra un retraso estilístico. En platería se mantienen las tipologías pero con ornamentación de grutescos, candelabros, guirnaldas, acantos, rosetas, volutas y delfines. Destaca el trabajo barcelonés y en especial Guerau Ferrer, autor de diversas obras entre 1506 y 1537 en Lérida, Gerona y Barcelona.

En Valencia se encuentran ejemplos muy tempranos de obras de estilo renacentista, ya en la primera década del siglo, pero se conservan pocas obras. El napolitano Antonino Sancho concluye en 1548 la custodia de asiento de la colegiata de Gandía. Dentro del arte levantino destacan los talleres de Morella, donde se unen gótico y renacentista en obras como la custodia de San Agustín (Valencia) y el cáliz-custodia de Jumilla (Murcia). A finales del siglo destaca Eloy Camanyes en Valencia y Carlos Vergel en Murcia

Estas influencias llegan también pronto a Zaragoza. Pedro Lamaison realiza la custodia procesional de la Seo, con esculturas de Damián Forment en 1537. En Zaragoza, a mediados de siglo, destacan Jerónimo de la Mata (1539-72; cruces procesionales de Calatayud, Asín, Sos del rey Católico y Mianos, entre otras) y Juan de Ansa. La última figura destacada en Zaragoza es el jaqués Jerónimo Pérez de Villarreal. En Huesca puede citarse a Lorenzo Martón y en Teruel a Miguel de la Gasca.

2.7. Navarra

La falta de piezas fechadas impide señalar con exactitud el momento en que se asimila el lenguaje renacentista, que parece ya introducido a mediados de siglo. En Pamplona puede citarse a Pedro del Mercado y José Velázquez Medrano. En Estella se cita en el último tercio de siglo a Andrés de Soria y su sobrino Pedro de Soria; y otro centro destacado es Sangüesa. Las cruces se asemejan a las aragonesas y se realizan muchos bustos relicarios.

José Manuel Cruz Valdovinos. "Platería". En Antonio Bonet Correa (coord.). Historia de las Artes aplicadas e industriales en España.

El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V. Exposición (La Coruña, julio-septiembre 2000).

La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León. Exposición (Valladolid, febrero-marzo 1999). Junta de Castilla y León, 1999.

J. Camón Aznar. La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI. Summa Artis XVII. Madrid, 1964. 491-528.

Francisco Tejada Vizueté. Platería y Plateros Bajoextremeños (siglos XVI-XIX). Universidad de Extremadura. Mérida, 1998.

Manuel Pérez Hernández. La congregación de plateros de Salamanca. Salamanca, 1990.

***Tema 9. La pintura realista de Castilla y León en el siglo XIX.**

1. Antecedentes y limitaciones en la formación de los pintores

Las reformas y medidas en materia artística promovidas por los Borbones, y en especial la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando abrieron una nueva etapa en el panorama pictórico español. Se abandona la instrucción dentro de talleres y bajo la reglamentación de los gremios y se impone la enseñanza oficial, bajo una rígida centralización de la pedagogía artística. El modelo madrileño se extendió a las provincias, donde en algunos casos aparecieron academias de Bellas Artes y escuelas de Dibujo.

Dentro de Castilla y León sólo alcanzó cierta notoriedad la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, creada en Valladolid en 1779 bajo la real protección de Carlos III. En principio sólo funcionó como Escuela de Dibujo, impartándose en 1794 clases de Arquitectura y algo después de Pintura y Escultura. Entre sus objetivos se encontraba vigilar para preservar la pureza de los cánones frente a los excesos del barroco tardío.

En 1786 comenzó a funcionar en Burgos la Academia de Dibujo, que dispuso de un maestro de Dibujo, así como un amplio repertorio de estampas, libros y modelos de yeso. En Salamanca se crea en 1784 la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, abierta en principio como Escuela de Dibujo. En Segovia surge en 1778 la Escuela Especial de Nobles Artes o "Escuela Práctica de Dibujo" y en Palencia se funda una Escuela Municipal de Dibujo en 1842. No obstante, estas funcionaron básicamente encaminadas a la formación de artesanos más que de artistas, al menos hasta bien avanzado el siglo XIX, momento en que se ven favorecidas por la presencia de pintores que se preocupan de la renovación de sus medios de enseñanza.

Esto dibuja un panorama desolador en Castilla y León al final del siglo XVIII y al principio del XIX, con escasos artistas locales de cierta calidad, que en su mayoría están anclados en la estética rococó y no alcanzan las corrientes renovadoras neoclásicas debido a la falta de medios adecuados para encauzar a los jóvenes pintores hacia las novedades. Durante los primeros años del siglo XIX se mantiene un predominio de las obras de tema religioso, junto a algunos retratos, muestra de los cuales son el trabajo de Pedro González Martínez y Francisco Saco en Valladolid, y de Victorino López Herranz y Manuel Aguilera en Segovia.

2. La renovación en la segunda mitad de siglo

El ambiente pictórico en la región no vendrá a dinamizarse hasta la segunda mitad del siglo XIX, momento en que empieza a apreciarse un despertar del panorama artístico al compás del creciente protagonismo de la burguesía local. Sin embargo, el panorama no será en exceso relevante, en parte porque los más dotados pintores marcharon a Madrid o Roma, al tiempo que otros morían jóvenes, pero sobre todo por la falta de empuje económico de Castilla y León.

Los tipos de cuadros pueden dividirse por su temática en pintura de historia, costumbrista, retrato y paisaje. Pero los artistas no se centran por lo general en un solo tema, sino que realizan obras de todos ellos aunque muestren especial predilección por uno de ellos. En líneas generales podríamos definir como géneros en buena medida opuestos la pintura de historia frente a aquella otra realista, que incluiría cuadros costumbristas, de paisajes y retratos.

Uno de los principales campos pictóricos fue el cuadro de historia, debido a ser tema obligado en las exposiciones de Bellas Artes, pero también convivieron el retrato, las escenas costumbristas y el bodegón. La pintura de historia tuvo una importante función: ilustrar y evocar hechos históricos del pasado, con una intención moralizante y educadora. El cuadro de historia brinda un testimonio del pensamiento e idiosincrasia de la época al recoger los ideales políticos y socioculturales de la segunda mitad del siglo XIX. Está repleto de convencionalismos y teatralidad retórica y la elección de los temas tiene una clara intención moralizante y educadora. La elección de los temas venía marcada por la procedencia de los encargos, usualmente de organismos oficiales, y por los concursos que solían proponer temas de historia local. Junto a los asuntos históricos se contemplan los temas literarios y artísticos retrospectivos, como los que recogen la figura de Cervantes y sus personajes o Alonso Berruete.

Pintores que practicaron esta temática fueron el palentino José Casado del Alisal, el leonés Primitivo Álvarez Armesto, el vallisoletano Miguel Jadraque y el burgalés Dióscoro Teófilo de la Puebla. Pero salvo en el caso de Casado del Alisal, el resto de pintores se dedican a lienzos de este tipo de asuntos con cierta excepcionalidad, exigiéndoles un gran esfuerzo y resultando obras donde casi siempre se manifiestan los defectos y servidumbres del género y a veces una pobreza de recursos.

Mayor alcance tiene la pintura de temática costumbrista, que conseguirá desbancar a la pintura de tema histórico gracias a encontrar un mercado fácil entre la burguesía de las ciudades. Esta pintura, de carácter más o menos anecdótico, se había iniciado a mediados de siglo coincidiendo con la exaltación de lo popular y pintoresco, pero experimenta en la segunda mitad del XIX un amplio desarrollo conforme se extiende el gusto por el realismo y gracias al éxito comercial de esta clase de pintura, sin grandes pretensiones y más asequible.

La corriente realista (iniciada por Courbet y sus seguidores) propugnaba una representación objetiva e imparcial de los hechos reales y contemporáneos. Los temas heroicos y grandilocuentes dejaron paso a la descripción fiel y veraz de los asuntos banales de la vida diaria. El mundo rural y las vivencias cotidianas del campesinado ofrecían un campo abundante para la ejecución de este tipo de escenas en Castilla y León. La riqueza de la región queda patente en la presencia de paisajistas y dibujantes adscritos a esta corriente iniciada por Jenaro Pérez Villaamil y continuada, entre otros, por José María Avrial y Flores y Francisco Javier Parcerisa. Y también se manifiesta en la actividad del sevillano Valeriano Domínguez Bécquer, que entre 1865 y 1868 recorrió parte de España y pintó en tierras de Ávila y Soria gratas escenas populares y costumbristas.

En la difusión de estos asuntos costumbristas y anecdóticos influyó bastante el hecho de que se propusieran a los alumnos de las escuelas de Bellas Artes, para que se ejercitaran con ellos en la representación de tipos realistas en las más variadas actitudes y escenarios. Pero esta corriente sufrirá paulatinamente una evolución y la visión más o menos idílica, impregnada de un cierto sentimentalismo romántico, dejará paso a un enfoque más verista, en ocasiones incluso con algunas implicaciones de denuncia social, que culminará en una corriente de regionalismo castellano evidenciada a fines del siglo.

No obstante, eso será sobre todo con Zuloaga y otros artistas vinculados a la generación del 98, mientras que en la segunda mitad del XIX predomina la vertiente anecdótica, sentimental y con escasa incidencia en lo social. Los lienzos muestran pastores, labriegos, ancianos, mozas y pilluelos componiendo una imagen romántica del pueblo sano y alegre, un estereotipo en el que se exalta su laboriosidad a la vez que la sencillez y la espontaneidad de sus fiestas y diversiones. El gusto por el tipo pintoresco conducirá a imitar los cuadros de campesinas romanas de la región del Lazio o napolitanas vestidas con sus trajes de fiesta, las "ciocciarías".

Pero además del ámbito rural, también interesó la vida urbana y burguesa, que brindó un variado muestrario de escenas cotidianas plasmando usos y costumbres sociales de la época. Estos cuadros reflejan un fuerte anecdotismo, especialmente en las escenas retrospectivas denominadas "de casacas" (popularizadas por Mariano Fortuny, Palmaroli y el sevillano José Jiménez Aranda). Se ponen de moda temas neogoyescos, conciertos en la intimidad familiar y escenas galantes, debido a que esta clase de pinturas satisfacía plenamente los gustos de la burguesía.

El clima de mayor efervescencia social al final del siglo supuso un mayor protagonismo de los movimientos obreros y anarquistas, poniéndose en boga el cuadro de crítica y denuncia social referido sobre todo al ámbito del proletariado urbano. Muestra de ello son el pintor ovetense José Uría, afincado temporalmente en Valladolid, y el madrileño Vicente Cutanda, que trabajó algún tiempo en Segovia.

Una última vertiente costumbrista tiene predilección por el exotismo arabizante, con especial utilización en las escenas de imágenes del Norte de África -temas moriscos-, sobre todo a partir de la guerra de Marruecos. Este género no fue muy frecuente en Castilla y León, aunque no faltaran algunas obras.

Pero la principal fuente de ingresos para los pintores locales vino de la mano del retrato. Su demanda estaba propiciada por los encargos de estamentos oficiales y de la burguesía. Ayuntamientos, Diputaciones, Universidades, Academias, Círculos de Recreo, Conventos y Catedrales guardan una copiosa representación iconográfica de retratos oficiales, muchas veces de no buena factura y generalmente mediocres. También la nobleza y la burguesía encargaron retratos para adornar sus mansiones. El retrato se transforma en espejo de la condición superior de su poseedor.

Este género proporcionará a los pintores locales el principal medio de ganarse la vida, junto con la enseñanza, dado lo escasamente productivos que eran los otros géneros. En esta corriente destacó Casado del Alisal, con una técnica impecable, que sirvió como referencia para otros retratistas más modestos. Conforme avanza la segunda mitad del siglo, se irá tendiendo a un mayor realismo por el influjo de la fotografía. Esta influencia y la preocupación por ser escrupulosamente fiel al parecido físico explican la rigidez y frialdad que muestran muchos de los retratos conservados, si bien en otros hay un manifiesto interés por reflejar la psicología, la elegancia o la espontaneidad de los modelos.

También el paisaje es un género de importancia creciente. Comienza su ascenso a mediados de siglo, en pleno periodo romántico, con un importante papel de Jenaro Pérez Villaamil. El romanticismo puso de moda un paisaje de carácter historicista, con representación de edificios medievales (catedrales, monasterios y castillos), que atrajo a muchos pintores a Castilla y León. Ciudades como Burgos, León, Segovia o Ávila son objeto de numerosas vistas y perspectivas, destacando las vistas del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso efectuadas por el italiano Fernando Brambilla.

Pero es en la segunda mitad del siglo cuando la corriente paisajística encuentra su mejor medio de expresión, cuando se difunde la dirección realista. Se abre paso un paisaje más íntimo, sencillo y objetivo, al mismo tiempo que el género acusa en su tratamiento rasgos de mayor modernidad, reflejando cada vez más la preocupación por los efectos atmosféricos y luminosos. Más que la contemplación de los campos de Castilla, aún no descubiertos pictóricamente, lo que atrae a los artistas es la visión amable y serena de las riberas de los ríos, los jardines y arboledas, los rincones recoletos de ermitas y claustros de monasterios. Practican el género el soriano Maximino Peña, los burgaleses Luis Manero Miguel y Marcelino Santa María y los vallisoletanos Nicolás Fernández de la Oliva y Gabriel Osmundo Gómez.

3. Enseñanza, clientela, exposiciones y certámenes

La actividad pictórica estuvo regida y encauzada por las instituciones docentes de Bellas Artes, Escuelas y Academias, con lo que el cultivo de la pintura anduvo ligado a las vicisitudes de la enseñanza artística. Estos centros fueron en muchos casos el medio de ganarse la vida para los pintores.

A lo largo de su existencia, las Escuelas de Bellas Artes, tuvieron que hacer frente constantemente a una precariedad de medios y a una penuria económica que les obligó a depender del Ministerio de Instrucción o de entidades locales (Diputación Provincial o Ayuntamiento). Su propia aparición, salvo casos como la Academia de Valladolid, se debió en general a la iniciativa de las Sociedades Económicas de Amigos del País emanadas del fenómeno de la Ilustración.

Los profesores eran seleccionados mediante oposición y la enseñanza del dibujo fue siempre prioritaria y sirvió para cubrir las necesidades de una primera formación que luego podía ser perfeccionada fuera. La enseñanza se basaba en copiar modelos de láminas y vaciados en yeso de estatuas antiguas, si bien poco a poco las inquietudes didácticas llevaron a implantar nuevas asignaturas, como dibujo del natural y de paisaje, dibujo de modelo vivo, acuarela, etc. Además de los exámenes, como sistema para incentivar y estimular al alumnado las Escuelas organizaban concursos y exposiciones coincidiendo con el final del curso o las fiestas locales, otorgándose premios a los discípulos más brillantes.

Además de la enseñanza de las distintas especialidades artísticas, las Escuelas se ocuparon de la educación y formación artesanal de las clases trabajadoras, acogiendo a numerosos

aprendices de otros oficios para cuyo desempleo se consideraba de interés el conocimiento del dibujo y de los rudimentos artísticos.

La subsistencia de los pintores pasaba por enviar los cuadros a tiendas de Madrid (como la Sala del señor Hernández) ante la carencia general de tiendas de venta y exposiciones en las ciudades de Castilla y León. Asimismo se recurría a enseñar en las Escuelas de Bellas Artes y las clases particulares. La burguesía no demostró especial apego por coleccionar obras artísticas y sus encargos eran ocasionales y sólo Diputaciones y Ayuntamientos jugaron cierto papel de mecenazgo y protección demandando obras para ornato de salones y retratos, y también concediendo pensiones y ayudas para ampliar estudios.

El único modo de darse a conocer al gran público fue participar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, que suponían el éxito y la consagración oficial, además de la posibilidad de que el Estado adquiriese las obras premiadas. En general los pintores castellanos y leoneses tuvieron un escaso éxito, salvo Casado del Alisal, Dióscoro Teófilo de la Puebla y Marceliano Santa María. Asimismo la ausencia de salas y galerías se suplía con el recurso de exhibir públicamente los cuadros en los escaparates de algún céntrico comercio de las ciudades. La primera sala de exposición inaugurada fue la del diario vallisoletano El Norte de Castilla, en 1897.

4. Las ciudades y sus artistas

Valladolid. Constituye el foco artístico con un panorama más brillante. La pintura cobró un gran impulso en la segunda mitad del siglo gracias al clima de prosperidad y despegue económico que llevó a cabo la burguesía ciudadana. La Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción se hizo cargo de la formación de los pintores, ayudada por la Diputación y el Ayuntamiento, que costearon exposiciones y becas.

Hacia 1860 comienza a salirse del mediocre panorama artístico gracias a una acertada actividad en la Academia de la Purísima Concepción, apoyada por la Diputación y el Ayuntamiento que concedieron becas para ampliar estudios en Madrid y Roma.

Especial relieve tuvo el valenciano José Martí y Monsó (1840-1912), nombrado director de la escuela de Bellas Artes en 1871. Con él se da el mayor desarrollo de la Escuela, pues se establecen nuevas asignaturas, se mejoraron las salas de dibujo, se adquirieron cuadros y estatuas que sirvieron de modelos y se crearon concursos a premios (desde 1875 a 1889). Practicó todos los géneros aunque destacó en el retrato (es autor de cinco de presidentes de la Academia de la Purísima Concepción, destacando el de D. César Alba). Tiene cuadros costumbristas como "La vendimia" (1866) y entre sus retratos podemos citar el de Amadeo I (1871), para cuya realización se sirvió de una fotografía. Sus cuadritos de costumbres fueron muy del gusto de sus paisanos, con escenas urbanas de interior ("Castillos en el aire" -1886-, "La pobre de los sábados", "Los mozos de Segovia", "El sótano" y "Teatro Calderón de Valladolid").

Siempre fueron escasas las exposiciones celebradas en Valladolid, y prácticamente todas de artistas locales. La causa residía en la inexistencia de salas y galerías, con lo que los pintores habían de recurrir a mostrar sus cuadros en los escaparates de los principales comercios (de las calles Duque de la Victoria, Santiago y las aceras de San Francisco y Recoletos). Tampoco existían apenas comercios dedicados a la venta de pinturas y sólo desde 1897 se inaugura un salón de exposiciones gracias a el diario "El Norte de Castilla", destinado a artistas vallisoletanos.

El principal género pictórico era la pintura de historia, donde destacaron Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña (1840-1919) y Arturo Montero y Calvo (1859-1887). El retrato vino favorecido por el enriquecimiento de la burguesía, destacando José Martí y Monsó. Los paisajes plasman las riberas del río y vistas de los pinares, siendo Francisco Fernández de la Oliva uno de los mejores pintores. La construcción de numerosos edificios de gusto ecléctico y modernista y el gusto por la pintura decorativa condujeron a la pintura de techos y salones y despachos con figuras mitológicas y personajes alusivos a la historia de la ciudad. Se cubrieron con frescos o grandes lienzos el Ayuntamiento, el Círculo de Recreo, Capitanía General, los teatros y los cafés. La pintura de género o de costumbres tuvo también gran éxito, pudiendo mencionarse a Martí y Monsó y a Isidro González García-Valladolid. Isidro González (1843-1879) se dedicó principalmente a pintar escenas de majas y tipos populares de principios del siglo XIX.

Al final del siglo se cultiva el paisajismo favorecido por la estancia del montañés Agustín de Riancho. Y también aparecen pintores que tratan el tema social, como el ovetense José Uría (que pinta en Valladolid "El final de la huelga") y Padierna de Villapadierna y Luis González Lefort (1879-). González Lefort fue un excelente fotógrafo y en ocasiones expuso pinturas y fotografías conjuntamente, siendo autor de un retrato de José Zorrilla (1896) y del lienzo de tema social "Sin trabajo" (1898).

Burgos. La llegada en 1875 de Evaristo Barrios e Isidro Gil a Burgos, los dos de los principales directores de la Academia de Dibujo, supuso el renacimiento de la Academia y el punto de arranque de la pintura burgalesa, ya al final del siglo. Destacó Dióscoro Teófilo de la Puebla (1832-1901), nacido en Melgar de Fernamental, aunque formado en Palencia, Madrid y Roma. Alcanzó gran fama por sus lienzos de historia, aunque hace también cuadros de género con majas (escenas goyescas). El burgalés Andrés García Prieto (1846-1915) pintó durante su estancia en Italia escenas de tipos populares ("La tarantela") y vistas de Venecia; y cuando volvió a España se instaló en Santander, donde pintó numerosos paisajes.

En el ámbito local destacaron los mencionados Evaristo Barrios e Isidro Gil Gavilondo, pudiéndose mencionar los paisajes luminosos de Barrios. Ya a caballo entre los siglos XIX y XX destacaron Luis Manero Miguel (1876-1937), gran pintor de paisajes burgaleses ("El molino"), así como retratos y lienzos costumbristas, y Marceliano Santa María (1866-1952), que plasmó a finales de siglo retratos y pinturas costumbristas ("El esquileo").

Palencia. Aunque en Palencia dominó la figura de José Casado del Alisal, fue la Escuela Municipal de Dibujo quien impulsó desde mediados de siglo la actividad pictórica. El salmantino Juan María de Velasco (1809-1887) fue el primer director de la Escuela y, aunque centró su actividad en la enseñanza, todo parece indicar que tuvo muy escasos recursos. De sus alumnos, el más destacado fue José M^a Casado del Alisal (1831-1886), que trabajó sobre todo en Roma, París y Madrid, destacando en el cuadro de historia. También efectuó retratos. Otros alumnos fueron los palentinos Eugenio Oliva y Rodrigo (1852-1925), autor de pinturas costumbristas y paisajes, y Asterio Mañanós (1861-1935), que estudió en París con el maestro realista León Bonnat y se consagró sobre todo al retrato.

Segovia. La decadencia de la ciudad en el siglo XIX marca una modesta actividad pictórica pese a la existencia de su Escuela Especial de Nobles Artes. Fue su director desde 1840 el vallisoletano Mariano Quintanilla Vítores (1804-1876), retratista de la burguesía local. Además por Segovia pasaron numerosos dibujantes románticos franceses e ingleses que ilustraron sus costumbres y su paisaje urbano, seguidos de colegas españoles como Jenaro Pérez Villaamil, Juan Van Halen, Francisco Javier Parcerisa y José María Avrial y Flores (éste, director de la Escuela entre 1837 y 1840 y autor de imágenes de los principales monumentos segovianos). Los retratos de la burguesía segoviana de finales de siglo son obra del retratista madrileño Xavier de la Pezuela y Roget (1872-1905).

Salamanca. Destaca la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy en las primeras enseñanzas de los pintores locales, que luego la Diputación Provincial becaba en Madrid y Roma. Por Salamanca pasó entre 1869 y 1872 el retratista madrileño Federico Guisasola y Lasala (1830-1881), que también hizo pequeños cuadros de tema costumbrista. No obstante, los principales fueron Antonio Carnero Martín (1846-1904), que practicó el retrato y el cuadro de género, y sobre todo Vidal González Arenal (1859-1925) que realizó cuadros de tema religioso, pero también numerosas escenas con tipos charros pintados en La Alberca ("Las vendimiadoras").

León. Los artistas de esta ciudad reflejan la ausencia de centros de enseñanza y la escasa presencia de una burguesía emprendedora. Cierta notoriedad alcanzó Primitivo Álvarez Armesto (1864-1939), autor de algunos retratos y de cuadros de historia retardatarios.

Ávila. Aquí destaca la estancia de Valeriano Domínguez Bécquer que pintó en 1867 tipos y mujeres labradoras del valle de Amblés y la escena costumbrista "La fuente de la Ermita". De los pintores locales hay que citar a Juan Giménez Martín (1855-1901), autor de escenas costumbristas con detalles anecdóticos ("Interior de la Catedral de Ávila").

Soria. La principal actividad artística fue la desarrollada por Maximino Peña Muñoz (1863-1940). Valeriano Domínguez Bécquer también pasó por Soria y realizó algunos retratos y tres cuadros

costumbristas ("El baile o La carreta de los pinares" -1866-, "El leñador" y "La hilandera"). Maximino nació en Salduero y aunque residió principalmente en Madrid, debe su fama a sus paisajes y a sus escenas y tipos de la vida campesina tratados con un realismo sobrio ("El lechero").

Zamora. Apenas se tienen noticias de la actividad pictórica en Zamora durante el siglo XIX, aunque puede mencionarse a Nicolás Colino y Prieto, nacido en 1860 y dedicado especialmente a los paisajes.

José Carlos Brasas Egido. La pintura del siglo XIX en Valladolid. Institución Cultural Simancas. Diputación Provincial de Valladolid, 1982.

Pintores Castellanos y Leoneses del Siglo XIX. Exposición (Zamora-Valladolid, 1989).

José Carlos Brasas Egido, "Pintura". Hª del Arte en Castilla y León, tomo VII. Del Neoclasicismo al Modernismo. Ámbito Ediciones. Valladolid, 1998. 371-440.

Dioscoro Puebla (1831-1901). Exposición (Burgos, 1993). Junta de Castilla y León, 1993.

***Tema 10. La pintura y la escultura del siglo XX en Castilla y León**

1. Pervivencias del XIX (escultura)

Un ejemplo es Aniceto Marinas (Segovia, 1866-1953), que rechazó cualquier innovación y se inspiró sólo en la naturaleza, que refleja de modo mimético ("Hermanitos de leche", 1926).

De principios de siglo es Angel Díaz (1859-1938), nacido en Madrid, pero que pasó en Valladolid los últimos años del XIX e inicios del XX (1891-1912), siendo la figura más sobresaliente de las que vivieron en Valladolid en esos años, un momento de completa decadencia artística en la que no hubo iniciativas importantes ni artistas de calidad (Aurelio Carretero, Dionisio Pastor, Valsero y Darío Chicote). Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de la Purísima Concepción, donde fueron discípulos suyos Ignacio Gallo y Mariano Alonso Izquierdo, hasta 1912 cuando marchó a Madrid. En Valladolid efectuó una escultura de "San Antonio de Padua", obras para las Exposiciones Nacionales (como los relieves de "Los mosquitos al vino"), etc.

Otros escultores de finales del XIX e inicios del XX son, en Valladolid, los vallisoletanos Aurelio Carretero ("Monumento a Moclín", en Medina de Rioseco; Monumentos a Zorrilla, 1900, y al Conde Ansúrez, 1903, ambos en Valladolid), Mariano Chicote (Fuente de La Fama), Claudio Tordera Antolín (1865-1935; tallista destacado), Ignacio Gallo y Ros (1887-?; que marchó a París en 1912); nacido en Rueda (VA), Darío Chicote Recio (1862-1951, con obras de pequeño tamaño); y nacido en Estella (Navarra), pero residente en Valladolid por razones militares, José Martínez Oteiza (+1942; destacó como retratista).

2. Precursores aislados (escultura)

Aquí se incluye Francisco Durrio de Madrón (Valladolid, 1868-París, 1940), formado en Bilbao y que muy joven, en 1888, marcha a París, donde se instala definitivamente. En París recibió el influjo de Gauguin y se interesó por las culturas antiguas y primitivas ("Cabeza"). También tiene formas modernistas y simbolistas ("San Cosme"; "Monumento al compositor Arriaga", inaugurado en 1932).

3. Realismo

3.1. Pintura

En Valladolid hay, a finales del XIX, un modesto ambiente pictórico que comenzará a cambiar a comienzos del XX con figuras destacadas como el paisajista Aurelio García Lesmes y el retratista Anselmo Miguel Nieto (aunque éste marcha muy pronto a París). Anselmo Miguel Nieto (1881-1964) inicia su formación en Valladolid en 1906, pero marcha pronto a Madrid, Roma y París. Volvería luego a Madrid, donde destaca como retratista. Como dice Brasas Egido, los artistas más dotados optaban por abandonar la ciudad, cuya vida artística seguía siendo bastante limitada, para ir a Madrid, donde completan y perfeccionan su formación artística en la Escuela de San Fernando; la mayoría regresaban para iniciar su carrera artística en su ciudad, pero tras los primeros triunfos aspiran a conquistar el reconocimiento en Madrid.

Un ejemplo de esto sería Mariano de Cossío que estudia en Valladolid y en 1910 se traslada a Madrid a continuar sus estudios. Expone por vez primera en 1928, influido por su relación con el pintor inglés Cristobal Hall. Se incluiría dentro de la corriente post-expresionista, recreando el volumen con la luz y sin llegar a la exaltación del color. Realiza bodegones, retratos y paisajes, éstos sobre todo en Tenerife, a donde se traslada en 1935. La escasez de paisajes en su etapa vallisoletana puede deberse a que Castilla, pese a ser un tópico en la pintura de paisajes desde finales del XIX, no había sido capaz de crear un foco regionalista de importancia y no había ninguna escuela paisajista que pudiera competir con Madrid. A la generación del paisajista Zuloaga pertenece el vallisoletano Aurelio García Lesmes (1885-?), que tenía una visión alegre y colorista, reflejando en sus inmensas panorámicas las tierras amarillas y anaranjadas de los campos castellanos ("Campos de Zaratán"). También pintor del campo castellano, pero anterior y anclado en el siglo XIX, es Marceliano Santamaría (Burgos, 1866-1952), que pinta también historia y temas literarios, como "Angélica y Medoro", 1910, o "Figuras de leyenda", 1934.

3.2. La renovación en Castilla: el realismo (escultura)

Aquí la renovación no vendrá del modernismo, siendo Castilla una tierra muy cerrada a los vínculos con el exterior. Todo ello les llevó a apoyarse en el realismo austero. Estos artistas nunca llegaron a formar un grupo homogéneo ni una escuela, pero todos buscaban la verdad desnuda que encontrarían por diferentes caminos (referencias a la pureza formal del clasicismo, búsqueda de la expresividad o por referencias al cubismo).

Dentro de la escultura castellana destacan en primer lugar Víctor Macho, seguidor del tarraconense Julio Antonio (Antonio Rodríguez Hernández, 1889-1919). El palentino Víctor Macho (Palencia, 1887- Toledo, 1966), famoso por los bustos, dibujos y esculturas de figuras castellanas. Afianza el realismo castellano de Julio Antonio, con gran preocupación por el detalle anecdótico y retórico, influido por un cierto regusto arcaizante. Su renovación era a veces con un expresionismo un tanto exagerado y excesivamente sintético a base de grandes planos lisos y aristas cortantes. En estos bustos y figuras, el escultor trabaja la piedra en talla de planos, procurando destacar el volumen e introduciendo un marcado sentido sedente, estatuario. Sus esculturas de mayor interés son los monumentos, donde prescinde del detallismo y juega más libremente con los estereotipos iconográficos y volúmenes: "Cristo del Otero" (1931, Palencia) y monumentos "a Cajal" y "a Galdós" (1918, Madrid). El realismo y el expresionismo dominan su obra, destacando sus obras anteriores a la Guerra Civil; se exilia a Sudamérica (era republicano convencido) en 1937 y no volverá hasta 1952.

Mateo Hernández (Béjar, Salamanca, 1884-Meudon, París, 1949) desarrolla toda su obra en París, donde se afina en 1913, aunque no recibió ninguna influencia del ambiente parisino y su obra es plenamente castellana. Su obra es realista y con temática esencialmente animalística, pues no podía pagar a modelos y recurría a los animales del zoo. Talla directamente en piedra o maderas duras. "Bañista"; "Águila real" (1926), "Cabras de Marruecos" (1921).

Francisco González Macías (Béjar, Salamanca, 1901-Madrid, 1982) practicó el realismo renovador. Se formó en Béjar, Madrid y con Víctor Macho y José Capuz. Gusto por los volúmenes cerrados y macizos y el gusto por la simplificación formal. "Lechuza", "Pío Baroja", "Baño de Sol".

4. La vanguardia española

4.1. Pintura

De este período sólo destacaría como pintor de vanguardia Eduardo García Benito (Valladolid, 1891-1981), que en 1912 es becado para formarse en París, donde se introduce en los círculos artísticos y logra extender su fama hasta América. Su obra principal se desarrolla entre 1920 y 1950, evolucionando entre el fauvismo, el cubismo y el art-decò, destacando como ilustrador de revistas ("Vanity Fair", "Vogue"), dibujante, retratista y pintor de paisajes. Las obras cubistas tienen su periodo álgido entre 1912 y 1930, mientras el art-decò se concentra aproximadamente entre 1918 y 1936.

4.2. Escultura

La vanguardia sería un movimiento realista (a diferencia de lo que ocurría en París), entendido como el abandono del academicismo y la búsqueda de nuevas formas de expresión, continuador del anterior realismo castellano.

Emiliano Barral (Sepúlveda, Segovia, 1896- Madrid, 1936) viaja por España y en 1910 va a París, influyendo en su formación además Juan Cristóbal en Madrid. Participó inicialmente en el realismo castellano, del que son prueba sus esculturas hasta 1926, como "Mujer de Segovia" (un busto donde destacan los detalles y el carácter enérgico de la figura, rompiendo ligeramente la frontalidad y contrastando la fisonomía del rostro con otras partes del busto), "Madre" (1922), "Monumento a Daniel Zuloaga" (Segovia) o el "Mausoleo de la Familia Pedrazuela" (Segovia). En 1926 recorre Italia y en 1927 se instala en Madrid, dedicado sobre todo a encargos donde se ve la fortaleza de su talla. Su "Maternidad" (1927) se convierte en un juego de volúmenes. Realiza obras monumentales como la tumba de Pablo Iglesias (1930), "Panteón Cisneros Tudela" (Ágreda, 1925) y los monumentos a "Rubén Darío", a "Daniel Zuloaga" (Segovia, 1924) y a "Diego Arias de Miranda" (Aranda de Duero, 1930), todos entre 1923 y 1930. En los monumentos de los años treinta, momento en que intensifica su actividad, el artista se sale de lo puramente castellano y mira a lo que se hace en Europa.(Monumento a Núñez de Arce, Valladolid, 1932)

A la generación siguiente pertenece Baltasar Lobo (Cerecinos de Campos, Zamora, 1910- París, 1993). Comienza a formarse en Valladolid en un taller de arte religioso bajo la dirección de Ramón Núñez y en 1927 marcha a estudiar a Madrid. Tras la Guerra Civil va a París. Trabaja piedra, bronce y terracota. En sus esculturas predomina lo macizo, con un sentido pletórico y curvilíneo de los volúmenes.

5. Panorama actual en Escultura

Como representantes del periodo posterior a la Guerra Civil hay que destacar a Venancio Blanco y Angel Mateos Bernal. Venancio Blanco (Matilla de los Caños, Salamanca, 1923-) aprende en Salamanca a trabajar el hierro y la madera, destacando como principal periodo de producción 1958-1975. Sus primeras obras son de tema religioso, destacando también las de tema taurino. Evoluciona desde un realismo naturalista a una progresiva abstracción de sentido casi constructivista. Angel Mateos Bernal (Villavieja de Yeltes, Salamanca, 1931-) trabaja principalmente entre 1965 y 1985. En su primer periodo trabaja el cemento tendiendo hacia lo abstracto, eligiendo después el hormigón aplicado a una escultura de tipo arquitectónico.

José M^a Moro (Madrid, 1933), influenciado por el arte cinagético en los años sesenta, crea espacios en los que el espectador es una parte fundamental; las piezas son casi siempre urbanas, intervenciones en espacios públicos abiertos donde se relacionan con el espectador. José Luis Coomonte (Benavente, Zamora, 1932) trabaja distintos materiales, pero sobre todo el hierro forjado. De sus muchas series destacan los plegados, las rejas, las obras de arte sacro, los totems, los murales, las esculturas ondulantes y las esculturas cubistas-constructivas.

En la actualidad podemos citar a Feliciano Álvarez Buenaposada (Villavieja del Cerro, Valladolid, 1948) -trabaja el metal creando formas abstractas, inicialmente constructivistas-, José Arenas (Valladolid, 1964) -talla en madera-, M^a de los Ángeles Baruque Gutiérrez (Serrada), Eduardo Cuadrado García (Valladolid, 1947) -hiperrealismo, emplea poliéster y fibra de vidrio para crea un universo personal poblado de seres y objetos-, Concha Gay (Olmedo, Valladolid) -de una primera etapa figurativo-expresionista ha evolucionado hacia formas simbólicas y orgánicas-, Dionisio Rubio Martínez (Carracedo de Burgos) y Jesús Trapote Medina (Valladolid, 1949).

En escultura, Sara Giménez se decanta por planteamientos simbolistas y figurativos; Alberto Bañuelos y Miguel Isla se decantan por la línea abstracta. Alberto Bañuelos tiene un estímulo clásico, con símbolos que llevan a la serenidad de la forma. Miguel Isla plantea complejas alegorías de la naturaleza, buscando una sensualidad casi táctil. Sara Giménez por su parte combina el clasicismo y el arte arcaico, con esculturas dotadas de un comportamiento totémico. Virginia Calvo Soler (Bembibre, León, 1966) utiliza diversos soportes y materiales, como grabado, electrografía, madera y yeso, para reflejar sus propias sensaciones.

2. Panorama actual en Pintura

Analicemos el momento actual. Donald Kuspit (1993) ha subrayado que "la tarea moderna del arte es sustentar lo impulsivo y amorfo como símbolo de identidad personal frente a formas producidas colectivamente, representaciones irreductibles, significados respetables y articulación estandarizada, todo ello intrínsecamente inauténtico, aunque socialmente necesario.

Esteban Vicente (Turégano, Segovia, 1903) se traslada en 1936 a Estados Unidos y trabaja dentro del Expresionismo Abstracto. Desde 1950 desarrolla un estilo más abstracto, destacando sus collages junto a las pinturas.

En este final del milenio en Castilla y León pueden establecerse tendencias. En los planteamientos realistas se encuadran Cuasante, Félix de la Concha, Florencio Galindo y Mezquita; las propuestas figurativas están representadas por María Gómez, José de León, Dis Berlín y Eloísa Sanz; en un cauce abstracto analítico que en ocasiones dialoga con la estética neogeométrica o el postminimalismo, sitúa a Rufo Criado, Águeda de la Pisa, Sánchez Calderón y Julio Toquero; en una modulación que podría entenderse como "abstracción lírica", encuadra a Luis Cruz Hernández, Juan Cruz Plaza, Javier García Prieto, Alberto Reguera, Gonzalo Martín Calero, Sofía Madrigal y Fernando Rodrigo; Isaac Montoya ocupa un lugar cercano a los planteamientos postmodernos de las hibridaciones, mientras Paloma Navares desarrolla la dinámica de las instalaciones.

Las corrientes estilísticas en pintura son en este periodo muy diversas y algunos artistas pasan por varias de ellas. Dentro de la pintura realista se incluirían: Efrén Pinto (Burgos, 1940), José M^a Mezquita (Zamora, 1946) y José Miguel Pardo Ortiz (Astorga, 1936), los tres ultrarrealistas; Florencio Galindo de la Vara (Adanero, Ávila, 1947; pintor y escultor, con dominio de la perspectiva y destacado sentido del orden de las imágenes), José M^a González Cuassante (Burgos, 1945; dibujante y pintor muy minucioso) y José Luis Sevillano Briega (Salamanca, 1944; pintor de la "nueva figuración").

Entre los realistas, Cuasante tiene paisajes metropolitanos, en un pintoresquismo que acentúa los contrastes de luces y sombras hasta crear espacios meditativos y solitarios. Parte de una de las propuestas del pop: presentar dentro de la obra de arte los sucesos integrados en la vida diaria; pinta las cosas que ve en la calle. Su trabajo parte de la imagen fotográfica y presenta las formas sin apenas sombreados, delimitando planos que marcan las diferencias entre colores o tonos. Florencio Galindo indaga en el territorio de las huellas del hombre. Presenta una visión extremeceña de la naturaleza donde los animales y flores se muestran atrapados, inertes, inmersos en un particular destierro de su medio natural, atormentados por una visión dramática del mundo. Félix de la Concha realiza vistas de ciudades e interiores forzando la perspectiva.

En la figuración destacan: Demetrio Salgado (Salamanca, 1918; naturalezas muertas y composiciones con gran sentido de la proporción y de la realidad, destacan sus desnudos y los retratos, pese a que su estilo aunque tiene imágenes reales, difumina los colores), Juan Antonio Morales (Valladolid, 1912; dentro de la figuración intimista, que aspira a reflejar el mundo de lo inmediato desde la amorosa reproducción de la figura humana), Pedro Mozos (Valdecañas, Palencia, 1915); Segundo Vicente (Salamanca, 1901; dedicado a la pintura desde 1940, entre 1950 y 1955 de tipo abstracto y desde 1955 enfocado al paisaje figurativo; con sentido del color, rigor en la composición y profunda estrategia de equilibrio), Francisco Rodríguez Martín (1924, paisajista en profundidad y con amplia gama de colores plásticos), Néstor Pavón (Burgos, 1928; paisajista de acuarela que refleja las parameras ausentes de árboles), Escarpizo (Otero, León, 1938; paisajista de una generación más joven y con consideraciones de tipo social), Félix Cuadrado Lomas (Valladolid, 1930; pintor de paisajes castellanos con predominio de las líneas y los colores planos), Guillermo Martín (Fresno de la Ribera, Zamora, 1941; pintor costumbrista y con deseo de documentar la existencia humana de manera espontánea) y Francisco Lorenzo Tardón (Segovia, 1937; pintor con concepción regionalista y descriptivo-folklorista).

Otros autores se acercan al figurativismo pero dentro de una tendencia personal ajena a movimientos. José de León se acerca al surrealismo en clave onírica. María Gómez medita en torno al clasicismo. Dis Berlín (Ciria, Soria, 1959) construye imágenes sintéticas y colores planos, con una estética llena de detalles y de imágenes de gran densidad. Isaac Montoya juega a deconstruir la publicidad, en el límite de lo kitsch. Ramiro Tapia plasma sus representaciones siempre a través de un prisma fantástico. Su proceso creativo está dominado por la fecundidad pictórica y el concepto de metamorfosis. Hacia 1976 comienza su serie de "Arquitecturas Imposibles", características de la primera mitad de los años ochenta, en la que aparecen fantásticas composiciones con vegetaciones combinadas con insólitas arquitecturas. Hacia 1986 inicia una nueva etapa caracterizada por incorporar un repertorio de seres mutantes y gigantes.

Dentro de una exaltación y un peculiar concepto del paisaje se encuentra Juan Manuel Díaz Caneja (Palencia, 1905-Madrid, 1988). Se forma desde 1923 en Madrid y en 1929 viaja a París, donde entra en contacto con el cubismo, que desarrollará a su regreso a España, a principios de los años treinta, exponiendo en Madrid. Sus bodegones son de un ejemplar y equilibradísimo post-cubismo, pero del que lo principal son los paisajes -a los que se dedica desde los años cincuenta-, donde refleja su obsesión por su tierra patria y donde plasma un esquema de grafismos, ya variando los tonos, ya sumergiendo toda la composición en el calor de una constante amarillez tragal, con un punto de vista alto. Pese a partir del cubismo, lo hace compatible con una determinada orientación *fauve*.

La transición figurativa tiene sus principales exponentes en: José Mensuro (Salamanca, 1935), Manuel Sánchez Méndez (Salamanca, 1930), Jesús Hernández Salvador (Valladolid, 1930; pintor también abstracto), Cristóbal Gabarrón (Valladolid; entre la transición y el ingenuismo, con su planteamiento figurativo naciendo de una concepción abstracta)... Manuel S. Méndez marcha a

estudiar a Madrid y en 1956-8 trabaja integrado en el grupo "Tormes" y posteriormente en "Koiné" (junto a los salmantinos Ricardo Montero, José Luis Núñez Solé, Mariano Álvarez del Manzano y Fernando Mayoral), tendiendo entonces a la abstracción pasando por la senda del expresionismo puro. En 1958 ya está plenamente en la abstracción, pintura de grandes masas y con claroscuros. En 1962 pasa a una etapa "neofigurativista", con una mayor atención al color, con una tersura y suavidad cromática, y donde las figuras brotan con fuerza y llenas de misterio. Tras dejar de pintar en 1969, hacia 1972 comienza una etapa denominada "planetaria", una experiencia plástica con unas cajas donde mezcla el plástico y el metal para crear unos paisajes extraños.

El neofigurativismo vendrá introducido por varios artistas que han residido en París y que reflejan similares preocupaciones: plantear un dominio ordenado del espacio, recrear una realidad cotidiana y plantear un repertorio de imágenes que sean la base de un entendimiento. Entre ellos estaban el burgalés Fermín Aguayo (Sotillo de la Ribera, Burgos, 1926-París, 1977), cuya pintura presenta un sentido de la composición muy cuidada que ya se veía en su etapa abstracta de principios de los cincuenta. Tiene formación autodidacta. Forma parte del Grupo Pórtico, creado en 1947 en Zaragoza, dedicándose esos años a la abstracción postcubista. En 1952 se traslada a París y a partir de 1958 evoluciona hacia la figuración. Otros son Montserrat Mussons (Béjar, 1943; en ocasiones cercana a la pintura ultrarrealista) y Enrique García Calvo (Segovia, 1928). Uno de los más destacados es José Vela Zanetti (Milagros, Burgos, 1913-1998), creador enérgico volcado a la épica y realizador de una crónica social al margen del realismo socialista y de los movimientos de estampa popular y más bien de tipo comprometido. Con la guerra civil marchó a América, donde realiza obras en el edificio de la ONU en Nueva York (1951) y luego en Colombia y México, luego trabaja en Ginebra (1959) y más tarde vuelve a España, trabajando en murales de León y Burgos y también en pintura de caballete.

El "pop art", de origen norteamericano en los sesenta, tiene en España una aceptación bajo el filtro del personal carácter de los distintos realizadores, en los que la invención de sus propios cánones hace de lo "pop" más un accidente que sustancia. Artista pop es Nicolás Gless (Murieña, Ávila, 1950) es humorista, autodidacta y su mundo burlesco lleva a cabo una desvertebración del rigor industrial. Dentro de la corriente ingenuista, resultado de la expansión de la experiencia "naif", está M^a de los Ángeles de Armas (Valladolid, 1925). Isabel Villar (Salamanca) se incluye en una tendencia erótica desarrollada como resultado de interpretaciones personales surgidas del "pop" y el dadaísmo; plasma pequeñas figuras desnudas y solitarias que pueden pertenecer al ingenuismo o al surrealismo, dispuestas sobre paisajes armoniosos y próximos.

A partir de los cincuenta aparece un neosurrealismo en España que se confunde con la abstracción y que por ello tiene poca vitalidad. Hacia la segunda mitad de los sesenta se consolida un neosimbolismo confundible con el surrealismo, pero diferenciable en ejecución y realización.

El arte de vanguardia lo representa la abstracción, con varios representantes. Zacarías González (Salamanca, 1921) está preocupado por encontrar nuevos elementos en la pintura, lo que le llevó en la época informalista a resultados de sorprendente plasticidad ("El invitado"); en los años setenta pasó a una línea neofigurativa (ya en los ochenta hace unos cuadros en los que unas figuras femeninas aparecen rodeadas de cuadros y esculturas y ha llegado a un hiperfigurativismo con fachadas de viejas viviendas). Ulises Blanco (Soria, 1934) es un experimentador plástico que acomete la abstracción empleando el símbolo, el grafismo y distribuyendo el espacio rigurosa o arbitrariamente. Luis Sáez (Mazuelo, Burgos, 1925) concibe su abstracción como una yuxtaposición de formas concretas por sí mismas definibles pero que pierden su sentido lógico y su significación al presentarse entremezcladas entre sí y a su vez con otras totalmente indefinibles (a partir de 1981 incorpora a su obra una serie de personajes realizados al modo "arcimboltesco", insistiendo en ellos en el tema de las armas y la guerra, pues se revisten con piezas de armaduras y otros atributos militares que les convierten en símbolos de destrucción carentes de humanidad; también aplica similares matices surrealistas a cuadros figurativos con naturalezas muertas, bodegones con variopintos y extraños objetos). Otros artistas son Mary Paz Jiménez (Valladolid, 1911; crea evoluciones de formas a las que no falta una amplia dimensión expresiva); Santibáñez (Burgos, 1936; concibe una serie de grafismos y un repertorio de formas dinámicas), César Olmos Pieri (Valladolid, 1936; alterna la pintura con el grabado), Manuel Jular (León, 1939; a medio camino entre abstracción y construcción), Andrés Villoria

(Torre del Bierzo, León, 1918), Modesto Ciruelos (Burgos, 1908), Fermín Aguayo (Sotillo de la Ribera, Burgos, 1926) y José Miguel Pardo (Astorga, León, 1936). Modesto Ciruelos, participó en la abstracción y el informalismo de los años cincuenta y sesenta, pero tras una etapa de pop art, se dedicó a un estilo expresionista muy personal.

Una de las tendencias más importantes es la que fusiona la tradición geométrica o constructiva con la discontinuidad minimalista. Muestra de ello es Rufo Criado, próximo a una estética neogeométrica, pero sin perder de vista el interés por el paisaje y el volumen escultórico en la pintura. Águeda de la Pisa trabaja en variaciones sutiles y superposiciones que obligan a una atención paciente, desarrollando lo simbólico y sumergiéndose en la percepción cromática. Julio Toquero trabaja sobre grandes superficies blancas, a modo de muros.

Ha resurgido la abstracción en diálogo con lo figurativo. Esta combinación se aprecia en Sofía Madrigal, fijándose especialmente en la crudeza del paisaje industrial. Juan Cruz Plaza comprende el espacio sujeto a una geometría aligerada con el tratamiento cromático.

Al constructivismo pertenecen Tomás Crespo Rivera (Zamora, 1940) e Igor de Ortega (Burgos; que plantea la exploración múltiple de una misma forma). Ricardo Montero (Salamanca), por otra parte, ha investigado las posibilidades de yuxtaponer objetos que evocan por su forma o finalidad una sensación de dinamismo.

A. M^a Arias de Cossío. La obra de Mariano de Cossío. 1890-1960. Junta de Castilla y León, 1993.

V. Bozal. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)/(1939-1990). Summa Artis, XXXVI/XXXVII. Espasa-Calpe, 1992.

R. Chavarri. La pintura española actual. Madrid, 1973.

J.A. Gaya Nuño. La pintura española del siglo XX. Madrid, 1972.

Escultura española 1900-1936. Madrid, 1985.

Julián Trincado Settler (colab.). Arte en España 1918-1994. Alianza. Madrid, 1995.

Artecamos. Proyecto Europeo. Catálogo de las exposiciones de 1996 y 1997. Junta de Castilla y León/Ministerio de Educación y Cultura.

M^a Teresa Ortega Coca. Eduardo García Benito. Institución Cultural Simancas, 1979.

M^a Teresa Ortega Coca. Venancio Blanco.

M^a Teresa Ortega Coca. Angel Mateos. 1995.

Catálogos de exposición redactados por Jesús Urrea. Pintores de Valladolid (1890-1940) -1985-; La escultura en Valladolid (1850-1936) -1984-. Caja de Ahorros Popular de Valladolid.

"Reflexiones sobre la experiencia artística en el fin de siglo". Exposición Arte 2000 en Castilla y León. Junta de Castilla y León, 1997.

Cuasante. Exposición. Junta de Castilla y León, 1995.

A la pintura. Pintores españoles de los años 80 y 90 en la Colección Argenteria. Barcelona, 1995.

Tema 51. Marfiles y esmaltes románicos en Castilla y León

Las artes suntuarias contenidas en las canónicas y monasterios románicos incluyen orfebrería, esmaltes y eboraria. Todas ellas son artes lujosas, basadas en materias primas caras y escasas. Estos objetos eran proporcionados principalmente por los reyes y los propios eclesiásticos. Como antecedente de estos regalos, en España se encuentran las coronas de Guarrazar y Torredonjimeno como exvoto de los reyes visigodos y la Cruz de los Ángeles como ejemplo asturiano de época prerrománica.

El auge de las peregrinaciones y de las cruzadas produjo en Occidente una creciente demanda de reliquias. Muchos santuarios y monasterios pugnaron por tener más y mejores reliquias, influidos por el aporte económico que representaban la afluencia de peregrinos y las donaciones de reyes y nobles. Para guardar estas reliquias en ocasiones se aprovecharon arquetas y cofres sustraídos a los musulmanes, en otras se produjeron piezas en materiales nobles. Las donaciones de los nobles y reyes buscaban asegurarles un enterramiento cerca de las reliquias. Entre éstas abundan y son especialmente apreciados los "lignum crucis", incluidos dentro de cruces de oro y plata. En la "Chronica Adefonsis" se cuenta que el rey de Aragón se hacía acompañar en sus campañas de varias reliquias guardadas en arquetas de marfil recubiertas de oro, plata y piedras preciosas.

La iglesia se vio beneficiada por las victorias cristianas. No en vano los reyes antes de la batalla imploraban la intercesión de Cristo, la Virgen María, el apóstol Santiago y Santos como San Isidoro, San Millán o Santo Domingo de Silos. En caso de victoria, el ganador debía ofrecer parte de sus ganancias a los santuarios más importantes.

- El marfil en España

El marfil, la materia que conforma los colmillos o defensas de los elefantes, que empleaban en la Edad Media en España procede del comercio con los árabes. Su talla es muy similar a la de las maderas duras, aunque exige una mayor delicadeza en la técnica de trabajo, empleándose sierras, limas y buriles. Para trabajarlo, primero debe cortarse el colmillo en placas del tamaño que se desee y, una vez llegado el momento de esculpirlo, se cubre con una capa de greda y se dibujan con un plomo las imágenes que se intentan reproducir, marcándose después los trazos con un agudo hierro para que sean visibles. Una vez hecho esto, se cavan los campos libres de la tableta a la profundidad deseada y se esculpen las figuras. Más tarde el marfil puede dejarse de su color, policromarse o pulirse. Se aplica a esculturas de pequeño tamaño de uso devocional o personal. En esta época sobre todo para esculturas de bulto redondo destinadas al culto y para placas aplicadas a arcas de reliquias o cubiertas de libros.

El periodo de máximo esplendor del trabajo del marfil en España ha sido el comprendido entre los siglos X y XII. En la Edad Media, el arte del marfil español recibe una doble influencia bizantina a través de los pueblos cristianos del Norte y oriental derivada de los musulmanes, con lo que se logra un arte de mayor complejidad que el de otros países europeos. De hecho hay numerosos ejemplos dentro de los reinos cristianos de piezas elaboradas en tierras musulmanas. En España existen dos corrientes: la mozárabe, inspirada en el arte musulmán, y la románica, con un vago recuerdo de lo árabe y que obedece a un sentimiento cristiano diferente.

En el ámbito islámico destaca en el siglo XI el taller de Cuenca, heredero del arte califal de Córdoba. De este taller se conservan dos arcas con estructura de madera, con tapa de vertientes inclinadas que se cubrían con placas de marfil adornadas con motivos vegetales estilizados y escenas de caza. Fueron reutilizadas en contextos cristianos: una es la de Santo Domingo de Silos, hecha en 1026 por Mahammad ibn Zayyan; la otra es la de la catedral de Palencia y se fecha en 1049-1050.

1. Marfiles mozárabes

Estos mozárabes (cristianos bajo dominio musulmán) conservaban la tradición cultural romano-bizantina, pero no por ello dejaron de recibir la influencia islámica del mundo oriental. Las obras de mozárabes mientras permanecieron en tierras musulmanas son desconocidas salvo contadas

excepciones, mientras que es abundante el arte mozárabe del norte de España, concebido como el practicado por artistas árabes al servicio de los cristianos. Procederían de San Millán de la Cogolla las principales producciones. Estos marfiles mozárabes se decoran con los mismos motivos empleados, por ejemplo, en la arqueta de Alhaquen II, pero la decoración de ataurique ha perdido realismo y se estiliza con hojas pequeñas y tallos largos, como se aprecia en tres brazos de una cruz procesional de estructura patada –del MAN y el Louvre– (dotada de una cenefa con ataurique con hojas y frutos de escaso desarrollo que parten de cabezas monstruosas; hay también animales, leones, ciervos, águilas y grifos, todo ello dentro de un esquema simétrico) y en el altar portátil de San Millán (altar de madera con guarnición de tiras de marfil con una labor de ataurique con águilas, leones, grifos y antílopes). En esta corriente se incluiría una arqueta prismática de la antigua colección Davillier y las cuatro piezas de ajedrez conservadas en Santiago de Peñalba.

2. Marfiles románicos

El lapso estéril en representaciones plásticas occidentales desde época clásica no tuvo más compensación que las representaciones en marfil bizantinas, que proporcionaron a Europa dípticos consulares primero y píxides –copones o cajas para guardar las hostias– y cubiertas de evangelios después. La máxima difusión del marfil se debe a la persecución que sufrieron sus artesanos por parte de los emperadores debido a la crisis iconoclasta.

Con la decadencia del califato árabe de Córdoba, los reinos cristianos resurgen con fuerza y ensanchan sus fronteras. Dentro de este proceso, el arte de los reinos cristianos va formando una personalidad propia que va separándose del influjo árabe para tomar un matiz más europeo, aunque sin perder completamente lo musulmán. La miniatura es la base sobre la que se asienta el arte románico español y el francés. El arte escultórico se caracteriza por tener las mismas singularidades que las miniaturas y se cree que tuvo su primera plasmación en marfil y luego en piedra.

Con anterioridad a Fernando I (1035-1065) apenas se conocen marfiles de significación cristiana. Durante su reinado se forma una industria de marfil en Castilla y León, que restauró en el occidente de Europa la escultura desaparecida seis siglos antes y fue la precursora del románico español. Los marfiles románicos tienen las mismas características que la gran escultura, con lo que la personalidad del artista desaparece detrás de la idea expresada en su obra, y el arte es fruto de una colectividad. Los artistas se esfuerzan por suprimir la realidad y sustituirla con un mundo ideal.

En la plástica del marfil ya no se hacen figuras exentas y los relieves se subordinan a la arquitectura. Los personajes, en los relieves, aparecen alineados sobre un fondo convencional sin base segura para apoyar los pies, las actitudes son serenas y reposadas. Los pliegues de los vestidos se realizan a base de grandes líneas que borran la idea de la materia. Los arcos que recuadran las escenas y perspectivas arquitectónicas de los fondos son puramente decorativos. Hay un desprecio de la profundidad que parece un salto atrás hacia lo primitivo, pero a su vez va a dar sensación de ingenuidad. Una influencia de las miniaturas son los encuadramientos con arcos semicirculares o de herradura con su alfil. Las cenefas se hacen con decoración de vegetales en líneas sinuosas y la representación de Cristo bendiciendo se hace a la manera bizantina. Existe influencia de los marfiles árabes en el estudio de los animales, de sus orlas, en los arcos de herradura, mientras que el ataurique queda estilizado y el arco lobulado es de influencia mesopotámica.

También hay influencias francesas, anglosajonas, italo-bizantinas y germanas, ya que se produce un trasiego de influencias de unos lugares a otros llevados por personas en peregrinación, caballeros que ayudaron a los reyes en sus conquistas, monjes, empresas militares, etc.

Las escenas representadas en los marfiles responden a las nuevas concepciones de la vida religiosa: la Crucifixión, figura de Dios en Majestad, escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, vidas de santos. La mayoría de los marfiles románicos se completaban con ornamentos de oro y plata y piedras preciosas.

La atribución de los marfiles románicos a uno u otro taller europeo es difícil a causa de la manera de producirse el arte medieval: artistas al comienzo itinerantes, copias de unos lugares a otros

que van diferenciándose del modelo original (esto produce una variedad que no se encontrará en el gótico, cuando se siguen fielmente los modelos del jefe del taller).

3. Obras de los talleres del siglo XI

Se han conservado bastante ejemplares románicos, ya que casi todos ellos fueron donados por reyes o poderosos a las iglesias para que guardasen sus reliquias predilectas o para enriquecer su tesoro. Otras las llevaban consigo los reyes en sus expediciones guerreras; y muy pocas serían de uso civil (piezas de ajedrez) y aun éstas tenían algunas veces representaciones cristianas.

La creación del taller románico en España tuvo lugar al renacer las artes industriales durante el reinado de Fernando I. Con Alfonso VI en Aragón continúa el renacimiento de este arte y se forma una gran escuela que abarca toda la segunda mitad del siglo XI. Con anterioridad al taller de eboraria de Fernando I hubo en España talleres dispersos que fabricaron diversos objetos con figuras bárbaras de un arte muy distinto al del taller castellano-leonés, como la arqueta del monasterio del Escorial y la arqueta del Museo del Cluny. La del Escorial tiene el Tetramorfos en la tapa, bajo arco de herradura; otras escenas son la Crucifixión y el Santo Entierro.

Manuel Gómez Moreno sistematizó el estudio de los marfiles románicos españoles y reconoció dos talleres. Los dos grandes talleres de la eboraria, que en general preceden en el tiempo a la escultura monumental, se localizan en León y en San Millán de la Cogolla, el primero bajo la sombra de la monarquía castellano-leonesa y el segundo bajo protección eclesiástica, aunque en la zona de influencia de los reinos de Navarra y Aragón.

El taller de León tuvo su máximo esplendor y vigor artístico en el siglo XI, mientras que en el XII pierde su papel vanguardista. Estilísticamente reúne rasgos orientales de tradición musulmana con esquemas compositivos y elementos formales de indudable procedencia germánica. Como rasgo característico destaca la cabeza de los personajes, de tamaño apreciable y con pupilas en azabache.

La carta testamentaria de Fernando I sirve para identificar y autenticar las obras conservadas del taller de León y que éste donó al templo de San Juan Bautista y San Pelayo de León: incluye tres cajas de marfil sin elementos figurados, la arqueta de los Marfiles o de las reliquias de San Juan y San Pelayo en San Isidoro de León (1059); el Cristo de Fernando I (donado a la Colegiata de San Isidoro de León en 1063) y la arqueta de las Bienaventuranzas en Madrid; el Cristo del Museo de San Marcos, el Portapaz de San Isidoro de León, la cubierta del Evangelio del Museo del Louvre y las plaquetas con el "Noli me tangere" y otros temas, divididas entre Oviedo y Leningrado.

La arqueta de las reliquias de San Juan y San Pelayo (1059) es la pieza más antigua. Se estructura sobre un armazón de madera recubierto por chapas de oro con ornamentación de piedras preciosas (perdida a comienzos del siglo XIX) formando arquillos de medio punto que enmarcaban 25 placas de marfil: en el cuerpo de la caja están los apóstoles (figuras mayestáticas de pie, con diversas posturas), mientras en la tapa aparecen el Cordero Místico rodeado del Tetramorfos, los arcángeles Miguel y Rafael, los ríos del Paraíso y otras figuras.

En el Cristo de Fernando I los cabellos han sido simulados por pequeñas incisiones en líneas paralelas, los ojos son prominentes de gruesos párpados, la nariz recta y la boca gruesa; los pliegues del paño que cubre la figura son geométricos. Bajo el supedáneo, la figura de Adán, en relieve, permanece en actitud de recibir su cuerpo desnudo la sangre vivificadora de Cristo. Los brazos de la cruz presentan decoración inciso-vegetal y zoomórfica y en todo su contorno una estrecha banda con relieves, de nerviosas figurillas humanas y de animales entrelazados por vástagos vegetales que representan a los condenados en su bajada a los infiernos a la izquierda y la resurrección de las bienaventuranzas a la derecha. Culminando el ciclo, aparece Cristo sosteniendo la cruz de la Victoria, aludiendo a su triunfo sobre la muerte, y la paloma eucarística en la parte superior. En el reverso aparecen el Cordero Místico, los símbolos de los evangelistas, decoración geométrica, roleos, figuras humanas y animales. Se aprecian en este Cristo influjos mozárabes en los cogollos de los roleos vegetales y occidentales en la técnica interpretativa y los detalles iconográficos. La iconografía se ha vinculado con los formularios del oficio visigodo de los muertos. Es obra de dos artistas, uno hizo la Cruz y otro el crucificado. La arqueta de las Bienaventuranzas, procedente de la Colegiata de San Isidoro, es prismática y de cubierta

truncopiramidal (no parece original). En tres de sus lados hay siete placas con tallas alusivas al Sermón de la Montaña: escenas de las bienaventuranzas siguiendo el esquema de un ángel y una figura masculina dialogando, representadas bajo arcos coronados con perspectivas arquitectónicas y encuadrados en rectángulos. En la cuarta cara presenta un inconexo conjunto de fragmentos de filiación islámica. Otra obra es el Cristo del monasterio leonés de Santa María de Carrizo, del que ha desaparecido la cruz. Se relaciona con el Cristo de Fernando I, aunque con mayor expresionismo y evolución estilística.

Los caracteres dominantes de estas obras son la específica conformación de las cabezas de sus personajes, de tamaño apreciable y con ojos de pupilas normalmente en azabache, que dan una gran expresividad al rostro. Los cuerpos delgados van cubiertos por túnicas, cuyos pliegues están señalados por líneas y pequeño rayado trasversal, y no se manifiesta preocupación por la anatomía, señalando únicamente los relieves del cuerpo destacados en el movimiento por superficies lisas y convexas. La anatomía de los cuerpos desnudos está concebida con un sentido geométrico, aunque se aprecia la búsqueda de volumen en los músculos de los pectorales, las cabezas sobresalientes y en la técnica del relieve sin recuerdos de la talla simplemente incisa o a bisel. La decoración refleja influencia del arte hispano-árabe, con el uso de arcos de herradura en los fondos arquitectónicos y a veces la decoración vegetal.

4. Obras del siglo XII

A partir de este siglo, cambia el estilo en la escultura de marfil, abandonando paulatinamente el grafismo de sus primeras obras, tendiendo a la búsqueda del valor táctil de la materia con un deseo de aproximación a otras escuelas artísticas que, poco a poco, internacionaliza los caracteres de estas pequeñas obras de marfil. El camino de Santiago será el vehículo de relación de España con las escuelas europeas. Las piezas acusan mayor naturalismo en la concepción del desnudo de sus Cristos y factura de sus pliegues, pero son menos originales que las del siglo XI y se relacionan con la escultura monumental, a la que imitan. En tal sentido se ha llegado a aludir a esta etapa como una época oscura y sin personalidad.

De esta época son las pequeñas piezas de la catedral de Oviedo, el díptico relicario del Obispo D. Gonzalo (Cámara Santa de Oviedo) y el Cristo de Nicodemus (Oviedo), que reflejan la novedad de este naturalismo, que se acentúa en el pequeño Cristo de la Iglesia de San Juan de Ortega (Burgos). Otras obras del momento son la placa con el Descendimiento, el Santo Sepulcro y la Bajada al Limbo, todo ello en el Museo del Ermitage.

Del taller leonés es el Portapaz de San Isidoro de León, una placa de madera de forma almadrada cubierta con planchas de plata y sobre la que se dispone un relieve en marfil de Cristo en majestad. Se ha pensado que formase parte de un relicario, aunque luego se reaprovechó como portapaz. La figura tiene rasgos del taller leonés de mediados del XI, aunque con un estilo dotado de mayor volumen y plasticidad que hace datarlo hacia 1100. También leonesas son varias placas que formarían parte de otro relicario (Descendimiento, Tres Marías ante el sepulcro, Discípulos de Emaús y Noli me tangere).

Del aprecio por el marfil dan cuenta los regalos que las grandes catedrales recibieron de grandes colmillos de elefante como adorno que se colgaba de las paredes. Pero más importantes que éstos son los olifantes o grandes colmillos ahuecados para lograr una utilización sonora y cuya superficie externa se decoraba; hay un ejemplo en la catedral de Zamora.

- El esmalte medieval en España

Para la orfebrería se trabajaba habitualmente mediante el batido de láminas, martilleando una pieza de metal hasta reducirla a finas láminas que luego se montan sobre almas de madera. La fundición era más rara y reservada a objetos pequeños. Las decoraciones se añadían mediante cincelado y repujado. Como complemento se aplicaba la filigrana y muchas piezas se completaban con esmalte y piedras preciosas engastadas.

1. Introducción. Técnicas de aplicación

La primera mención de la palabra smaltum con el valor de esmalte aparece en el Liber Pontificalis redactado en el pontificado de León IV (847-855). El esmalte es un vidrio reducido a polvo compuesto de una mezcla básica de plomo, sílice y bórax, a la que se añaden los óxidos

metálicos que proporcionan el color: hierro (rojo), antimonio, plomo y plata (amarillo), cobalto (azul), cobre (verde), etc. Por lo general estos óxidos lo dejan transparente, pero si contiene zinc o arsénico, se vuelve opaco. Se aplica sobre soportes diversos, principalmente láminas de metal – generalmente cobre sobredorado- revestidas de fundente. Su temperatura de fusión se sitúa de 700 a 850°. Las técnicas de aplicación son:

Alveolado o tabicado o cloisonné. Es una técnica propia de Oriente cuyo máximo apogeo se produce en Bizancio hacia los siglos X y XI. Sobre plancha de oro o electrón se colocan unas laminillas muy finas o hilos que siguen los contornos del dibujo y se sueldan. En las celdillas se ponen los polvos de esmalte y el conjunto se somete a una temperatura de fusión. Después se llenan de nuevo las celdillas y se calienta la placa, procediéndose al pulimento.

Excavado, campeado o champlévé. Es un sistema propio de Occidente que se remonta a la 2ª Edad del Hierro. Se desarrolla sobre placa de cobre o bronce, generalmente sobredorada. Se excavan pequeñas porciones de metal y los huecos se rellenan con polvos de esmalte. Las zonas no esmaltadas se enriquecen con trabajos de cincelado y calado.

2. Prerrománicos

No se tiene certeza sobre la existencia de esmaltes entre los visigodos, si bien el trabajo en celdillas que utilizaron en orfebrería (repujado, grabado, calado, incrustación de piedras) tuvo gran repercusión posterior. Las primeras manifestaciones de interés se centran en el reino Asturiano, que mantenía estrecha relación con el reino franco. En el castillo de Gauzón (Asturias) se desarrolla un importante taller de orfebrería. Alfonso III dona en 908 a la catedral de Oviedo la cruz de la Victoria. Este mismo rey donó también la caja-relicario de la catedral de Astorga, que se decora con el Cordero, el Tetramorfos y ángeles empleando el repujado, la filigrana y el esmalte alveolado. En la caja de las Ágatas, donada por Fruela II a la iglesia del Salvador (Oviedo), se emplea en la tapa una placa del siglo VIII procedente de los talleres francos donde los esmaltes azul, turquesa y rojo cubren un paraíso poblado de pájaros, cuadrúpedos, reptiles y peces (técnica alveolada-excavada). Comienza utilizándose el tabicado bizantino y se sustituye paulatinamente por el excavado, totalmente impuesto en el siglo XII.

3. Románico

En el siglo XI se tienen ya datos ciertos sobre la ejecución de esmaltes en España, en algunos casos alveolados y en oro, hasta que paulatinamente se va imponiendo la utilización del cobre, que permitirá conseguir las obras maestras de la orfebrería y el esmaltado español a fines del siglo XII. De hacia 1063 es el cáliz de la colegiata de San Isidoro de León, regalo de doña Urraca; con dos copas de ágata (antiguas, quizás romanas), montado en oro, con pedrería y, en el nudo, cuatro placas romboidales que insertan pequeños esmaltes alveolados de color verde. En la base de la copa hay una inscripción que identifica a la donante “NOMINE D[omi]NI URRACA FREDINA[n]DI”.

No obstante, la mayoría de las piezas no han llegado hasta nosotros, como el frontal del altar de Nuestra Señora de Santa María la Real de Nájera (Logroño) -mediados del XI, de hacia 1054, regalado por el rey García de Navarra: contaba con piedras preciosas, perlas y 23 esmaltes grandes, portaba una inscripción de dedicación a la Virgen y con la identidad de los donantes y el artista, Almanio-, el frontal del altar mayor de la catedral de Gerona o el arca de las reliquias de San Isidoro. Ya de mediados del XII sería otra obra desaparecida, el frontal del altar de la catedral de Zamora, de plata repujada y adornado con muchas piedras preciosas y esmaltes de colores. Fue en la segunda mitad del XII cuando comienza el periodo más interesante de la esmaltería española, con talleres en Castilla-León, Cataluña, Navarra y norte de los Pirineos que nada tienen que envidiar a las producciones de Limoges. Se aprecian sus relaciones con otras manifestaciones de arte hispánico, en especial la miniatura, marfiles y escultura; al tiempo, se deja sentir la influencia musulmana sobre todo en los motivos decorativos.

La difusión de los esmaltes llevó a la creación de talleres especializados, entre los que destacaron Limoges y Silos. De la obra limosina destacan báculos, como uno conservado en el Museo Lázaro Galdiano y otro del convento de las Benedictinas de San Plácido (Madrid). Entre los frontales de altar están las placas del Museo Diocesano de Orense. Son piezas de cobre sobredorado con esmalte colocado por excavado.

3.1. Taller de Silos

Fue este el principal taller español de esmaltería, en auge en el último tercio del XII y que llegó a exportar obras a Limoges e Inglaterra. Se desarrolló gracias a la protección de Alfonso VIII y su mujer, Leonor de Aquitania. Sus esmaltes se caracterizan por una gama cromática con predominio de verde y azul, combinados con blanco y rojo, mientras apenas se usa el amarillo (privativo de Limoges). Los cuerpos de las figuras están esmaltados, las cabezas se cincelan en altorrelieve y los fondos no esmaltados se recubren con una decoración vegetal incisa a base de motivos circulares, llamada vermiculado.

Como obras de referencia para este taller cabe mencionar, de la segunda mitad del siglo XI, el frontal del altar de la catedral de Santa María la Real de Nájera, la mesa del altar mayor de la abadía de Ripoll. El auge del taller de Silos corresponde a la segunda mitad del XII, cuando contó con el patrocinio de Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra. El primer esmaltador de Silos se supone formado en Aquitania y llegaría a la abadía en tiempos de Alfonso VII (1126-1157), donde completó con placas de esmalte un cofre del taller de eboraria de Cuenca convirtiéndolo en un arca para las reliquias del Santo abad.

La obra más notable es la urna de Santo Domingo de Silos, formada por dos piezas; una a modo de cubierta, que iría inclinada, con figuras en cobre repujado y técnica del *vernís brun* en el ajedrezado y los follajes; y la otra a modo de frontal, con chapas de cobre dorado y barnizado. Su realización correspondería a 1165-1170, con el fin de recubrir el sepulcro del santo. El esmalte es indistintamente tabicado y excavado, con una gama cromática de gran riqueza, aunque falta el amarillo (utilizado en Limoges). La composición es la tradicional de los frontales románicos, con la *Maiestas Domini* rodeada del tetramorfos y, a ambos lados, los doce apóstoles bajo arquerías (todas las cabezas son de bulto cinceladas y repasadas a buril). Se caracteriza por el rico tratamiento de los vestidos, variedad de actitudes, rostros expresivos (frente a los lemosinos, con figuras fundidas en un mismo molde y en serie). En la cubierta hay un panel central con el Cordero y a sus lados una arquería sobre la que se levanta una imagen de Jerusalén; en los arcos hay 12 personajes de carácter bizantinizante.

La producción del taller silense debió ser abundante, de la que citaremos algunas obras. En Santo Domingo de Silos, se completó hacia 1140-1150 con bandas y placas de cobre esmaltado la arqueta de marfil del taller de Cuenca fabricada en 1026 por Mamad ibn Zayyan. La obra original de marfil tiene motivos vegetales estilizados, animales y humanos (arqueros y jinetes) formando escenas cinegéticas. Sobre ella se coloca un panel lateral de cobre dorado excavado con esmaltes que incluyen la representación de Santo Domingo entre dos ángeles. El remate es de técnica similar, con la figura de un Cordero, incluido en un tondo sustentado por figuras fantásticas a modo de dragones.

Hay también dos cubiertas de encuadernación de un libro, fechadas en 1165-1175, de cobre y con esmalte excavado parcialmente alveolado. Una muestra la Crucifixión (Cristo flanqueado por la Virgen y San Juan, con personificaciones del Sol y la Luna en la parte superior) y otra con la *Maiestas Domini* en mandorla y rodeada por los símbolos de los Evangelios. Varios candelabros de cobre grabado y esmaltado con motivos vegetales, animales, florales, etc., fechables hacia 1200. El báculo del abad Juan II, muerto en 1198, es de cobre, plata y esmalte excavado. Los talleres silenses no pudieron competir con Limoges, cuyas obras, más burdas pero menos costosas, se impusieron a partir del siglo XIII y que llegan incluso a encontrarse en el monasterio de Silos, con una arqueta de los últimos años del siglo XII..

4. Gótico

Entre los siglos XIII y XV abundan las obras en cobre excavado procedentes de numerosos talleres castellanos y catalanes. Corresponden a pinjantes, de uso profano, y, con uso religioso, cruces procesionales y algunos relicarios. Las cruces suelen tener brazos flordelizados y plaquitas con figuras.

El mayor esplendor se produce en el siglo XIV en el reino de Aragón, con el empleo de plata y colores traslúcidos. Desde 1313 orfebres italianos (de Siena, Génova y Florencia) se asientan en ciudades como Barcelona o Valencia. Aragón participa en el auge de la esmaltería con talleres en

Zaragoza y Daroca. Ya hacia la segunda mitad del XV destacan los talleres de Burgos, Valladolid, Salamanca, Toledo o Ávila.

Margarita M. Estella, La escultura del marfil en España. Románica y Gótica. Editora Nacional. Madrid, 1984.

Margarita Estella, "La talla del marfil" y M^a Luisa Martín Ansón, "Esmaltes". Antonio Bonet (coord.). H^a de las artes aplicadas e industriales en España. Cátedra, 1982.

Miguel Ángel García Guinea y otros. Los monasterios románicos. Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2001.

Javier Castán Lanaspá. "Artes aplicadas". Historia del Arte de Castilla y León, tomo II. Arte románico. Ámbito, 1994.

Isidro G. Bango Torviso (director); Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía. Junta de Castilla y León / Caja España (León diciembre 2000-febrero 2001). León, 2001.

Margarita M. Estella Marcos, "La escultura de Marfil en España". En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo I). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

María Luisa Martín Ansón, "Esmaltes". En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo I). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

Tema 52. La escultura románica en madera en Castilla y León

Hasta el año 1000, la inestabilidad debida a las luchas con los musulmanes impidió a los reinos españoles participar en el florecimiento artístico que se producía en otras zonas de Europa. El punto de partida del arte románico en Castilla y León lo constituyen tres factores que se dan a finales del siglo XI: el mecenazgo de la monarquía leonesa (reyes como Fernando I y Alfonso VI), la llegada de los monjes cluniacenses (favorecida por el desarrollo del camino de Santiago) y la reforma gregoriana. La implantación del románico se vincula a la llegada de los monjes cluniacenses. En 1073 Alfonso VI entrega el Monasterio de San Isidro de Dueñas a Cluny; y en 1076 la condesa doña Teresa hará lo mismo con San Zoilo de Carrión.

Observando la colección de objetos artísticos vinculados con Fernando I y Sancha (obras eborarias, piezas de metalistería, etc.), se percibe una clara ruptura con la tradición artística hispana y se puede decir que se trata de un arte románico. La renovación plástica se produjo con la llegada de artistas foráneos a la corte de Fernando y Sancha. La asimilación de estas nuevas formas fue inmediata y los artistas locales comenzaron a crear obras que responden a este nuevo planteamiento estético.

En el románico se recupera la integración entre la arquitectura y el relieve esculpido. Esta escultura se ciñe al marco y aparece constreñida en fachadas y capiteles. Las figuras presentes en los edificios románicos tienen una doble finalidad: decorar y adoctrinar en el dogma cristiano, orientándose sobre todo a los iletrados. El mensaje doctrinario puede corresponder a las verdades eternas del dogma cristiano o ser la ilustración de principios catequéticos de las circunstancias de un momento dado. El románico introduce la gran portada centrada por el tímpano; el relieve del tímpano suele tener que leerse en el contexto de los capiteles y de las arquivoltas que lo enmarcan. Las primeras manifestaciones del tímpano se encuentran en torno al año 1100. El más antiguo en nuestro territorio, de hacia esa época, es el de la portada del Cordero en San Isidoro de León. Otras veces la portada románica prefiere un gran friso corrido rematando la fachada (como en la iglesia de Santiago, en Carrión de los Condes).

Las imágenes adoctrinan pero la iconografía será reflejo de importantes cambios de mentalidad. Un principio eterno del cristianismo es la teoría del Sumo Creador, plasmado en un dios mayestático y distante que preside el tímpano (Pantócrator), aunque progresivamente se irá idealizando y aproximándose al hombre; lo mismo en los ciclos cristológicos de la infancia o la pasión, que de imágenes frías y carentes de humanismo llegarán a aparecer con el pintoresquismo de anécdotas diarias. El tardorrománico plasmará los santos con su sufrimiento y ya no inmutables y sin rastro de vida. La Virgen también irá ganando sensualidad en sus formas y protagonismo en su presencia con el Niño. La iconografía también refleja el peso de los distintos sectores de la sociedad, refiriéndose primero a la agricultura y durante el tardorrománico a los oficios urbanos.

Existen además complejos programas iconográficos que en la mayoría de ocasiones no llegarían a entender los propios escultores, que se limitarían a ejecutar su oficio artesanalmente. Algunos ciclos escultóricos plasmados en las iglesias se realizaron con una relativa voluntad pedagógica, pero la mayoría de este arte se destinaría de forma restringida a monjes y clérigos.

Esquema cronológico de Bango Torviso. Primer románico (final del X-tercer cuarto del XI), sólo se manifiesta en arquitectura (Santa María de la Anunciada, Uruña). Románico Pleno (tercer cuarto del XI-tercer cuarto del XII), se empieza a manifestar la escultura gracias a la labor de Fernando I y Sancha. Se construye un programa historiado en las portadas, centrando la composición en el tímpano, además se colocan grandes relieves en los claustros. Las figuras y composiciones recurren en el Románico Pleno a un lenguaje convencional, adaptándose la escultura al marco arquitectónico que le sirve de soporte: las figuras se comprimen o se alargan según la condición arquitectónica de su soporte material –típanos, metopas, canecillos o capiteles–. Durante el Tardorrománico, llegan nuevos valores plásticos (como influencias bizantinas y experiencias del protogótico francés) y se deja de depender del marco para ganar autonomía, realismo y naturalidad. La estilización tiende ahora a la idealización de las formas.

Las obras no se conciben como el fruto del artista sólo, sino que se reconoce la participación de quien la sufraga, quien la promueve, el autor de la iconografía, el proveedor de la materia prima... El artista es sólo uno más en el proceso. Entre los primeros promotores y financieros se encuentran Fernando I, su hijo Alfonso VI y otros miembros de la familia real; más adelante será el clero quien promueva las obras y los poderosos quienes las costearán buscando lograr indulgencias y el perdón a sus pecados. El carácter de la documentación de la época hace difícil conocer la personalidad de los artistas, ya que no figuraban como personas importantes y su único afán era ejecutar con su mejor arte la obra bien hecha. No obstante, el anonimato no se debe a un deseo expreso del artista ni a un condicionamiento religioso, sino simplemente a un accidente. Así en algunos templos se encuentra constancia de su trabajo a través de una inscripción o su representación, por ejemplo en la iglesia de Revilla de Santullán (Palencia).

1. Escultura mobiliar e imaginería

Se encuentran en las iglesias imágenes de culto, altares, pilas bautismales, siales, sepulcros y monumentos martiriales, cuyas formas son similares y tienen las mismas etapas que las de la plástica monumental románica. La mayoría son obras realizadas en piedra. La imaginería religiosa alcanzaría un cierto desarrollo, especialmente en las tallas de Cristo y la Virgen, cuya presencia era obligada en todas las iglesias.

El estudio de estas imágenes plantea problemas porque los ejemplares que han llegado hasta la actualidad se encuentran muy dispersos y están poco documentados. Se han conservado muy pocas tallas de época románica y muchas veces se catalogan como tales estatuas posteriores de un marcado estilo popular que responden a prototipos antiguos. Además suelen encontrarse recubiertas de policromías más modernas. Aspectos importantes como la delimitación de las principales corrientes de evolución iconográfica y su difusión, la identidad de los maestros, la organización del trabajo y la ubicación de los talleres se desconocen en general. Además son muy pocas las piezas fechadas y tampoco sus relaciones con la escultura monumental son lo suficientemente evidentes para establecer un paralelismo cronológico.

Las pocas imágenes conservadas de calidad se vinculan a monasterios, catedrales y santuarios de especial devoción, pero la mayoría son tallas de carácter popular alejadas del estilo definido por los grandes maestros. En líneas generales se puede decir que la imaginería románica es la manifestación de una artesanía puesta al servicio de la devoción. Se trata de obras que se trabajaban en talleres locales encargados de satisfacer a una amplia demanda repartida entre las parroquias más próximas. Eran artesanos populares que se limitaban a repetir unos tipos anclados en la tradición y que evolucionaron muy poco con el paso del tiempo.

El sentido de estas obras hay que verlo en el contexto religioso del momento en que se realizaron. La escultura en bulto era para el hombre medieval un elemento más accesible para proyectar sobre él sus sentimientos piadosos. De este modo los templos románicos se vieron surtidos rápidamente de una serie de imágenes de Cristos y Vírgenes ante las cuales los fieles dirigían sus rezos y plegarias. En ocasiones estas piezas guardaban en su interior reliquias, con lo que acrecentaban aún más la devoción de las gentes.

Se realizan en madera (pino, chopo, roble y, menos, nogal), que una vez tallada, se policromaba. La mayoría se tallaban sólo por la cara frontal, mientras el dorso se vaciaba para aligerar su peso y evitar las roturas que podían producirse al secar la madera. Una vez tallada la escultura, se tapaban con pergamino las grietas naturales de la madera y las juntas de las partes que iban ensambladas (brazos y manos fundamentalmente). Posteriormente se cubría toda la pieza con una tela sobre la que se aplicaba un fino estucado que proporcionaba una superficie totalmente lisa encima de la que se daban los colores al temple.

Alfonso VI convierte en 1080 el monasterio de Sahagún en cabeza de la orden clunyacense en

Hispania, aunque poco se ha conservado de éste: una Virgen y el sepulcro de Alfonso Ansúrez, de estilo parecido al del maestro de Frómista y fechado en 1093.

La imagen sigue manteniendo el mismo significado que la iglesia definió en época carolingia para evitar problemas de idolatría. La imagen del **Cristo Crucificado** corresponde en el siglo XII a un tipo de rígida frontalidad y esquemática anatomía, pectorales en forma de esclavina, las costillas marcadas y el abdomen con arco pronunciado. El cuerpo es recto, piernas paralelas, pies separados y los brazos rígidos en ángulo recto. Cristo aparece rígido, vivo, sin expresión de dolor como triunfante sobre la muerte. Se representa con cuatro clavos y generalmente la cabellera es simétrica con raya al medio, pelo detrás de las orejas y con trenzas a ambos lados del cuello, sobre los hombros. Lleva barba y bigote rematado en pequeños bucles. El paño de pureza o perizonium también suele ser simétrico, anudado a la cintura con un ceñidor y que alcanza las rodillas. El suppedaneum desaparece en los ejemplares más modernos. En ocasiones se ciñen con corona real, que en algunas piezas se sustituye por cordón trenzado.

El Cristo del Milagro, en la catedral del Burgo de Osma, es de principios del siglo XII. El paño es de fondo azul con bandas doradas y pequeños motivos ornamentales en el mismo tono y en rojo, similar color al del borde. Parece obra importada por su técnica y los materiales empleados en la policromía, como la base de la preparación de sulfato dihidratado y carbonato cálcico armada con tela de lino. El Crucificado de la iglesia de las MM. Benedictinas de Palacios de Benaver (Burgos) es de finales del XII, con el tipo románico. Se aprecian restos de la policromía en el paño: restos de rombos azules con otros en su interior negros y rojos. El crucifijo de Santa Tigridia en San Salvador de Oña (Burgos) ha incorporado detalles de gran realismo y ha sido retallada para sustituir la corona de rey por otra de espinas más tardía; el naturalismo se aprecia en los pliegues umbilicales y los tendones de la rodilla. De tipo románico es también el crucificado de Santa Clara de Astudillo (Palencia), el de la iglesia de San Quirce de Los Ausines (Burgos) y el de los Buenos Temporales en Santa María de Salas de Bureba (Burgos). El Crucifijo de Monasterio de Rodilla (Burgos) es del tipo llamado "patines", con los ojos entreabiertos y hundidos, con expresión de tristeza y serenidad; es de principios del XIII.

Puede verse en el Crucificado de Vallejo (en la catedral de León), de finales del XII, con un aire distante nada relacionado con el sufrimiento. Presenta corona y la cabeza ligeramente inclinada, brazos algo doblados y la cruz potenziada decorada con roleos vegetales.

El Cristo de la iglesia de San Lorenzo, en Yanguas (Soria), es de finales del XII-principios del XIII. Su imagen majestuosa responde al arte del 1200 con influencia bizantina, aunque sigue pautas románicas: ligera flexión de los brazos en los codos, inclinación de la cabeza y piernas dobladas; el paño es azul verdoso, con motivos florales en dorado, como el reverso de la tela.

El Cristo de la iglesia de San Esteban (Segovia) es de finales del XII-principios del XIII. Responde al tipo románico, pero con la mano derecha desclavada y el brazo inclinado en diagonal. Es una disposición frecuente en la iconografía de los retablos del XII donde se representa el Descendimiento, con lo que quizás perteneciese a un conjunto del que se han perdido el resto de figuras.

Otros ejemplos se encuentran en el Cristo de la iglesia de San Miguel, en Moralina de Sayago (Zamora), de hacia el siglo XIII, pero tosca factura. El Cristo de la iglesia de San Juan Bautista, en Gema del Vino (Zamora) es de inicios del XIII, con la cabeza ligeramente inclinada a la derecha y el paño se ornamenta con formas cuadradas y doradas a modo de estampado; las piernas son paralelas pero ligeramente más adelantada la izquierda.

El Cristo de la iglesia de San Miguel, en Aguilar de Campoo (Palencia), es de finales del XII-principios del XIII, con el tipo románico pero ya dentro del tardorrománico. Presenta, sin embargo, rasgos modernos en la cabeza flexionada a la derecha, los brazos doblados y la anatomía ligeramente modelada; el paño no es simétrico y se ciñe al cuerpo. Parece obra de un escultor de origen francés, llegado seguramente con los que trabajaron en Santa María la Real.

Hasta el siglo XII el **culto mariano** no ocupa un lugar preeminente en el occidente cristiano. En España es con Alfonso VIII cuando se extiende la devoción a la Virgen, seguramente ligada a la presencia de monasterios cistercienses y premostratenses fundados entonces. El modelo aplicado está tomado del mundo bizantino, donde se crea la imagen de María como trono de Dios (Theotokos o Panaia Nikopaia), con el Niño sentado en su regazo. Se ordenan escalonada y frontalmente las imágenes de la Virgen y el Niño concebidas como un bloque: la Virgen está

sobre un trono y sus brazos se disponen en ángulo recto sobre las piernas y ésta sirve de trono al Niño, sobre sus rodillas. Predomina la frontalidad y el hieratismo. María aparece sentada frente al espectador en un banco sin respaldo y con molduras en los laterales, suele vestir túnica, manto sobre los hombros y un pequeño velo cubriendo su cabeza sujetado por la corona real. Sus pies llevan calzado puntiagudo que asoma bajo la túnica. La mano izquierda apoya sobre el hombro del niño y la derecha puede sostener una bola o fruto en alusión simbólica a María como Nueva Eva y a la misión redentora de su Hijo. El Niño sentado en el regazo de su madre, con los pies generalmente desnudos, bendice con la mano derecha y sujeta la esfera o el libro de la vida o de los siete sellos con la izquierda. Son representaciones de fuerte hieratismo y estereotipadas.

La Virgen de la Majestad, de la catedral de Astorga, es de comienzos del XII. Viste túnica anudada al estilo bizantino, manto y otra túnica interior, calzando pedules; el Niño lleva túnica y palio. La obra original fue policromada en temple magro y graso, chapándose en plata en el XIII. Tiene un pequeño hueco en la espalda para las reliquias. Su origen sería leonés, como en las imágenes de Nuestra Señora de la Vega de Salamanca, la del Museo Metropolitano de Nueva York o la de Sahagún.

La Virgen de Sahagún es de hacia 1100. De hacia 1130 es la Virgen con Niño de la ermita de Santa María de la Cuesta, en Vezdemarbán (Zamora).

De finales del XII o principios del XIII es, del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, una Virgen sedente en trono con el Niño centrado sobre sus rodillas, sin gestualización y con pliegues muy rígidos y geométricos en los ropajes.

De comienzos del XIII es una Virgen de Palaciosmil (León), con el niño ya sobre la rodilla izquierda. La Virgen viste saya y en la mano derecha sostenía una rama que adopta el símbolo de la virgo de Jesé. También la Virgen de Ribaseca, en la catedral de León, del siglo XIII, tiene al niño sentado sobre la rodilla izquierda y aunque sigue esquemas románicos, tiene elementos del XIII en la corona, el tipo de paño que cubre la cabeza de la Virgen y su incipiente sonrisa. La Virgen con Niño de Gumiel de Hizán (Burgos) es de inicios del XIII; tiene el niño sentado sobre la rodilla izquierda y pese a la vista frontal y el hieratismo hay cierto volumen, un plegado armonioso y un modelado de los rostros que manifiestan soluciones del románico avanzado. Tiene coincidencia con la Virgen de la Anunciación de Silos, como el gran manto con abundante tela y la disposición de los pliegues.

Burgos cuenta con varios ejemplares de Vírgenes, como la del convento de religiosas cistercienses de Villarcayo, la de Puentevedra (Museo Marés), la del despoblado de Buniel (Museo de Burgos), la del monasterio de Santa María la Real de Tórtolas de Esgueva.

Existen algunas representaciones de **Calvarios**. El de la iglesia de San Miguel, en Corullón (León), es de la segunda mitad del XII. El Cristo sigue el esquema del Cristo sufriente, de cuatro clavos, perizonium simétrico, cuerpo esquemático y suave anatomía; inclina la cabeza hacia su madre. La Virgen cruza sus manos sobre el vientre y San Juan apoya la cabeza en su diestra, en gesto de dolor. Ambos visten ropas talaras. La escasez de manifestaciones similares ha hecho pensar en un influjo oriental.

Las tallas de **santos y santas** son poco habituales en los siglos del románico. Algunos se han conservado, pero sin atributos que ayuden a su identificación. Se trataría de apóstoles o santos de gran devoción en la época, como San Esteban, San Blas, San Nicolás, Santa Bárbara o Santa Catalina.

J. Castán Lanaspá. El arte románico en las extremaduras de León y Castilla. Junta. 1990.

Hª del Arte de Castilla y León. t. II. Arte románico. (Isidro Bango Torviso. "Arquitectura y Escultura"). Ámbito. 1994.

Isidro Bango Torviso. El arte románico en Castilla y León. Madrid, 1997.

M. A. García Guinea; "El románico palentino en la génesis y ocaso del románico castellano". Actas del II Congreso de Historia de Palencia (abril de 1989). Palencia, 1990.

Miguel Ángel García Guinea y José María Pérez González (dirección). Enciclopedia del Románico en Castilla y León (14 tomos). Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2002.

Miguel Ángel García Guinea y otros. Iniciación al arte románico. Fundación Santa María la Real. Aguilar de Campoo, 2000.

Las Edades del Hombre.

Pedro Luis Huerta Huerta. "El papel de la pintura mural y de la imaginería en la decoración de las iglesias románicas", en M. A. García Guinea (ed.), Iniciación al Arte Románico, Aguilar de Campoo, 2000.

Tema 53. Tejidos medievales en Castilla y León

Reestructurar: *tipos de tejidos; *principales contextos de hallazgo; *ejemplos

Se empezó a estudiar estos sepulcros a finales del siglo XIX a partir de la inspección de la Comisión Provincial de Monumentos de Palencia en 1896 de la capilla del Sacramento en la catedral, donde se encontraba el sepulcro de la reina de Navarra, doña Urraca, hija de Alfonso VII.

Como piezas textiles más antiguas, dentro del periodo medieval, se pueden citar unos pequeños fragmentos procedentes de la necrópolis visigoda de Castiltierra (Segovia), que se conservan en el MAN. Se trata de los restos de un vestido, con técnica de lienzo, pero que no se sabe a qué prenda corresponden. Del siglo X serían varios fragmentos de tejidos que tienen su origen en Bagdad y Persia y que se conservan en la Colegiata de San Isidoro de León.

Monasterio de San Zoilo (Carrión de los Condes, Palencia) [siglos XI-XII]

Se encontraron dos sudarios en las urnas de las reliquias de San Zoilo, telas islámicas de seda. Una es un tafetán azul decorado con águilas bicéfalas de alas explayadas, que pudo tener su origen en la sepultura de doña Teresa Peláez, viuda de Gómez Días, y sería por tanto anterior a 1093. La otra es de color rojo con un motivo de círculos. Tiene sedas rojas, arenas, amarillas, verdes y negras; en los extremos hay estrechas líneas horizontales de distintos colores, algunas con rombos, cuadrados, segmentos curvos y pequeñas rosas dentro de octógonos. El campo principal presenta círculos perlados con dos aves afrontadas y separadas por un esquemático árbol de la vida; en los intersticios se disponen octógonos con pequeñas rosetas.

Catedral de Astorga (León) [Siglo XII]

Se conserva un fragmento de tafetán de lino bordado con seda roja, verde y amarillo que envolvía unas reliquias en la espalda de la Virgen de la catedral. Para el bordado se usó punto de "Cruz de Malta", representándose unos motivos de leones en rojo formando cuadrados en cuyo interior hay cápridos en verde. Es un trabajo muy usual en el mundo islámico.

Iglesia del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos) [siglo X-XII]

Se conserva la túnica del infante don García, hijo de Alfonso VII, de la primera mitad del XII. Era un muchacho de 8-10 años y la prenda es ajustada en el tronco hasta el talle de las caderas, donde se ensancha a través de cuatro pliegues, en forma de túnica de lujo o aljuba, con falda acampanada. El ruedo se adornaría con un tira de cuero dorado y adorno repujado. El cuello es pequeño, con abertura hasta la mitad del pecho. Mangas largas y ajustadas que terminan con un ensanche acampanado en las muñecas.

Está tejida en seda con fondo verde y decoración roja en relieve. Sigue la técnica de los "diaspros" de telares hispanomusulmanes, que utilizan dos juegos de urdimbres y dos de tramas. Se decora con el águila bicéfala con collar de perlas, alas explayadas y de un friso con inscripción cúfica cuelgan las plumas remeras. Es obra almorávide realizada en talleres de Almería.

Hay también una tela del siglo X que apareció en la tumba de Santa Tigrida, con bordados y círculos que incluyen decoraciones variadas, como un caballo y un azor e inscripciones cúficas; todo con influencias bizantinas y sasánidas.

Catedral del Burgo de Osma (Soria) [siglo XII]

De la primera mitad del XII sería el manto de San Pedro de Osma. Es un tejido tipo diaspro, con una inscripción que sostiene que se fabricó en Bagdad, si bien su origen parece almorávide, de un taller de Almería. Es de seda con hilos de oro y la decoración es de grandes círculos en cuyo interior hay leones, grifos, pavos y arpías en composición simétrica separados por una palmeta. La banda que los rodea se rellena con grifos alados separados por una figura humana y otras bandas son de círculos pequeños, de perlas.

Monasterio de Santa María la Real de Huelgas (Burgos). Panteón Real [Siglo XIII]

El monasterio fue ordenado fundar por Alfonso VIII y su esposa Leonor en 1187, entregándose a la orden del Císter en 1199 con la intención de que se convirtiese en panteón para la familia real. El interés de este enclave para el estudio de los tejidos es fundamental, puesto que se perdieron con anterioridad el de Oviedo, el de Poblet, el aragonés de San Juan de la Peña y el de León fue destrozado por los franceses en la Guerra de la Independencia.

Los sarcófagos del monasterio de Las Huelgas comienzan a explorarse en 1942 y a continuación Manuel Gómez Moreno aborda la descripción exhaustiva del cementerio, que publica en 1946. En el análisis de los tejidos distingue cuatro series: serie clásica árabe (manufacturas de Bagdad), serie mudéjar (talleres moriscos y cristianos peninsulares), serie cristiana (talleres cristianos peninsulares) y serie oriental (importaciones de Extremo Oriente). Los tejidos muestran la riqueza, y variedad de los tejidos españoles del siglo XIII: temas de grandes círculos con animales en su interior de tradición sasánida, tocas y almohadones a punto de tapiz y vestidos con pequeños motivos geométricos.

En el Museo de Telas Medievales se exponen los conjuntos más completos de indumentaria: el del infante Fernando de la Cerda (hijo de Alfonso X el Sabio) y el de doña Leonor de Castilla, reina de Aragón (hija de Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra), junto a las telas que forraban los ataúdes de doña Berenguela (reina de León y de Castilla e hija de Alfonso VIII) y de doña María de Almenar (hija del conde de Urgel Armengol el Castellano); los ataúdes forrados de brocados y tafetanes de Fernando de la Cerda y su hijo Alfonso, y los forros de las tapas de los ataúdes de Enrique I y de su madre Leonor de Inglaterra. De Alfonso VIII sólo se conserva un fragmento de manto, tafetán de seda verde con escudos rojos con castillos de oro.

El *manto* es una pieza semicircular sujeta al pecho mediante la cuerda o fiador. Tanto hombres como mujeres llevaban la *saya*, generalmente encordada (con una abertura lateral izquierda lazada con cuerdas), y el *pellote*, complemento de la saya y con dos grandes aberturas laterales iniciadas en los hombros y que terminan en la cadera, que se forraba interiormente con pieles. Los niños también llevaban pellote. El *birrete*, gorro cilíndrico armado en tela, era el tocado característico de las clases altas; pero el tocado más frecuente era la *cofia*, un casquete esférico a cuyos extremos van unidas unas cuerdas, cuya misión era recoger el cabello.

Alfonso VIII (1156-1214). Manto de manufactura andalusí en tafetán de seda verde decorado con escudos rojos que contienen castillos en oro.

Fernando de la Cerda (1252-1275). Forro exterior de la tapa del ataúd con tela (brocado de seda morada y ocre e hilos entorchados en oro) decorada con leones afrontados en giro, pavos afrontados ante el árbol de la vida y pequeñas aves afrontadas; todo dentro de círculos y medallones hexagonales. El forro interior es (tafetán de seda e hilos entorchados de oro) de decoración de franjas horizontales blancas, rojas y oro con la leyenda "Alabanza a Dios" en caracteres árabes y en la cabecera una cenefa en sedas rojas, verdes y azules con la misma inscripción, espigas y estrellas de ocho puntas. El forro del ataúd es de brocado de seda grisácea con entorchados de oro, decorado con grifos afrontados en círculos de doce palmetas y ornamentación geométrica, junto a una franja con inscripción.

El manto es brocado de seda con hilos entorchados de oro y plata sobredorada, con labor de castillos y leones cuartelados. Se conservan restos del forro de piel y las cintas de galón doble para prenderlo. El cinturón es de tafetán bordado con aljófara y cuentas azules, armado con cuero; presenta decoración heráldica de distintos escudos de tipo extranjero flanqueados por aves y rombos. El pellote es de brocado de seda con hilos entorchados de plata sobredorada y se decora con escudos de castillos y leones rampantes; el forro es de piel de conejo. La aljuba o saya es brocado de seda con hilos entorchados de plata sobredorada y forro de tafetán carmesí. Se trata de la misma tela que el manto y el pellote. El birrete está montado en tela forrada de plata, con bordado de seda cuartelada de castillo y leones, realizados con hilos metálicos, aljófares, corales, zafiros y granates. Durante el siglo XIII en el norte de la Península Ibérica se decoró habitualmente con emblemas heráldicos.

Leonor de Castilla (-1244). La almohada es de tafetán de seda labrada e hilos entorchados de oro, una tela morisca de franjas celestes y blancas, de tipo almohade y semejante a piezas

Granadinas. Tiene una inscripción que dice “Dicha y ventura”. Otro forro de la almohada es de brocado de seda, de origen árabe, con tres franjas decorativas que presentan motivos geométricos en zig-zag con tonos verdes y rojos, motivos vegetales estilizados en azul, amarillo y rojo y la última con decoración poligonal verde y roja.

La saya es brocado árabe de seda verde e hilos entorchados de oro; con cintas laterales que cierran la pieza en uno de sus costados, sin mangas, con decoración geométrica y vegetal de estrellas de ocho puntas en recuadros mixtilíneos, corolas de ocho pétalos y entrelazos. El pellote es brocado de seda tintada de azul y verde con hilos entorchados de oro; motivos geométricos y vegetales y con una franja inferior de inscripciones cúficas.

Del infante Fernando (1189-1211) se conserva una cofia de tapicería de seda con hilos entorchados de oro, realizada con técnica de tapiz morisco de tipo almohade; tiene forro de lienzo y barbuquejo de tiras de cabritilla doradas. La decoración es geométrica y con una inscripción de tipo almonade en oro y blanco sobre azul que dice “El Señor es renovador del consuelo”.

De Enrique I, rey de Castilla (1203-1217) está el forro de la tapa del ataúd, de tafetán de seda e hilos entorchados de oro. Es blanco, listado de oro, azul y rojo, con decoración de flores estilizadas en cuadrilóbulos y lacería con estrellas de ocho puntas, relacionado con tipos granadinos. El pellote es tafetán carmesí de seda e hilos entorchados de oro, con dobles listas verticales de oro y plata.

Leonor de Plantagenet (1156-1214). El forro de la tapa del ataúd es de brocado de seda labrada con hilos entorchados de oro, con flores de ocho pétalos en oro sobre fondo blanco y franja roja y dorada. El tejido resulta similar al manto de Rodrigo Jiménez de Rada, en Santa María de Huerta (Soria). Este forro tenía otro tapándolo de brocado de seda con labor árabe en decoración geométrica en cuadrícula con repetición de recinto poligonales y lacería que conforma estrellas de ocho puntas, tema típico de los tejidos coptos.

Otras piezas destacadas son el forro exterior del ataúd de María de Almenar (c. 1200), de brocado de seda e hilos entorchados de oro con grandes ruedas con parejas de leones. Es tela árabe, en la que el círculo es motivo decorativo sasánida. La almohada es también brocado árabe de seda, con motivos vegetales estilizados en oro, azul, rojo y blanco.

La almohada de Berenguela (1180-1246) es de tafetán de seda carmesí y tapicería de seda e hilos entorchados de oro. Presenta un medallón central con una inscripción árabe cursiva que dice “No hay más divinidad que Dios”, con dos figuras: una mujer con un instrumento de cuerda y una figura danzante en torno a un árbol de la vida. Los círculos con figuras en movimiento son propios del arte copto.

Los forros de las tumbas de Pedro de Castilla, Blanca de Portugal y Alonso de la Cerda muestran nueve marchamos comerciales diferentes estampillados en tinta negra. Parece que fueron manufacturados en el Asia Central y llegaron a través del comercio genovés.

Se conserva además el pendón de las Navas de Tolosa (1212-1250), un tapiz de seda con hilos de plata y seda. Considerado tradicionalmente como parte de la tienda de campaña del sultán almohade Al-Nasir derrotado por Alfonso VIII en 1212, parece más bien un trofeo conseguido por Fernando III el Santo en una de sus campañas. El motivo central es una estrella de ocho puntas inscrita en una corona de estrellas y círculos alternos, a su vez enmarcado en un cuadrado con inscripciones cúficas.

Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro (León) [siglo XIII]

En el Panteón se encuentran depositados los cuerpos de 33 miembros de la familia real leonesa, pero con la invasión de las tropas napoleónicas durante la Guerra de la Independencia se produjo la profanación de los sepulcros, con su destrozo.

Se ha restaurado el ajuar de doña María (-1235), hija menor de Fernando III el Santo. El ataúd esta forrado interiormente con un tejido de lino en color crudo y exteriormente con un tejido de seda azul con decoración de bandas que alternan el rojo e hilos entorchados de oro. Cuenta con un almohadón en seda verde con motivos de estrellas de ocho puntas, flores de ocho pétalos y rombos, todo en color amarillo dorado; completado con una funda en lino natural relleno de plumón blanco. Tiene además un pellote de seda amarilla dorada con bandas verticales formadas

por hilos entorchados de oro y forrado de piel, probablemente de conejo; una camisa de algodón con decoración de crucetas en rojo en las costuras; y unas calzas en lino crudo.

Los tejidos del cojín y el forro del ataúd son hispanomusulmanes y la decoración geométrica de influencia almohade.

Las dos estolas bordadas por la reina Leonor de Inglaterra o de Plantagenet están tejidas en un pequeño telar de cartones con castillos de tres torres y terminan en cruces potenziadas, con una inscripción en el centro que las fechan en 1197 y 1198.

De finales del XIII o inicios del XIV es un pendón de San Isidoro o Estandarte de Baeza, un pendón de tafetán carmesí con la imagen bordada de San Isidoro obispo a caballo, realizado a raíz de la intervención del santo a favor de Alfonso VII en la batalla de Baeza en 1147.

Hay también un trozo del manto del rey Almotadid que forraba el arca de san Isidoro.

Abadía cisterciense de Santa María de Huerta (Soria) [siglo XIII]

Se conserva un almohadón de Rodrigo Ximénez de Rada (-1247). Una tira con inscripción divide el cuadrado en cuatro, cada uno dividido en otros cuatro cuadrados que contiene cada uno un escudo. Entre los escudos hay flores de lis. Está bordado en sedas de colores y en oro y plata. Es de procedencia anglonormanda, como se ve por la inscripción y los escudos, de origen inglés y francés.

De éste arzobispo de Toledo se conserva también la dalmática de seda, blanca, amplia y de mangas anchas. Está labrado con roleos vegetales que se enroscan entre sí. El bajo anterior y posterior y las mangas conservan guarniciones rectangulares de un tejido muy rico labrado en oro y sedas roja, blanca y negra con decoración de círculos y pequeñas palmetas. Es tejido propio de los talleres almerienses. La casulla es de seda natural con labrado hispano-musulmán; se orna con galones de plata decorados con temas geométricos, en el cuello y cayendo verticalmente delante y detrás. Se incluyen además la túnica, las calzas de lana y las tibialias o medias, de seda carmesí.

Catedral de Palencia [siglo XIII]

Se encontraron aquí dos telas de seda bordadas con hilos entorchados en oro y plata. Se fechan en el primer cuarto del XIII. Son de forma trapezoidal y se consideran ínfulas, aunque hay quien dice que podrían ser estolas. En los anversos se representan a San Juan Bautista, con amplia túnica y manto bendiciendo con la derecha y un libro en la izquierda, y San Isidoro, con manto y en actitud de bendecir con la derecha y un báculo en la izquierda. Ambos con inscripción que les identifica. Los reversos, idénticos, son de flores de loto entrelazadas. Todos los motivos se rodean con una cenefa de pequeños círculos bordados.

Hay además dos manípulos con dibujos de leones afrontados dentro de círculos.

Monasterio de San Andrés de Arroyo (Palencia) [siglo XIII]

En el sepulcro de doña Mencia de Lara (-1227), abadesa fundadora del monasterio, se encontró un sudario envolviendo sus restos. Se trata de un tafetán de seda del color natural de la seda donde se dibujan unas franjas paralelas con roleos rematados en pentafolias y otras más estrechas de colores rojo, azul y oro adornadas con lacerías. Unas cuentan con un motivo epigráfico en árabe donde se lee "Bendición" en caligrafía cúfica. En los extremos del sudario se tejieron unas llaves en seda azul. Es una pieza almohade.

Villalcázar de Sirga (Palencia) [siglo XIII]

En la primera década del siglo XX se estudia el sepulcro del infante don Felipe (-1274), hijo de

Fernando III el Santo, y de su mujer en el templo de Villalcázar de Sirga (Palencia). Se conservan

hoy en el MAN y comprenden la capa, medio pellote y un birrete del infante, fragmentos de sus

vestidos o de los de su esposa, tejidos blancos de las tocas y la ropa interior, un almohadón, un zapato de la infanta y varios trozos de tafilete de su tocado. La capa es brocado con decoración de cuatrefolios con pequeñas hojas en el interior y dos franjas epigráficas en los extremos con la palabra “Bendición” en caracteres cúficos. En la ornamentación de los tejidos hispano-árabes predomina la organización geométrica del tejido, cubierto por un pequeño entrelazo de polígonos y cuatrefolios con motivos de ataurique de relleno y decoración epigráfica de letra cúfica.

De origen cristiano son los tejidos de la ropa interior, de algodón tejido a punto de lienzo, y dos trozos del velo o tocado de la infanta y un almohadón de seda. La única decoración de los primeros son delgadas listas horizontales de hilos de seda rojos y azules y otros de oro y plata. El almohadón es de tafetán de seda con un ajedrezado de cuatro cuadrados amarillos y amarillos.

Convento de San Pablo (Valladolid) [siglo XIII-XV]

En la capilla mayor de la iglesia de este convento se disponía el sepulcro del infante don Alfonso (1278-1291), hijo de Sancho IV y doña María de Molina, y los de dos hijos de Juan II. Los restos sufrieron varios traslados y acabaron en manos de la Comisión Histórica Provincial, que los entregó al Museo de Valladolid.

El ataúd del infante don Alfonso tenía un forro exterior de seda con motivos de franjas, en los que predomina el color tostado del fondo sobre el que se dibujan franjas horizontales de color rosa, verde, plata, azul y blanco sobre las que se dispone un motivo vertical de líneas serpenteantes que forman medallones. En la zona de la cabecera hay una faja más ancha de estrellas de ocho puntas con un león rampante. Su origen pudo ser andaluz. Otro fragmento de forro es de seda con técnica de tapiz con fajas decorativas en colores blanco, negro, azul, oro, rojo y verde, destacando una franja con una inscripción en árabe. Una parte del tejido es de pseudo-lampas. Su lugar de origen fue probablemente Almería.

De época posterior, de la primera mitad del XV y seguramente de uno de los hijos de Juan II, es un roponcillo de terciopelo de seda. El cuerpo es de escote abierto, manga corta y falda fruncida de amplio vuelo. El tejido presenta dibujos de elementos florales con grandes palmetas y piñas dentadas.

Catedral de El Burgo de Osma (Soria) [finales XIV-principios XV]

Se conserva la túnica atribuida a San Pedro de Osma, un samito de seda roja y decorada con medias lunas de color amarillento. El forro es un grueso lino de color verde. El patrón es el típico de la época: falda amplia en la parte inferior y mangas anchas que se van estrechando hacia el puño.

Museos catedralicios y diocesanos

En el museo de la catedral de Ávila se encuentran dalmáticas de zarzahán morisco y una casulla de terciopelo verde del siglo XV. El museo catedralicio de la Catedral de Burgos alberga una capa con representación de seis santas mártires, de terciopelo de seda e hilos de oro, de mediados del XV; y una capa pluvial de tejido nazarí de comienzos del XV. En el Museo de la Colegiata de Covarrubias (Burgos) hay trajes litúrgicos del siglo XV en terciopelo verde, junto a fragmentos textiles árabes, como restos del sudario de la infanta Cristina de Noruega y el almaizar o turbante de Covarrubias, del siglo X.

El Museo de la Catedral de León muestra tejidos notables como una serie de telas coptas de los siglos IV al VII, el sudario de San Froilán en seda sobre lino (del taller califal del siglo X) y la tela de seda del siglo XI que forraba la arqueta del santo (de taller árabe de Sevilla o Almería). Del Museo de la catedral de Astorga es un capillo bordado en seda del siglo XV (y un pañito bordado

a cruceta de los siglos XII-XIII, con cabras y leones heráldicos). El Instituto de Valencia de Don Juan conserva un bordado heráldico del monasterio de Carvajal de la Legua (León). Es una banda bordada sobre tejido de lino con hilos de seda aplicando la técnica de trenzado de Argel y el diseño repite rectángulos uno con león rampante y otro con un escudo cortado de gules y azul (armas de la comarca de Sahagún); su cronología es imprecisa pero seguramente del siglo XIII. En el Museo de la Catedral de Valladolid cuenta con algunas ropas litúrgicas del siglo XV con bordados.

Tafetán: tela de seda muy delgada y tupida

Brocado: tela de seda tejida con oro y/o plata

Carmen Bernis Madrazo. Indumentaria medieval española. Instituto Diego Velázquez. CSIC. Madrid, 1956.

M^a Teresa Sánchez Trujillano, "Catálogo de los tejidos medievales del MAN", Boletín del MAN, IV. Madrid, 1986.

Concha Herrero Carretero. Monasterio de telas medievales. Monasterio de Santa M^a la Real de Huelgas, Burgos. Patrimonio Nacional. Madrid, 1988.

Castilla y León restaura. 1995-1999. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1999.

Vestiduras Ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340. Patrimonio Nacional. Madrid, 2005.

Tema 54. Sepulcros medievales en madera en la Corona de Castilla

El Monasterio de San Salvador de Oña fue fundado en época Condal para servir de Panteón Real y allí se encuentran los sepulcros de condes, reyes e infantes castellanos. Posteriormente se crea el Monasterio de las Huelgas de Burgos, de nuevo para servir de Panteón para reyes e infantes de Castilla. Algo similar había ocurrido con los reyes leoneses que, siguiendo la tradición de los reyes asturianos, se hacen enterrar en los Monasterios de Carracedo, San Benito de Sahagún y Palat del Rey, hasta que finalmente pasan a enterrarse en el Panteón Real de San Isidoro de León.

Unificados los reinos y avanzada la Reconquista, se amplían los territorios y surgen dos nuevos Panteones Reales: la Capilla Real de Sevilla y las Capillas de Reyes Viejos y Nuevos de la catedral de Toledo. Sin embargo, estos no fueron los únicos lugares de enterramiento de las dinastías de Castilla y de León. Los enterramientos han sufrido muchos avatares y han sido numerosos los expolios, que en ocasiones han llegado a la destrucción de los lugares de enterramiento y su contenido.

La mayoría de sepulcros de época medieval eran realizados en piedra, siendo menos frecuentes los conservados de madera policromada. No obstante, algunos autores han llegado a suponer que su uso fue tan frecuente como la piedra, pero que problemas derivados de las condiciones ambientales han impedido su conservación hasta la actualidad, sobre todo por los altos niveles de humedad.

El desarrollo de la escultura funeraria se produce a partir del periodo gótico, si bien antes del último tercio del siglo XII hay algunos sepulcros con decoración escultórica, con carácter aislado y excepcional. Los cambios sociales y religiosos propician un mayor protagonismo de los fieles en el ámbito de la iglesia, que pueden ser enterrados en su interior y lo más cerca posible del presbiterio a través limosnas y donativos, mientras que la gente común seguía siendo enterrada en los cementerios. Alfonso X en las Partidas aprobó el entierro en el interior de las iglesias del reino de "personas ciertas", como los reyes y sus descendientes, obispos, abades y priores.

Los sepulcros representan los elementos más importantes de identidad y de identificación de un individuo y su linaje: la figuración del finado, sus armas y su epitafio. Los modelos de tumbas eran variados: laudas, sarcófagos exentos, adosados a la pared, bajo arcosolios...

Ermita de San Andrés de Mahamud (Burgos)

Se encontraba en esta iglesia el sepulcro del caballero Sancho Sáiz de Carrillo, hoy parcialmente en el Museo de arte de Cincinnati (Cleveland, Ohio) y en el Museo de Arte de Cataluña. Se fecha a finales del siglo XIII. Es de madera con pintura aplicada al temple sobre pergamino. Los motivos representados, en estilo gótico lineal, son el llanto de los difuntos (figuras vistiendo trajes sayales que muestran su dolor mesándose los cabellos), la Crucifixión, Cristo con el tetramorfo, la Anunciación, el Nacimiento, la Dormición de la Virgen y su coronación y una serie de escudos con castillo, correspondiente a los Carrillo. La representación del yacente se cubre con gorro en el que aparece un castillo pintado; viste sayo y manto confiadador, tiene espada sujeta por cinturón, guantes y espuelas.

Capilla mayor de la catedral de Toledo

Se conservan dos sepulcros de madera policromada que estuvieron en la capilla de Santa Cruz o de los Reyes Viejos hasta su traslado a su ubicación actual en 1508, aunque serían del siglo XIII.

Capilla Real de la Catedral de Sevilla

Tras la conquista, a comienzos de 1249, se reestructura la mezquita para el culto cristiano. En la capilla se colocaron los enterramientos de Fernando III, Beatriz de Suavia y Alfonso X. Mientras el de Fernando III era en piedra, los de Beatriz de Suavia y su hijo sólo conservan hoy ataúdes de madera. El de Beatriz estaba repleto de medallones de plata circulares o lobulados troquelados, con emblemas heráldicos de castillos, leones y águilas.

Convento de San Pablo (Valladolid)

En la capilla mayor de la iglesia de este convento se disponía el sepulcro del infante don Alfonso (1278-1291), hijo de Sancho IV y doña María de Molina, y los de dos hijos de Juan II. El sarcófago es de 1291 en madera de pino policromada. Presenta decoración de arquerías poligonales polilobuladas con el escudo de armas del infante don Alfonso (castillo de oro con tres torres y mano armada y alada); en las enjutas de los arcos alternan escudos con las armas reales de Castilla y León y de los Molina.

Villamayor de los Montes (Burgos)

El sepulcro de don Diego García (1286), con su retrato yacente de cuerpo entero, como durmiente con la cabeza sobre una almohada, un perro a los pies y vestimenta cortesana. Es de madera policromada y se fecha en el siglo XIV, pese a que el difunto murió en 1286. Se conserva actualmente en el Fogg Art Museum de Cambridge.

Monasterio de Santa María la Real de Vileña (Burgos)

El monasterio fue fundado en 1222 por Doña Urraca López de Haro, hija del conde don López Díaz, señor de Vizcaya y tercera esposa del rey Fernando II de León. Dependía del monasterio de las Huelgas de Burgos. Los objetos artísticos del monasterio están hoy en la localidad burgalesa de Villarcayo.

Se encuentra aquí el sepulcro de don Día Sánchez de Rojas, muerto en 1349 y don Sancho Sánchez de Rojas, muerto en 1367. El sepulcro del segundo presenta en el ataúd toda una serie de relieves en tres de sus lados que exaltan la figura del caballero como héroe militar, en un código que incluye las obligaciones del soldado hacia Dios, hacia su rey, para con el oficio de armas y para con la familia. Aparecen así una serie de escenas bajo arcos trilobulados con el ataque a Algeciras, donde murió; la investidura como caballero arrodillado ante el rey, el saludo del rey ante el cadáver del caballero, el llanto familiar con gestos de dolor y la presencia del obispo en la inhumación. Los dos sepulcros cuentan con yacentes que incluyen en su indumentaria guantes, espuelas y espada, y tienen un perro a los pies. Sancho Sánchez aparece en la tapa ataviado con jubón de mangas ajustadas, túnica de mangas anchas y manto con fiador, en telas doradas, verdes, rojas y blancas.

Se conserva otro yacente de caballero no identificado que, además acaricia un halcón, fechado en la segunda mitad del XIV.

Monasterio de Palacios de Benaver (Burgos)

Se encontraron tres estatuas sepulcrales de madera policromada, pertenecientes a don Garci Fernández Manrique, su esposa doña Teresa de Zúñiga y su hijo don Pedro Fernández Manrique, de inicios del XIV. El primero moría en 1306 y su hijo en 1323. Su representación es como durmiente: su cabeza descansa sobre dos almohadones, con halcón y mandoble en la mano izquierda mientras con la derecha acaricia la pechuga del halcón; a los pies tiene una perra con dos cachorros. La mujer aparece con las manos recostadas sobre el vientre y los pies sobre una peana. El hijo se representa con espada bajo el brazo y en la mano las lúas de ante; a sus pies, un lebrél. Padre e hijo calzan espuelas.

Están realizadas en nogal y muestran restos de policromía con vestimentas verdes y rojas don Garci Fernández, trazas de oro; en el lecho hay follajes serpenteantes plateados. En su mujer hay restos de negro en el velo y de blanco en la toca y el forro del manto; los puños son rojos. En el del hijo alterna el rojo claro con el almagre; dorado el acicate y rojo la calza.

Iglesia de la Trinidad de Villasandino (Burgos)

Hay cinco estatuas yacentes de madera policromada fechadas en el siglo XIV y se conservan en el Museo de Burgos. Una estatua yacente de caballero viste manto prendido con fiador, calza espuela y con la mano derecha acaricia la pechuga de un halcón posado en la mano izquierda, que empuña el pomo de la espada; a los pies tiene un perro. Otra de caballero tiene casco, ropón, espada y espuelas. Una estatua femenina viste con túnica y toca en la cabeza, apoya las manos juntas sobre el vientre y los pies sobre dos perritos afrontados. Otra femenina es similar, pero los

pies apoyan sobre una peana con escudo escaqueado de oro y negro, como el de Trastámara. Una estatua de clérigo viste traje sacerdotal y birrete, con un perro a los pies.

Iglesia de San Martín de Castañeda (Zamora)

Dos estatuas yacentes de la primera mitad del XIV representan a un matrimonio, con un estilo más tosco que las anteriores. El hombre tiene cuello alto y largas mangas; sus manos sujetan un mandoble entre las piernas. La dama junta sus manos en oración sobre el pecho y del ceñidor le penden las gruesas cuentas de un rosario.

Iglesia de San Juan de Agüero (Cantabria)

De esta localidad es la representación yacente de don Pedro de Agüero, de siglo XIV, cuya representación se acompaña de perro, halcón y espada.

Catedral de Ávila

Se conserva una estatua de un obispo yacente, del siglo XIV, que fue encontrada en una bodega. En origen estaba chapeada de cobre, salvo en las carnes. Sus manos abrazan un báculo sobre el pecho.

Monasterio de San Salvador de Oña (Burgos)

El monasterio fue fundado en 1011 por el conde don Sancho de Castilla y en 1033, por escritura del rey Sancho el Mayor de Navarra y su esposa, pasó a depender de los monjes cluniacenses. La iglesia y el claustro sirvieron de enterramiento de personajes reales, que hoy se presentan agrupados en dos conjuntos de arcos sepulcrales de madera tallada, cubiertas por baldaquinos de madera. Argañiz atribuye la obra a la época de Fray Juan Manso, abad del monasterio que comenzó su mandato hacia 1495. Los sepulcros tienen influencia de Simón de Colonia y su autor pudo ser el maestro Fray Pedro de Valladolid, llegado a la comunidad del monasterio en 1483.

En el lado del Evangelio están los sepulcros de Sancho II de Castilla, Sancho el Mayor de Navarra, su esposa doña Mayor y el infante don García, hijo de Alfonso VII. En el lado de la Epístola se encuentran los del conde don Sancho, su esposa doña Urraca y su hijo don García y el infante don Felipe, hijo de Sancho el Mayor de Navarra.

Los sepulcros carecen de representación yacente y tienen tapa en forma de artesa. Presentan en el frontal el escudo de Castilla y León rodeado de temas vegetales y sostenido por dos figuras de salvajes. La superficie sobre la que se colocan tiene también tallado en su frontal los mismos temas vegetales, junto a otros animales (como monos y perros) y figuras humanas.

Convento de Santa María de Jesús (Villalón, Valladolid)

Seguramente del convento de franciscanos de Villalón, luego depositado en la iglesia de San Miguel de la misma localidad, es el retrato funerario del I Marqués de Villafranca del Bierzo. Aparece representado en un tipo idealizado en el que la muerte aparece como un sueño tranquilo. La pintura dada al yacente se presenta con predominio del color blanco, seguramente con la intención de imitar el alabastro, animado con algunas partes doradas. Seguramente fue obra de un taller que trabajaba en la zona de Villalón y se fecha hacia 1497.

El Panteón Real de las Huelgas de Burgos. Los enterramientos de los reyes de León y de Castilla. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1988.

Museo Nacional de Escultura. El encanto medieval. Diputación de Valladolid, 2003.

Tema 56. La vidriera en las catedrales de Ávila y León

Se trata de un arte ligado a la arquitectura, por su función de cierre en los ventanales. Se podría entender como una pintura que se presenta sobre un soporte de vidrio. Consiste en una serie de piezas de vidrio ensambladas por plomos de sección en forma de "H". Este procedimiento se debe aplicar por la necesidad de emplear un vidrio distinto para cada color. Las operaciones necesarias para la ejecución de una obra son: diseño del cartón con las mismas dimensiones que el ventanal, corte de los vidrios adaptándolos a las partes del dibujo, pintura con grisalla, cocción y emplomado y asentamiento. Estas operaciones se han mantenido inalteradas desde el siglo X, como lo demuestra la obra redactada entonces por el monje Teófilo y el tratado escrito en el siglo XVII por Francisco Herranz, cuando trabajó en la catedral de Segovia.

Pese a la posible existencia de vidrieras españolas en los siglos XI y XII, sólo en el XIII se encuentra el primer florecimiento de la vidriera, en relación con la construcción de las grandes catedrales góticas.

Las vidrieras siguen una evolución estilística similar a la del resto de las artes. Durante la primera mitad del XV se deja notar la presencia del Gótico Internacional, como se ve en la mano de Nicolás Francés en vidrieras de la catedral de León. Las tres últimas décadas del XV se aprecia la inspiración flamenca e incluso llegan artistas y obras procedentes de los Países Bajos. Las formas renacentistas llegan a finales del siglo XV primero como motivos decorativos del enmarcamiento, pero desde la tercera década del XVI las formas renacentistas están plenamente impuestas. A partir de mediados se introduce el lenguaje manierista, sin enmarcamiento, con vidrios de grandes dimensiones y fondos lisos. A partir de estos años, las normas del Concilio de Trento parece que acabaron con la aplicación de estas decoraciones y se impusieron los vidrios transparentes, quedando sin terminar los programas de algunas catedrales (como Salamanca). A partir de finales del XVI sólo se encuentran vidrieros dedicados a conservar lo existente mediante reparaciones y recomposturas.

Catedral de León

Las primeras vidrieras conservadas en Castilla y León son las de la catedral de León, obra de artistas procedentes de Francia y, por tanto, técnica y formalmente son obras sin tradición española previa.

Parece que las vidrieras instaladas en el siglo XIII siguieron una ordenación habitual en la época: en las capillas se disponen escenas de la vida de la Virgen, de Cristo y de los santos a los que corresponden las advocaciones; mientras que en los ventanales de la nave mayor (a mucha más altura) se representan figuras monumentales de profetas, del rey Alfonso X y del prelado Martín Fernández.

Las vidrieras más antiguas son las realizadas en los ventanales de las capillas que dan a la girola, que han llegado hasta la actualidad muy alteradas o sustituidas por otras de los siglos XV y XVI. Siguen los esquemas habituales del siglo XIII. En las vidrieras de la girola se representan escenas de la vida de Cristo y de la Virgen (Resurrección, venida del Espíritu Santo, Ascensión) y santos (imposición de la casulla a san Ildefonso, peregrinos ante el sepulcro de san Ildefonso o Santiago, un obispo oficiando misa...). Se relacionan unas vidrieras con la genealogía de Cristo y la Virgen, como el árbol de jesé, hoy dispersas en el ventanal central del presbiterio y otro del lado sur de la nave central. Son vidrieras adscritas al gótico lineal, obra de artistas formados en París y su región poco antes de 1250.

Del mismo estilo gótico lineal son vidrieras de la nave principal con figuras superpuestas de profetas, apóstoles y santos. Hay representaciones de reyes y santos guerreros en el brazo norte del crucero, lo que debe relacionarse con la política del "fecho del imperio" o las aspiraciones de Alfonso X a ser nombrado emperador (hay una vidriera de este rey en el lado norte representado como rex e imperator). Dentro de este mismo programa ideológico-político de carácter imperial tienen cabida la vidriera de La Cacería, hoy en la nave central. Aquí aparece Carlo Magno a caballo con el globo terráqueo y la corona de espinas; habiendo sido ejecutada en 1270-1277.

Esta vidriera de La Cacería además sirve para reconocer un cambio estilístico importante, hasta el punto de poder hablarse de que a los talleres franceses sucedieron otros con fuentes de inspiración distintas. Las figuras han perdido su rígido esquematismo para dar paso a un modelado más suave, además de contar con una concepción espacial más amplia. Se aprecia por tanto una "hispanización" y algunos (de caballeros y reyes o la alegoría de la aritmética) podrían atribuirse al vidriero Pedro Guillermo, activo entre 1264 y 1279.

En las vidrieras de los rosetones, sin embargo, se plantean representaciones con pequeñas figuras. Desarrollan una iconografía dedicada a ensalzar la majestad de Dios y la Virgen rodeados de ángeles y elegidos. Sólo se conservan las originales en el lado Norte, mezcladas con otras del siglo XV. Aparece Cristo en Majestad rodeado de los ancianos del Apocalipsis tañendo instrumentos musicales.

Durante el siglo XIV hay un cierto estancamiento en los trabajos, retomándose sobre todo en el XV para sustituir las obras primitivas. Hasta finales del siglo XIV el vidriero trabajaba con una paleta formada por el color de los vidrios, matizando los tonos con el grosor de la plancha y la única pintura era la grisalla, para el dibujo y partes del modelado. A partir de esa fecha se empieza a aplicar el amarillo de plata, con sales de plata que se fijan el vidrio. De este modo los vidrieros podían realizar los rostros y los cabellos sobre una misma pieza de vidrio y alterar su color: aplicado sobre un azul producía un verde y sobre un rojo, un naranja. En su introducción en la catedral de León tuvo un papel destacado la actividad de Nicolás Francés.

Nicolás Francés trabaja en León aplicando en un momento tardío el estilo gótico internacional, a partir de 1435. Algo antes, entre 1419 y 1424 el vidriero Juan de Angers o Arquer, realizó trabajos para los ventanales del lado occidental del crucero. Tradicionalmente se ha supuesto que Nicolás Francés sólo fue autor de los bocetos de las vidrieras que luego otros artesanos ejecutarían y que no llegó a pintar ninguna vidriera. Sin embargo se aprecia su estilo en algunas obras, como la Virgen del Dado, para la que dio cartones y ejecutó Anequín en 1454. Su mano segura se encuentra en un panel de vidrieras de las capillas con representación de peregrinos arrodillados ante una imagen.

Durante la segunda mitad del siglo XV se produce una renovación de los elementos técnicos y formales de la vidriera. La nueva tendencia se impuso a través de la presencia de varios artistas extranjeros, esta vez de origen flamenco y alemán. El sistema de representación flamenco exigía el enriquecimiento de la gama de colores y las posibilidades de combinación de los efectos cromáticos para adaptarlos a las exigencias figurativas del nuevo lenguaje: preocupación por la calidad de las telas, los objetos y pormenores de la indumentaria, así como el trazado de las arquitecturas de enmarcamiento. En parte los rasgos son de origen italiano, como el sentido del volumen y la forma de realizar el modelado.

Algunos artistas realizaron numerosos encargos de vidrieras para distintos lugares, lo que propició la reutilización de los cartones en edificios diferentes. Así ocurrió con Diego de Santillana que aplicó los mismos cartones en la antigua Librería y en la capilla de Santiago de la catedral de León que en la catedral de Oviedo. Aquí interpola entre las arquitecturas de enmarcamiento algunas que se apartan de las chambranas góticas y tratan de emular con frontones y veneras las formas renacentistas. Las vidrieras para tres ventanales de la Librería las contrata en noviembre de 1505 y están terminadas en enero de 1508. Muestran figuras de santos ordenadas en tres registros en cada una de las cuatro lancetas de cada ventanal: santas mártires, santos, colegio apostólico y la Virgen, en cada lanceta y de abajo a arriba.

En los años siguientes sólo se trabaja en reparar algunas vidrieras, pero sin ampliar los trabajos realizados. Las vidrieras leonesas fueron restauradas entre 1859 y 1901, bajo la dirección del arquitecto Juan Bautista Lázaro, procediéndose a realizar nuevas vidrieras usando vidrios antiguos y a recomponer las viejas.

Catedral de Ávila

En Ávila el gran desarrollo de la vidriera se inicia a finales del siglo XV, desarrollándose durante el siglo XVI. Las vidrieras se disponen en los ventanales de la parte primitiva del edificio: capilla mayor, presbiterio, crucero y capillas de la girola. Las naves, por su parte, carecen de vidrieras.

Esta disposición provoca la presencia de un ambiente oscurecido en la cabecera y el crucero (determinado cromáticamente por las vidrieras y acentuado por el jaspeado y rojido del granito), mientras en las naves es diáfano por la iluminación a través de simples cristalerías.

Las vidrieras presentan un plan iconográfico fragmentario, pero dotado de cierta coherencia. La forma de los ventanales y la organización de los vanos permitieron desarrollar un programa formado por representaciones de figuras de santos, siguiendo una práctica habitual desde el gótico clásico.

La vidriera más antigua está en el vano central del cuerpo superior de ventanas de la capilla mayor y representa a la Virgen con el Niño. Su posición no sería original, como evidencia la restauración que sufrió por parte de Nicolás de Holanda en 1537. Esta vidriera tiene los rasgos del gótico internacional, lo que corrobora la idea de un primer programa de vidrieras en la catedral antes del desarrollado a finales del XV que correspondería a finales del XIV o inicios del XV. Sus formas y la gama de rojo, amarillo, azul, morado y verde corresponden a soluciones propias del Gótico internacional, con simplificación cromática.

Le acompaña el colegio apostólico realizado en dos fases: a finales del XV por Diego de Santillana y entre 1520-1522 por Alberto de Holanda. Junto a estas figuras se representa La Anunciación, en tres ventanales. En los restantes vanos aparecen otras figuras de santos en vidrieras modernas, realizadas en 1929-1930 por la Casa Maumjean.

Las vidrieras de los ventanales del hastial del crucero fueron realizadas a finales del siglo XV. En el lado sur están los Padres de la Iglesia y en el norte, santas mártires. En las restantes vidrieras del crucero se representan figuras de santos, realizadas en dos etapas: finales del XV y durante el XVI. A esta segunda etapa corresponde la vidriera con "La Huida a Egipto".

En 1497 Juan de Valdivieso y Arnao de Flandes contrataron la realización de las vidrieras, siendo en seguida sustituido el segundo por Diego de Santillana. El 4 de mayo de 1498 contratan la realización de tres vidrieras para la sala capitular con representaciones de El Nacimiento, La Epifanía y La Transfiguración. Se conservan las dos primeras y La Epifanía muestra el sistema de representación flamenco, con conocimiento de la perspectiva.

Los vidrieros procedían de Burgos, localidad que monopolizaba la producción vidriera de finales del XV. En el caso de Ávila los maestros trabajaban formando compañía, lo que les permite ejecutar los numerosos encargos, muchos sumamente amplios. Ello impide identificar la labor individual, pues cada operación (ejecución del boceto, cartón, el corte y la pintura de los vidrios) podía ser realizada por cada maestro sin que se introdujeran diferencias plásticas notables.

La vidriera de la Virgen con el Niño, en una de las capillas de la girola, realizada en 1497 por Juan de Valdivieso y Diego de Santillana transmite el reflejo de lo flamenco en su versión burgalesa, con tendencia a la representación minuciosa que acentúa el valor de lo rico y lo precioso, y lo mismo se aprecia en la serie de los apóstoles, obra de los mismos maestros para los ventanales de la capilla mayor. Y similar tipología corresponde a los Padres de la Iglesia en los hastiales del crucero en el lado sur y a Santa Marta, S. Catalina, S. Lucía, S. Inés, S. Águeda y S. Bárbara en el lado norte. La tipología es de una figura de pie sobre peana con sus atributos, con fondo de telas y remate arquitectónico. Su estilo refleja la adaptación del sistema de representación flamenca, con gran intensidad cromática y preciosismo técnico.

Este tipo evoluciona con la introducción de enmarcamientos renacentistas. Uno de los ejemplos más tempranos es una vidriera de San Juan Bautista, contratada a Arnao de Flandes y Juan de Valdivieso el 26 de septiembre de 1497. Aquí el enmarcamiento en una hornacina rematada en venera.

Años después, el 27 de agosto de 1520, se contrata a Alberto de Holanda para hacer todas las ventanas de la capilla mayor. Este maestro procedía de Burgos y estuvo en Ávila hasta 1522. Sus vidrieras se distribuyen en los ventanales bajos de la capilla mayor y el crucero. En la primera

zona continúa la serie de los apóstoles iniciada por Valdivieso y Santillana y en el crucero, figuras de santos. Mantiene la tipología de sus predecesores y también los colores, si bien aquí los elementos renacentistas ya no son elementos en un contexto flamenco, sino que abarcan la concepción global de la vidriera. Posee un riguroso conocimiento de la perspectiva, de la representación del volumen y los motivos ornamentales clásicos. Las figuras se enmarcan con arquitecturas clásicas, arcos de medio punto o rebajados, veneras, frontones triangulares, putti y roleos y grutescos.

Hay un nuevo paréntesis en las vidrieras hasta el 4 de mayo de 1535, cuando se encarga a Nicolás de Holanda –hijo de Alberto– la realización de las que faltaban. Interviene además en la reparación de la vidriera central de la Virgen con el Niño en 1537. Una de sus obras es La Huida a Egipto.

Entre 1548 y 1553 le sucede Hernando de Labia, autor de La Anunciación. Este sería el último autor de vidrieras en la catedral, existiendo posteriormente sólo restauraciones. En estos años se interrumpe el asentamiento de vidrieras, siguiendo una tendencia generalizada que las excluía como instrumento de las nuevas formas de devoción surgidas a raíz del concilio de Trento.

Sólo en 1929-1930 se encargó una serie de vidrieras a la casa Maumejean para la capilla mayor. Se representan, en lenguaje historicista, figuras de Santos (Teresa, Juan de la Cruz, José, Isidoro, Celedonio, Susana, Eugenio, Ildefonso, Pedro y Pablo, la Virgen y la Magdalena).

Víctor Nieto Alcaide. "Las vidrieras". Las Edades del Hombre. Ávila, 2004.

Víctor Nieto Alcaide, "Vidrieras". Historia del Arte de Castilla y León, tomo III. Arte gótico. Ámbito, 1994.

Tema 57. Importaciones artísticas de Flandes a Castilla y León

En Castilla la pintura estuvo sometida a dos influjos distintos, el italiano y el nórdico que se manifestaron durante todo el siglo XV. Castilla se decantó por el modelo flamenco. Personajes destacados asimilaron las ideas creadas por la nueva cultura humanista italiana, pero al mismo tiempo sintieron admiración por el arte flamenco. Así se ve, por ejemplo, en el Marqués de Santillana, que compró obras procedentes de Flandes a la vez que encargó a Jorge Inglés el altar de los Ángeles para el hospital de Buitrago. Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, fue uno de los primeros humanistas del reino castellano y al mismo tiempo favoreció la llegada a Burgos de Juan de Colonia.

Varias fueron las causas de la influencia flamenca en Castilla. Entre ellas destacan las relaciones políticas y comerciales, que se incrementaron con la llegada de los Trastámara al trono y se estrecharon aún más tras el doble matrimonio de los hijos de los Reyes Católicos y los de Maximiliano de Austria. Las relaciones comerciales de los Países Bajos con la península Ibérica son muy activas desde el siglo XIII y se canalizan hacia las costas del golfo de Vizcaya y los puertos del Cantábrico. Estas relaciones comerciales son las que facilitan las relaciones culturales.

Las rutas comerciales con la exportación de materias primas hacia los países nórdicos tuvo su contrapartida en la importación de manufacturas, sobre todo objetos suntuarios que se vendían en mercados como la feria de Medina del Campo y en Burgos. Este tráfico propició la llegada de telas ricas, brocados, bordados, tapices, vidrieras, libros, miniaturas, escultura, orfebrería, grabados, pinturas y obras de todo tipo. Los puertos cantábricos (entre los que destacaba Bilbao) pertenecían a la diócesis burgalesa, lo que contribuyó al desarrollo mercantil de Burgos. Las principales partidas exportadas eran lanas, cuero y peletería, pero también abundaban hierro, mercurio, granos, aceite o miel. El peso de Burgos lo hereda en el siglo XVI la feria de Medina del Campo.

El duque de Borgoña es desde 1384 señor de Flandes. Al iniciarse el siglo XV Felipe el Bueno traslada su corte a Brujas, con lo que pronto se origina en esta ciudad una corte fastuosa en la que destacan la nobleza, el alto clero, los ricos mercaderes y los grandes banqueros extranjeros, con un importante puerto. Su posición de privilegio condicionó el establecimiento en la ciudad de delegaciones extranjeras de florentinos, milaneses, genoveses, venecianos, catalanes, castellanos, vascos y portugueses, que se organizan en colonias. La prosperidad económica y el ambiente refinado hacen que los duques de Borgoña se conviertan en protectores de las artes y los artistas. Su ejemplo es seguido por nobles, autoridades municipales, mercaderes, banqueros, clero y corporaciones gremiales, lo que estimula el establecimiento de muchos artistas en la ciudad. A partir del siglo XVI el puerto de Amberes toma el papel de Brujas, continuando el comercio de obras de arte. Su mercado incluía pinturas, sargas, paños y tapices.

La atracción que ejercía el arte flamenco no sólo se justifica por las relaciones comerciales, sino porque los individuos más ricos de la sociedad castellana buscaban imitar las preferencias artísticas de la prestigiosa corte de Borgoña. El afán de ostentación no sólo se daba en los nobles y eclesiásticos, sino también en los mercaderes. De hecho el interés por el arte flamenco no se limitó a las tierras hispanas, también llega su influencia a Francia, Alemania, Portugal e incluso Italia.

Entre las obras de lujo que llegaron destacan las pinturas, pero no fueron las únicas. También hay esculturas, vidrieras, miniaturas, tapices, dibujos, piezas de orfebrería y grabados. Los grabados y estudios de taller fueron importantes para transmitir determinadas composiciones. Los grabados más abundantes fueron los de Martín Schongauer, pero también se copiaron los de Jan van Zwolle y los de Israel van Meckenen el Joven. Respecto a las miniaturas, el Marqués de Lozoya destacó su importancia en la difusión de modelos nórdicos. En la escultura se importan retablos de Amberes y figuras de Malinas (imágenes del Niño Jesús y de la Virgen).

Don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia, hallándose en Flandes en 1505, encargó un retablo eligiendo los temas y al pintor, que era Jan Joest de Harlem. Se lo llevó a Castilla para colocarlo en su oratorio pero finalmente lo donó para el trascoro de la catedral. También importado es un retablo del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, procedente del monasterio de San Francisco, de finales del XV y atribuido a Jan Borman. El tríptico de la Iglesia del Salvador de Valladolid se ha atribuido a Quintín Metsys, tiene una marca de fabricación de los talleres de Amberes. Fue mandado hacer por Gonzalo González de Illescas, miembro del Consejo de los Reyes Católicos, y se asentó en 1504, respondiendo a una intención de elogio de la monarquía por la conquista de Nápoles. La obra fue encargada desde España y por eso hubo de ampliarse para colocar el retrato de la familia donante, lo que se logró añadiendo el banco, de mano de artistas locales.

Con Felipe II y la construcción de El Escorial, se intensifican las relaciones con los artistas de los Países Bajos. Compró varias serie de tapices, pinturas, órganos, campanas, muebles... Propició además el establecimiento del azulejero Jan Floris y del grabador Pieter Pret, ambos de Amberes.

Pintura

Además de estas relaciones hubo viajes en ambas direcciones que llevó a artistas castellanos a completar su formación en Flandes y a los extranjeros a venir a Hispania, ya fuera a raíz de una peregrinación, acompañando a un personaje destacado o llamados para trabajar. Un caso excepcional es la embajada de Jan van Eyck a la corte portuguesa para retratar a la hija de Juan I, durante su estancia visitó en 1429 la corte castellana y peregrinó a Santiago. No sabemos que su paso tuviera influencia directa en los artistas, pero se sabe que Juan II incorporó obras flamencas a su colección, en particular de la escuela de Tournai y en concreto de Roger van der Weyden, como el tríptico de Miraflores, que regaló a la cartuja burgalesa en 1442.

Mayor devoción que su padre hacia la pintura flamenca tuvo Isabel la Católica. El inventario de su colección, parte de la cual se conserva en la capilla real de Granada, muestra que la mayoría eran obras flamencas. Entre los nobles y religiosos, en época de Juan II, se puede mencionar a Alonso de Cartagena y el Marqués de Santillana.

Las vías a través de las que llegó el arte flamenco son varias. Entre las directas está la propia presencia de artistas formados en Flandes o en otros lugares sometidos a su influjo. Ya hemos comentado la escasa influencia que tuvo en los artistas locales el paso de Jan van Eyck; y lo mismo ocurrió con el grabador Martín Schongauer, que peregrinó a Santiago en 1469.

Fernando el Católico escribe en una carta a la reina de Nápoles de 1486 que faltaban retratistas en Castilla y tal carencia se solventó con la llegada de Antonio Inglés en 1489, Michel Sithium o Melchor Alemán en 1492 y Juan de Flandes en 1496. Su presencia influiría mucho en los pintores locales, pero parece que más relevante fue la llegada directa de obras, que proporcionó a los maestros locales un repertorio de modelos y de estilo, llegando en muchos casos a realizar copias directas.

De entre los originales de Jan van Eyck el Matrimonio Arnolfini era propiedad de don Diego de Guevara en 1490. La Virgen con el Niño, de Covarrubias (Burgos) fue considerada copia de un original perdido de van Eyck u obra de uno de sus seguidores, de 1430-1440. La Fuente de la Vida, del monasterio del Parral, sería una copia hispana del original perdido de van Eyck. Seguramente hubo en la zona de Burgos muchas obras eyckianas, pero que ya no se encuentran en España: Cabeza de Cristo del Museo de Berlín, el Juicio Final del Metropolitano de Nueva York.

Las obras de Roger van der Weyden estuvieron en la colección real desde antiguo. El tríptico de Miraflores fue un regalo del papa Martín V a Juan II. También estuvo en Burgos un díptico con la Anunciación, Natividad y Juicio Final, de Petrus Christus. De Dirk Bouts es el tríptico del Descendimiento de la colección de Isabel la Católica y la Virgen con el Niño sentado en un cojín, que fue propiedad de Margarita de Austria. De Hugo van der Goes, la Natividad y la Adoración de los pastores estuvieron en España. De Memling la reina católica poseyó el díptico de la Piedad y las mujeres santas, las tablas de Nuestra Señora y el Cristo de la Piedad. En el último cuarto del

XV llegaron obras de la escuela de Brujas. A raíz de la alianza matrimonial con la casa de Borgoña, llegan más obras y sobresalen las de Gerard David y discípulos como Isebrandt.

El lienzo del “Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes”, de autor anónimo y fechado en el último cuarto del siglo XV, y otro de las “Tentaciones de San Antonio Abad”, de Jan Bruegel de Velours (1568-1625), fueron donados en 1605 al convento dominico de monjas de la Aprobación (Valladolid).

Ambrosius Benson también hizo llegar varias obras por intermediación de Sancho de Santander desde Brujas. Casi toda su obra se encuentra en Castilla y poca en Flandes. A mediados del XVI pertenecen obras de Antonio Moro, que llegó a permanecer en España varios años.

En el siglo XVII hay una gran cantidad de obras flamencas en España gracias a los encargos de la corona y la alta nobleza a Rubens, Van Dyck o Jordanes, y al mismo tiempo las instituciones religiosas, nobles y burgueses produjeron otros atendidos por colaboradores, discípulos y seguidores, que difundieron sus modelos sobre todo a través de pequeños óleos sobre cobre. Muestra de ello son los conservados en el Museo Nacional de Escultura procedentes del convento de la Merced Calzada, del monasterio de San Benito y del convento de San Pablo, todos vallisoletanos (de mediados del siglo).

También en el Museo Nacional de Escultura hay algunas obras flamencas importadas, de autor anónimo y fechadas en la segunda mitad del XVII, que pertenecen al género de la pintura de flores, enmarcando una escena central dentro de un medallón de carácter religioso.

Tapices

En el siglo XIV ningún tapiz estaba timbrado con marca alguna ni llevaba la firma de ningún artesano. En el XV los talleres de las distintas ciudades francesas y flamencas se copian, lo que hace muy difícil distinguir su procedencia. Hay tapices inspirados en las miniaturas de los siglos XIII y XIV, aunque sin existir copia directa. Aquí la anécdota pierde su carácter de filigrana y se hace monumental. Otros autores toman su modelo en escenas de pintura al óleo flamencas. Ya con los Reyes Católicos existían los encargos de reposteros y camareros de tapicería, aunque sólo se tiene constancia documental, puesto que no se conserva ningún ejemplar que se pueda considerar hecho en España durante la época medieval.

A principios del XVI, cuando las grandes cortes de Europa se disputan la posesión de las fábricas de Tapices y de los preciados frutos de su actividad, ya estaban bien enraizados los tapices y entonces se beneficiaban de la colaboración de grandes artistas con familias de artesanos. En el siglo XVI dominan los talleres de Bruselas, bajo la protección de Felipe el Hermoso, Carlos I y Felipe II. Para evitar las imitaciones, se obligó (1525) a tejer una marca de procedencia: un escudo encarnado entre dos B (Bruselas-Brabante) y cada maestro tenía su marca personal, que también se tejía. Los gremios estaban rígidamente reglamentados en ciudades como Lovaina, Amberes, Bruselas, Brujas, Audenarde, Alost, Enghien, Binche, Lila y Tournai.

Pero la gran novedad del XVI consiste en un gusto artístico y un conjunto de ideas y de actitudes inspirados en la nueva estética renacentista, lo que se conoce como “gusto italiano”: campos amplios con dibujos de personas y animales, todo ello en un espacio construido según las reglas de la más madura perspectiva renacentista; y cenefas con representaciones analíticas de frutas y flores, captadas de forma realista y con colores vivos. Su aparición tiene lugar en Roma a partir de un encargo de León X en 1515 a Rafael: 10 cartones sobre el asunto de los “Hechos de los Apóstoles”. Para la ejecución de los cartones, el papa eligió la fábrica más importante de la época, la de Pieter van Aelst. Se ejecutó entre 1515 y 1519, siendo recibida la serie con gran sensación y fue copiada durante 150 años. La plasmación de las novedades tiene su mejor iniciador en Bruselas de la mano de Bernard van Orley, quien adaptó la monumentalidad de los nuevos estilos italianos a la tradición realista y minuciosa del tapiz gótico flamenco.

Se produce una gran difusión de los tapices, teniendo Amberes el principal mercado mundial con un edificio propio (el Pant) para la exposición de piezas en venta, junto a hilados, tintes y materias primas. Surge ahora la importancia del cartonista, que aúna las sugerencias de la clientela y las innovaciones de la cultura: impone al fabricante los signos de un gusto que cambia rápidamente en estos años.

En la transición entre los dos siglos, de nuevo el tapiz vuelve a recuperar una autonomía decorativa propia que parecía haber perdido con las innovaciones artísticas del siglo XVI. Ahora parece que la sujeción del licero respecto al autor de los cartones ya no es tan marcada. Se produce un florecimiento de las fábricas flamencas gracias al apoyo del poder público, no sólo local, sino que la clientela extranjera asume también un papel importante. La fama de la tapicería de Bruselas se consolida a través de la obra de Rubens, que realiza numerosos cartones.

A principios del XVII hay intentos en diversos países europeos por intentar desarrollar industrias nacionales de tapicería, quitando a Bruselas su supremacía. Se atrae a trabajadores de fábricas flamencas mediante privilegios para formar con ellos nuevas manufacturas. A ello colaboraron las persecuciones religiosas del Duque de Alba contra los calvinistas, algunos de los cuales eran liceros. Paralelamente Bruselas intenta mantenerles ofreciéndoles privilegios similares. En el siglo XVII destacan los talleres parisinos de los Gobelinos, creados bajo el amparo de Enrique IV con numerosos artistas flamencos.

La reina Isabel la Católica poseía una colección de 360 paños que quedó desperdigada al ser puesta en almoneda en Toro a inicios de 1505. Tenía piezas del flamenco Matías de Guirra. Se conserva sólo el paño de devoción Misa de San Gregorio, de Pieter van Aelst, que pasó a Juana de Castilla. Ésta incorporó paños del periodo renacentista flamenco, con paños de devoción de Pierre van Aelst. No sólo la reina poseía tapices, Hernán Cortés, por ejemplo, contaba con un par de decenas. Tapicerías flamencas poseen también las catedrales de Zamora, Burgos y Palencia. Una serie de Palencia fue legada por el obispo Juan Rodríguez de Fonseca, que los encargaría durante su estancia en 1504.

Audenarne y Bruselas, dos ciudades de los Países Bajos, se convirtieron en grandes centros de fabricación de tapices desde el siglo XVI y hasta el siglo XVIII, teniendo tal procedencia muchos paños de la colección real. Las series más antiguas fueron tejidas por Pierre van Aelst, proveedor de Felipe el Hermoso y su hijo, a cuya mano corresponde la serie Los Honores (1519-25), con un programa alegórico-moral relacionado con las concepciones de la ética real de la época, con motivo de la coronación de Carlos V como emperador. Este rey encargó además La Conquista de Túnez (1548-54), de Wilhelm Pannemaker. Felipe II adquirió la serie del Apocalipsis, además de otra con temas mitológicos y de historia antigua. Otras series de esta época son los Hechos de los Apóstoles y Escipión el Africano. Ya del XVII hay tapices realizados sobre cartones de Rubens: series del Cónsul Decio. Otras del XVII son la Historia de Marco Antonio y Cleopatra, Historia de la Creación del Hombre, Vida del Hombre e Historia de Teseo. La llegada de la dinastía borbónica tras la muerte de Carlos II supuso un cambio para la colección de tapices.

Los tapices del XVII corresponden a liceros flamencos, salvo una excepción parisina y otra florentina. La Paz de Utrecht desvinculó los Países Bajos de la Corona española, quedando bloqueadas las relaciones con los grandes talleres flamencos. Felipe V, aconsejado por su primer ministro, el cardenal Alberoni, decide asentar una manufactura de tapices en Madrid para satisfacer las necesidades de la corte.

Vidrieras

La presencia de vidrieros flamencos en España se producía desde finales del siglo XV y en el XVI, centrándose en Castilla y Andalucía. Algunos artistas continúan el trabajo de talleres establecidos a finales del XV y otros llegan en los años cuarenta del XVI. En Castilla también se importaban obras desde los Países Bajos. Por voluntad de Isabel la Católica en 1484 se mandaron traer vidrieras de Flandes para la cartuja de Miraflores.

A mediados del XVI los talleres flamencos ofrecían precios más baratos que los españoles, lo que propició la llegada de maestros extranjeros, que además habían visto disminuir la demanda en su país de origen por la destrucción de imágenes que realizaban los protestantes. A ello se une que el vidrio usado en las vidrieras se importaba de los Países Bajos, con lo que la realización de una vidriera allí y su traslado a España era más barato que encargarlo a un taller español.

En la catedral de Segovia consta el pago de su trabajo a Walter o Gualterio de Ronch o Amberes, al que se pagó en 1544 en Amberes donde residía y tenía su taller. Sus vidrieras llegaron a través del puerto de Bilbao al mercado de Medina del Campo. También para esta catedral trabajan

Pierres de Holanda y Pierres de Chiberri, aunque éstos se desplazan a Segovia. En la catedral de Salamanca trabaja Enrique Broecq, también procedente de Amberes. Aquí primero el cabildo contacta con vidrieros españoles, pero luego decide recurrir a Flandes porque allí serían más baratas; para ello encarga en 1555 las gestiones al maestro Gallo, que tenía amigos y conocidos en Flandes. Se busca así maestros que acudan a Salamanca y trabajen haciendo y asentando las vidrieras. Así se recurre en 1556 a Enrique Broecq, que termina en 1559.

A los vidrieros flamencos no se les contrataba directamente, sino a través de intermediarios en los Países Bajos. En el caso de Walter de Ronch se paga a Luis de San Millán, mercader de Segovia vecino de Amberes, que transmite el pago.

La presencia de estos vidrieros supuso el abandono de las formas medievales y la integración de las renacentistas, aplicándose el Manierismo.

Silva Maroto, M^a P. Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Junta de Castilla y León, 1990.

Elisa Bermejo. La pintura de los primitivos flamencos en España. CSIC. Madrid, 1980.

Víctor Nieto Alcaide, "La vidriera manierista en España: obras importadas y maestros procedentes de los Países Bajos (1543-1561)", Archivo Español de Arte, XLVI, Madrid, 1973.

Vlaanderen en Castilla y León (Antwerpen, 1995). Las Edades del Hombre.

Tema 58. Pedro Berruguete

El primer estudio monográfico sobre el pintor es el de Laínez Alcalá en 1935. En la década de los treinta y cuarenta se produce la atribución a Berruguete de las obras de Urbino encargadas por Federico de Montefeltro. El interés por Berruguete creció en los cincuenta y culminó con una exposición en Gante en 1957 sobre “Justo de Gante, Berruguete y la corte de Urbino”. En la actualidad su mejor conocedora es Pilar Silva Maroto. Por ese motivo vamos a seguir su aceptación de la atribución a Berruguete de una serie de pinturas italianas, que según la documentación de la época son obra de “Perus Spagnuolus”, aunque otros investigadores como Mauro Lucco consideran que no son la misma persona.

Pedro Berruguete nació en Paredes de Nava hacia 1445 o 1446 y pertenecería a una familia hidalga vinculada a los Manrique, condes de Paredes. Se mantuvo siempre vinculado con Paredes, donde seguramente tuvo su taller. Fue un artista por vocación, sin antecedentes familiares a diferencia de casi todo el resto; esto explicaría su formación distinta a la de otros pintores castellanos de la época. Además era hidalgo, con suficientes bienes muebles e inmuebles por herencia y matrimonio, lo que le hizo dejar una importante donación al convento de Santo Tomás de Ávila a su muerte.

Pocos documentos hablan de su vida. Se sabe que realizó pinturas murales en la catedral de Toledo en distintas ocasiones: 1483 en el sagrario viejo, que tuvo que interrumpir y no terminó hasta 1488; 1495 en el claustro y 1497 en el sagrario de afuera. Estas obras no se han conservado. Otro documento sobre sus obras es de 1499, que alude a la entrega de la tabla de “San Juan en Patmos” (hoy en la capilla real de Granada) a Isabel la Católica. También en 1499 hay constancia de que había iniciado el retablo mayor de la catedral de Ávila, del que sólo llegó a ejecutar 8 tablas de la predela y 2 del cuerpo. En 1501 se cita en otro documento que pintaba el retablo de Guaza de Campos (Palencia), del que sólo se ha conservado la tabla del “Salvador”. De 1502 es una escritura que habla del contrato a Berruguete para realizar el retablo del altar mayor del convento dominico de San Ildefonso de Toro, que por desgracia no se ha conservado.

Poco se sabe sobre la formación del pintor, puesto que las únicas pinturas documentadas son posteriores a su viaje a Italia. No obstante, su estilo es muy peculiar y bien distinto del de los otros artistas de su época. A ello se une que la mayoría de ocasiones trabajó sin la colaboración de un taller, con lo que mantuvo una calidad uniforme en sus obras. De ese modo se han podido atribuirle algunas pinturas que serían anteriores a su estancia en Urbino.

Resulta transcendental diferenciar las obras anteriores de las posteriores al viaje a Italia. A los años anteriores podrían pertenecer los restos de un retablo de la historia de la Vera Cruz, de la iglesia de San Juan en Paredes de Nava. Al menos dos tablas de Santa Elena y seguramente el San Juan Evangelista tienen rasgos distintos, mientras otras parecen haber sido retocadas a su regreso. Las semejanzas con el estilo posterior atañen a los tipos humanos, los vestidos a la moda y la abundancia de oro en los nimbos, vestidos, fondos y colgaduras, pero carecerían del dominio del espacio, de la anatomía y de la composición y de la variedad y naturalidad en el gesto y las actitudes de los personajes. No reproduce la arquitectura castellana de la época, como sí hizo después, sino sólo edificios con paredes sin estructurar, a las que a lo sumo incorporaba elementos góticos o románicos de forma marginal. La indumentaria pintada parece confirmar una cronología de hacia 1470-1475. Previa al viaje pudieron ser también las tablas de la Prueba del Fuego (Museo del Prado) y la Adoración de los Magos.

En estas obras parece deducirse un aprendizaje del pintor en Castilla, con semejanzas con los pintores hispano-flamencos locales. Prueba de ello es que ni su técnica es tan cuidada ni tiene el interés por la calidad de las cosas y por la reconstrucción de ambientes que tendrá tras volver de Italia. Se formaría entonces con un pintor establecido en Castilla, quizás en Burgos, que fuese conocedor directo de los modelos nórdicos.

Para viajar a Italia se vería favorecido por su tío fray Pedro González Berruguete, miembro importante de la orden dominica que viajó en varias ocasiones a Italia. Se ha hablado de que debió ir a los Países Bajos para completar su formación antes de viajar a Italia, pero no sería necesario para su estilo, sino que los elementos flamencos pudo aprenderlos directamente en

Italia. Parece que emprendió este viaje a Italia, como muy tarde, a comienzos de 1472. Antes de ir a Urbino tuvo que residir en alguna otra ciudad, seguramente Roma (si no Nápoles). De hecho su retrato del papa Sixto IV (Museo de Cleveland) demuestra que de algún modo estuvo conectado con el Papa; y lo mismo la atribución de unas pinturas murales en casa del sobrino de Sixto IV, realizadas hacia 1481. Aunque son obras posteriores a las de Urbino podrían manifestar una relación previa, a través de su vinculación con el taller de Melozzo da Forlì.

En Urbino trabaja para Federico de Montefeltro junto con el pintor Justo de Gante. Ambos trabajaron en “28 retratos de hombres ilustres” del studiolo del palacio ducal de Urbino. Justo de Gante comenzó la ejecución de todos antes de febrero de 1473, realizando el dibujo subyacente y avanzó bastante en la fase de color de todos ellos, salvo en las encarnaciones. Cuando la obra se encontraba muy avanzada, Federico mandó a Pedro Berruguete terminar la obra a partir de octubre de 1474 o algo después y terminó en 1476. Salvo algún retrato ya concluido, Berruguete sustituyó los rígidos plegados lineales del flamenco por otros más redondos y suevos, al tiempo que realiza las carnaciones, con profusión de realces gráficos mediante trazos que sombrean y modelan junto a toques blancos que marcan acentos luminosos.

En 1476 realizó él solo el “Doble retrato de Federico de Montefeltro y de su hijo Guidobaldo”. Algo después, en 1480, el duque le encarga la serie de las cuatro artes liberales (Música, Retórica, Dialéctica) para el palacio de Gubbio. Y para ese mismo palacio sería la Tabla de “Federico de Montefeltro con su corte escuchando la lección de un humanista”. Durante su estancia en Italia pintaría también “Cristo bendiciendo”, “San Sebastián”, “Cristo de Piedad entre dos ángeles” y “Retrato de Sixto IV”.

Por los dibujos de los reversos de las Artes Liberales puede saberse que durante su estancia en Urbino dedicó parte de su tiempo al estudio del cuerpo humano desnudo y se interesó por los gestos y actitudes. Ello se tradujo en obras llenas de naturalidad y elegancia.

Entre los rasgos técnicos que permiten identificar a Berruguete como autor de las pinturas de Urbino están las incisiones que realiza sobre la superficie de preparación de la tabla antes de iniciar el dibujo, tanto en la arquitectura como en los muebles y el embaldosado del suelo, el elaborado trabajo con el pincel sobre la superficie del cuadro y la forma de realizar los brocados con el mango del pincel. Eso no evita que también haya diferencias. En Italia el trabajo de modelado es más lento y minucioso. La razón residiría en la propia intencionalidad de las obras. En Castilla son casi siempre parte de retablos de grandes dimensiones, que debían observarse en condiciones poco adecuadas de visibilidad y a gran distancia. El gusto de los comitentes también era distinto. En Italia la calidad se asociaba al cuidado técnico, mientras en Castilla se valoraba más la abundancia de oro.

Su marcha de Italia pudo responder a que considerase que ya había completado su formación, así como la posibilidad de trabajar en Castilla para un personaje destacado. De hecho su primer trabajo fue en Toledo para el recién nombrado arzobispo el cardenal Pedro González de Mendoza, que habría sido su valedor y a quien gustaba la forma de pintar de Berruguete. De hecho tras su sustitución por el cardenal Cisneros en 1500, no se vuelve a tener constancia de más trabajos suyos en Toledo.

El pintor estaría de vuelta hacia 1485, cuando ejecutó las pinturas del retablo de San Juan Bautista de Santa María del Campo (Burgos). En realidad es posible que hubiese regresado ya en 1483 y estuviera trabajando en el Sagrario de la Catedral de Toledo, como afirman Ceán y Pérez Sedano. Desde este momento y hasta su muerte en 1503, supuestamente en Madrid, ejecuta numerosas obras.

Al regresar a Castilla el ambiente sería muy proclive a la construcción de edificios religiosos y civiles que requerían pinturas para su ornato. Sin embargo, no todos los comitentes valoraban la calidad de las obras, sino que en general se apreciaba la amplia proporción de oro aplicado a las tracerías y los fondos de las pinturas. Eso obligaría a Berruguete a adaptarse a los gustos, sin poder aplicar todo lo aprendido en Italia. Sería un proceso de “hispanización”.

Comitentes. Berruguete trabajó para Isabel la Católica en la década de 1490, como con el “San Juan en Patmos”. Otro encargo suyo pudo ser La Anunciación para la cartuja de Miraflores (Burgos). También trabajó en otros establecimientos religiosos que los reyes católicos

consideraban fundaciones suyas: los conventos dominicos de Santa Cruz de Segovia y Santo Tomás de Ávila, aunque no fuese por encargo real directo. Lo cierto es que una parte importante de su obra se destinó al entorno de la corte. Además del caso de los conventos dominicos, están ligados a la Corte el retablo de San Ildefonso del convento de dominicos de Toro y la Virgen de la leche (Museo Municipal de Madrid). Otro comitente fue el obispo de Ávila cuando encarga el retablo mayor de la catedral en 1499 y el consejero real don Hernando Álvarez de Toledo con el retablo de la capilla de Santa Catalina en la iglesia del Salvador de Toro.

También hace encargos para parroquias, muchas de Tierra de Campos y localidades próximas a Paredes: las iglesias de San Juan y Santa Eulalia en Paredes de Nava, las iglesias de Santa Eugenia y Santa María en Becerril de Campos, otro en Frechilla y quizás el de Guaza de Campos.

Proceso de realización de las pinturas. Se conoce por las intervenciones de restauración sobre el retablo de Santa Eulalia en Paredes de Nava, los del convento de santo Tomás de Ávila y el de la catedral de Ávila. Sobre la capa de preparación de la tabla realiza siempre incisiones bastante profundas con un instrumento punzante para marcar la arquitectura de los edificios, los objetos muebles y la representación del espacio. Seguramente antes de estas incisiones marcaría las líneas con un dibujo previo. La reflectografía infrarroja ha permitido conocer los dibujos subyacentes a las pinturas, que evidencian que introdujo modificaciones y mejoras a la hora de terminirlas. En los dibujos se aprecia la importancia del modelado y de la sensación de relieve que buscaba dar sobre todo en las cabezas y las vestiduras de los personajes.

Sus obras están en Palencia, retablo mayor de Santa Eulalia de Paredes de Nava, retablos de la Virgen de Santa María y de Santa Eugenia de Becerril de Campos y tablas de Guaza de Campos y Frechilla y un díptico de la catedral; en Burgos, la Anunciación de la Cartuja de Miraflores, retablo de San Juan Bautista de Santa María del Campo y tablas de Covarrubias y Cogollos; en Ávila, tres retablos del convento dominico de Santo Tomás, cuatro sargas de la iglesia de San Pedro y parte del retablo mayor de la catedral; en Segovia, tablas para el convento de Santa Cruz y la catedral; en Toledo, las pinturas murales del exterior de la capilla de San Pedro; y tablas en Madrid.

En estas y otras obras no citadas, Berruguete plasma una síntesis del arte nórdico, italiano y catellano. De hecho no siempre plasma la influencia renacentista, que sólo puede aparecer en elementos estructurales o arquitectónicos. Más comunes son los detalles góticos y mudéjares, reflejo de la época. Más se nota la huella italiana en la plasmación de la anatomía. Pero también en la adecuada relación entre las figuras y el marco, reduciendo el número de personajes y modificando su escala.

Pilar Silva Maroto. Pedro Berruguete. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1998.

Pilar Silva Maroto (comisaria); Pedro Berruguete. El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla (Exposición. Paredes de Nava, 2003). Junta de Castilla y León, 2003.

Tema 59. Talleres de escultura en Burgos en el siglo XVI

La escultura en este periodo se mueve entre el arte y la artesanía, como lo prueba la repetición de tipos e imágenes en los talleres castellanos, si bien eso no impide que existan maestros creadores de nuevas fórmulas estéticas. Elementos artesanos serían: 1. la búsqueda de la producción cuantitativa (por eso hay mucho trabajo escultórico, por ejemplo, en el retablo o la sillería), 2. la existencia de un utilitarismo basado en su predominante función religiosa (lo que impone dictados ideológicos de la mano de autoridades eclesiásticas) y 3. la escasa evolución en los tipos que se da en muchos de los maestros y escuelas. La preocupación intelectual por el arte sólo existe en unos pocos maestros y en realidad los patronos no eran partidarios de cambios e innovaciones. Así no es extraño que en este contexto se pague a veces por medidas de superficie, con el mismo método de medición que el de la madera en bruto y sin consideraciones estéticas.

El imaginero es el que hace imágenes en bulto redondo y grandes relieves; mientras que el entallador entalla, hace pequeños relieves y labores decorativas de fachadas y retablos (bustos, serafines, grutescos y adornos), así como los sagrarios y custodias de los retablos.

A la cabeza del taller estaba el maestro, único que podía contratar independientemente, y que se encargaba de trazar el esquema del trabajo, dirigir la ejecución de las obras y generalmente sólo realizaba las partes más importantes de las esculturas. A su cargo estaban oficiales asalariados y un número variable de aprendices. El aprendizaje del oficio se hacía en un taller regentado por un maestro, donde el aprendiz pasaba a vivir como un hijo más. Las relaciones aprendiz-maestro se especifican en las cartas de aprendizaje. Los oficiales no siempre están adscritos al mismo taller y pueden moverse por la Península Ibérica en busca de trabajo. Los talleres contrataban de forma temporal a más oficiales cuando tenían que hacer frente a un encargo de envergadura dentro de un plazo determinado.

Para el maestro es importante tener relaciones con personajes influyentes que le puedan asegurar contrataciones, como miembros de la nobleza, mercaderes, provisosores de los obispados o determinadas órdenes religiosas. En los talleres grandes, el maestro no realizaría mucho del trabajo directo, sino que confiaría en sus oficiales y, acaso, se reservase la elaboración de las manos y la cara. El maestro se dedicaría especialmente a crear modelos a través de dibujos y pequeñas esculturas de yeso y barro, que los oficiales copiaban. Estos grandes maestros cobraban mucho más que otros modestos.

En principio los talleres solían disponerse cerca del lugar de destino de las esculturas, lo que se traducía en su colocación junto a las catedrales. En el siglo XVI influye además la disponibilidad según los precios de las casas y solares, así como la amplitud espacial, con lo que se instalan cada vez con mayor frecuencia en barrios periféricos.

Cuando se contrata una obra de envergadura, se hace una traza en papel y es firmada por el escultor y por alguien en nombre del contratante, para que se definiera el encargo y no pudiera haber después cambios. En pocos casos se hacía un modelo a escala de la obra, aunque eran necesarios siempre en el caso de sepulcros. En la sillería de coro de la catedral de Burgos hay una taracea que muestra un taller (posiblemente una simplificación del de Bigarny), con dos oficiales trabajando en dos bancos y el maestro dibujando una figura femenina. Abundan en los talleres las herramientas normales en un taller de carpintería, junto a estampas y grabados y dibujos hechos por los artistas dando trazas.

Los materiales más usados en escultura son la madera y el alabastro; excepcionalmente el mármol en algún sepulcro y menos frecuente es aún el bronce. En alabastro se encuentran retablos de la catedral de Ávila y en alguno vallisoletano. Para la imaginería se usa sobre todo el nogal, mientras el pino es idóneo para los ensamblajes. El barro cocido y la cera servían como modelos de taller, lo mismo que el yeso, aunque este último también sirvió para decoraciones interiores de capillas.

El género escultórico principal fue el retablo. Las tipologías son variadas. Donde mejor se reflejan los intereses de la mentalidad de la época es en los sepulcros. Tipos: 1. lápida de piedra o pizarra

en el suelo con inscripción, escudo de armas y a veces algún motivo decorativo, 2. sepulcro exento con cama prismática o de paredes en talud, yacente encima y paredes con decoración en relieve de temas alegóricos y religiosos, 3. sepulcro adosado al muro, es el más frecuente, con una simple cama o urna pegada al muro o con una arquitectura triunfal en forma de arcosolio, con el difunto en posición yacente o arrodillado. Un tipo más son las grandes sillerías destinadas a cabildos catedralicios o comunidades de religiosos.

En la temática escultórica predomina el contenido religioso, reduciéndose lo profano a decoraciones arquitectónicas y esculturas efímeras usadas en celebraciones festivas. En los encargos de escultura religiosa reside un interés devocional o la necesidad de solucionar exigencias litúrgicas en un templo.

Los patronos de mayor categoría (nobleza y alto clero) buscan a los mejores escultores y más innovadores, mientras los maestros menos dotados forman parte de talleres dedicados a catedrales y colegiadas y parroquias menores. La nobleza se construye capillas privadas y patrocina las capillas mayores de determinadas parroquias y monasterios, para las que contrata sepulcros o retablos. Destacan por su patrocinio los banqueros burgaleses en el primer tercio del siglo. Cuantitativamente destaca el alto clero, con obispos que compran capillas particulares y patrocinan capillas mayores de conventos.

Los talleres más creativos son los de Burgos, donde se encontraba el Consulado del mar con el comercio de la lana, una prestigiosa catedral y el asentamiento de los Condestables de Castilla, y Valladolid, que irá ganando peso político gracias a las frecuentes estancias de la Corte. En el primer tercio de siglo destaca en Burgos Felipe Bigarny y una breve estancia de Diego de Siloe. Andrés de Nájera destaca contratando sillerías de coro. En el segundo tercio domina Valladolid, desde el momento en que Alonso Berruguete se asienta en la ciudad. Aquí los maestros trabajan en distintos puntos del reino, sobre todo por la ausencia de una catedral afincada. Destacan además Juan de Juni, Gaspar Becerra y, en el último tercio, Esteban Jordán.

Los talleres diocesanos más relevantes son los de León, Palencia y, según avanza el siglo y pierde categoría, Burgos. En cada uno de estos pueden encontrarse entre diez y veinte escultores y entalladores. Otros talleres son los de Ávila, Salamanca, Burgo de Osma y, con consideración de comarcales, Toro, Miranda de Ebro, Aranda de Duero, Carrión de los Condes, Astudillo y Cuéllar.

1. Los dos primeros tercios de siglo

En Castilla-León se introducen las formas italianas tempranamente, en los inicios del XVI por la actividad de escultores extranjeros, en su mayor parte franceses y otros norteamericanos, que traen un Renacimiento no muy puro mezclado con elementos goticistas. El interés por el lujo y la ostentación facilitan que sea el modelo flamenco o francés el idóneo para, según Azcárate, ser asimilado en el ambiente artístico castellano. Tras ese primer momento de introducción de formas, el Renacimiento se nacionaliza al pasar la actividad escultórica a manos de artistas españoles de gran personalidad que, formados en Italia y vueltos a su país de origen, acoplarán el italianismo puro de sus formas al contenido esencialmente religioso del Renacimiento hispano. Se aplicará además el expresionismo y temperamento típico de nuestro país (figuras de formas llameantes policromadas con abundante oro, y agitación de las telas, movidas como por un vendaval, que afecta también a cabellos y barbas), que dominará los dos primeros tercios del siglo hasta la llegada del Romanismo.

Un cambio de gusto estético se aprecia al inicio del reinado de Felipe II. La escultura castellana y leonesa vive ahora su momento más creativo y floreciente. En esta época se encuentra un mayor interés intelectual por analizar el arte contemporáneo y se publican los primeros tratados de Arte. La escultura rehuye el clasicismo y se caracteriza por el alargamiento del canon, la búsqueda de ritmos curvilíneos y dinámicos y la helicoide, con cuerpos girando en torno a sí mismos, los espacios angostos en que se encajan las figuras y la búsqueda de composiciones inestables a base de escorzos muy pronunciados.

1.1. Escuela de Burgos

Es Burgos el primer foco en que se inicia el Renacimiento y que será el centro rector de toda Castilla durante el primer tercio del siglo XVI hasta que sea sustituido por Valladolid. En un

ambiente empapado de la tradición escultórica gótico-flamenca es donde surge la figura de Felipe de Bigarny, maestro francés llegado a Burgos en 1498. Su primera obra es el relieve del Camino del Calvario, del trasaltar de la catedral de Burgos, que muestra el estilo de su primera época: estilo borgoñón puesto al día con algunos motivos renacentistas; desde el punto de vista compositivo, el apiñamiento de personajes, la perspectiva dispuesta en altura y los detalles paisajísticos son góticos, aunque son italianos motivos como el arco de triunfo escorzado que atraviesa la comitiva, así como algunas cabezas de expresión anhelante. A raíz de esta obra recibe más encargos para el trasaltar, así como otros de los retablos mayores de las catedrales de Toledo y Palencia. Una nueva etapa de influjo italianizante se inicia en 1518 cuando colabora con Berruguete en el sepulcro del canciller Selvagio. Acudió a Granada en 1521, lo que probablemente hizo evolucionar su estilo, a lo que se une la colaboración con Diego de Siloe, recién llegado a Burgos de Italia. El retablo de la capilla del Condestable de la catedral burgalesa (1523-25), realizado por Bigarny y Siloe, es una obra plenamente renacentista. Realizó Bigarny además varios sepulcros siguiendo modelos renacentistas: cama exenta (don Gonzalo de Lerma en la catedral de Burgos; 1524) y sepulcro adosado (obispo don Diego de Avellaneda; 1536). Sus últimas obras corresponden a la catedral de Toledo, como el retablo de La Descensión (contado en 1524).

Bartolomé Ordóñez era burgalés (-1520), aunque toda su obra se desarrolla entre Barcelona e Italia. Dominaba la técnica del "schiacciato" en el bajo relieve y es en verdad el más italiano de los escultores españoles. Sus obras se centran en la catedral de Barcelona: sillería del coro y trascoro y sepulcros de don Felipe y doña Juana en la capilla Real de Granada, y del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares. Colaboró con él Diego de Siloe, lo que resulta clave para comprender a ambos artistas. Dentro de Castilla y León efectúa el sepulcro de los Fonseca (hoy en la colegiata de Coca, Segovia), iniciados por Fancelli y realizados en mármol de Carrara.

Mayor repercusión en la escultura española tuvo Diego de Siloe, nacido en Burgos y formado en el taller paterno (el hispano-flamenco Gil de Siloé) y después en Italia (trabaja en Nápoles con Bartolomé Ordóñez). En 1519 está de vuelta en Burgos, donde llega con un estilo tomado de Italia en iconografía e inspiración idealista, generando un arte de gran expresividad y originalidad. Destacan sus tipos masculinos vibrantes y sus delicadas representaciones femeninas. Comienza en 1523 a colaborar con Felipe Bigarny en las obras de la capilla del Condestable en la catedral burgalesa, en el retablo de San Pedro y en el retablo mayor (tipología retablo-escenario). De ambos artistas sería el conjunto de sepulcros y retablo de Santiago de la Puebla (Salamanca). En estatuaria exenta realiza el Cristo a la columna de la catedral de Burgos, un San Sebastián en Barbadillo de Herreros (Burgos) y un Ecce Homo de Dueñas (Palencia). Una de las mejores obras de Siloe es el relieve de la Sagrada Familia y San Juan en el Museo de Valladolid. En 1528 se traslada a Granada, en parte por la competencia de Bigarny, donde permanecerá hasta su muerte, en 1563. Ya de esta etapa son los sepulcros del obispo Acuña y el canónigo Santander (catedral de Burgos), de don Antonio de Rojas (monasterio de Villasilos, Palencia) y de don Alonso II de Fonseca (Ursulas de Salamanca).

Contemporáneos en Burgos a Siloe y Bigarny, son Andrés de San Juan o de Nájera, autor de sillerías de coro como la de San Benito de Valladolid, Nicolás de Vergara y Simón de Colonia. La marcha de Siloé a Granada y la atención de Bigarny hacia el mercado toledano hacen que el foco pierda influencia frente a Valladolid.

2. Último tercio de XVI

En esta fase influye el gusto de Felipe II y se impone un Manierismo denominado Romanismo por ser un estilo emanado de círculos artísticos romanos formados en torno a Miguel Ángel. Prefiere la monumentalidad de la figura humana, con amplios volúmenes masas, al tiempo que las telas se pliegan con naturalidad y reposadamente para conseguir solemnidad. Su principal introductor y propagador es Gaspar Becerra, que llega a España en 1557. La nueva traza de retablo se inaugura en el retablo mayor de Astorga, ordenado racionalmente en calles y entrecalles, aquellas con relieves y éstas con imágenes de bulto; las cajas se cubren con frontones de tipo clásico. Se aprecia una regresión en lo decorativo y una mayor importancia de las líneas arquitectónicas. Se ve en esta traza influencia de Vignola, con sobriedad, sin decoración y friso con triglifos y metopas clásicos, que se ve en el retablo del Escorial, obra que influyó especialmente en tierras de

Valladolid, donde se propaga por medio del retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos.

En las escuelas, sigue destacando Valladolid (Esteban Jordán), Burgos (los hermanos de la Haya y un taller en Miranda de Ebro con Diego de Marquina), León (influencia de Becerra) y comienza a desarrollarse el taller de Toro.

2.1. Orígenes del Romanismo

La difusión del Romanismo miguelangelesco tiene lugar desde la sexta década del XVI y se debe en gran medida al impacto producido por la obra de Gaspar Becerra en el retablo de Astorga. Juan de Juni hace también una contribución importante al Romanismo de las escuelas norteñas en lo que atañe a algunas composiciones (Santo Entierro, Piedad) y también a ciertos tipos de macizas anatomías y cabezas leoninas, así como a las técnicas escultóricas. En el papel de estos autores se aprecia la importancia del foco vallisoletano como difusor de esta tendencia escultórica. El monumental retablo de Santa Clara de Briviesca (Burgos) es la obra de mayor envergadura en los momentos iniciales del Romanismo, uniendo a sus grandes proporciones la extraordinaria calidad de la escultura y una riquísima labor decorativa que cubre todo el retablo. Su ejecución tuvo lugar en 1551-6, siendo Pedro López de Gámiz su principal responsable, aunque también debió participar el escultor Juan de Anchieta -su programa escultórico se encamina a exaltar a la Virgen. Otras obras de este autor son el retablo de Santa Casilda de Briviesca y el retablo mayor del monasterio de Vileña (Burgos).

En estos años destaca por encima de Burgos, el taller de Miranda de Ebro, relacionado con el País Vasco, Navarra y La Rioja. Influye el navarro Juan de Anchieta, relacionado con Juan de Juni. Destacan en Miranda Pedro López de Gámiz, Diego de Marquina y García de Arredondo; mientras en la capital lo hacen los hermanos de la Haya.

López de Gámiz trabaja en el retablo de Bardauri, de traza muy plateresca, pero su obra maestra es el retablo mayor de Santa Clara de Briviesca, terminado en 1569. En la calle central destaca las esculturas de la Virgen a la manera de las matronas romanas. Lo hizo acompañado de otros maestros, como Anchieta, igual que el retablo de santa Casilda en Briviesca.

Diego de Marquina es autor del retablo del monasterio de Retuerta, en Valladolid.

En Burgos hay un taller al servicio del obispado, donde destacan los hermanos Rodrigo y Martín de la Haya, que intervienen en el retablo mayor de la catedral, iniciado 1562. Anchieta les ayuda en la calle central, lo que demuestra la decadencia del taller burgalés. Su estilo es ecléctico, con aceptación del romanismo pero con aspectos antiguos. Se hace hacia 1584.

Jesús M^a Parrado del Olmo. Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial, Universidad de Valladolid, 2002.

S. Sebastián, C. García Gainza y R. Buendía. H^a del Arte Hispánico III. El Renacimiento. Alhambra. Madrid, 1980.

Jesús M^a Parrado del Olmo, "Escultura". Historia del Arte de Castilla y León, tomo 5. Renacimiento y Clasicismo. Ámbito, 1996.

Jesús M^a Parrado del Olmo. Alonso Berruete. Vallisoletanos, 1983.

Juan José Martín González. Juan de Juni. Vallisoletanos, 1983.

Juan de Juni y su época. Exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Juan de Juni. 1977. (catálogo)

Tema 61. Juan de Juni y su influencia

La escultura en este periodo se mueve entre el arte y la artesanía, como lo prueba la repetición de tipos e imágenes en los talleres castellanos, si bien eso no impide que existan maestros creadores de nuevas fórmulas estéticas. Elementos artesanos serían: 1. la búsqueda de la producción cuantitativa (por eso hay mucho trabajo escultórico, por ejemplo, en el retablo o la sillería), 2. la existencia de un utilitarismo basado en su predominante función religiosa (lo que impone dictados ideológicos de la mano de autoridades eclesiásticas) y 3. la escasa evolución en los tipos que se da en muchos de los maestros y escuelas. La preocupación intelectual por el arte sólo existe en unos pocos maestros y en realidad los patronos no eran partidarios de cambios e innovaciones. Así no es extraño que en este contexto se pague a veces por medidas de superficie, con el mismo método de medición que el de la madera en bruto y sin consideraciones estéticas.

El imaginero es el que hace imágenes en bulto redondo y grandes relieves; mientras que el entallador entalla, hace pequeños relieves y labores decorativas de fachadas y retablos (bustos, serafines, grutescos y adornos), así como los sagrarios y custodias de los retablos.

A la cabeza del taller estaba el maestro, único que podía contratar independientemente, y que se encargaba de trazar el esquema del trabajo, dirigir la ejecución de las obras y generalmente sólo realizaba las partes más importantes de las esculturas. A su cargo estaban oficiales asalariados y un número variable de aprendices. El aprendizaje del oficio se hacía en un taller regentado por un maestro, donde el aprendiz pasaba a vivir como un hijo más. Las relaciones aprendiz-maestro se especifican en las cartas de aprendizaje. Los oficiales no siempre están adscritos al mismo taller y pueden moverse por la Península Ibérica en busca de trabajo. Los talleres contrataban de forma temporal a más oficiales cuando tenían que hacer frente a un encargo de envergadura dentro de un plazo determinado.

Para el maestro es importante tener relaciones con personajes influyentes que le puedan asegurar contrataciones, como miembros de la nobleza, mercaderes, provisosores de los obispados o determinadas órdenes religiosas. En los talleres grandes, el maestro no realizaría mucho del trabajo directo, sino que confiaría en sus oficiales y, acaso, se reservase la elaboración de las manos y la cara. El maestro se dedicaría especialmente a crear modelos a través de dibujos y pequeñas esculturas de yeso y barro, que los oficiales copiaban. Estos grandes maestros cobraban mucho más que otros modestos.

En principio los talleres solían disponerse cerca del lugar de destino de las esculturas, lo que se traducía en su colocación junto a las catedrales. En el siglo XVI influye además la disponibilidad según los precios de las casas y solares, así como la amplitud espacial, con lo que se instalan cada vez con mayor frecuencia en barrios periféricos.

Cuando se contrata una obra de envergadura, se hace una traza en papel y es firmada por el escultor y por alguien en nombre del contratante, para que se definiera el encargo y no pudiera haber después cambios. En pocos casos se hacía un modelo a escala de la obra, aunque eran necesarios siempre en el caso de sepulcros. En la sillería de coro de la catedral de Burgos hay una taracea que muestra un taller (posiblemente una simplificación del de Bigarny), con dos oficiales trabajando en dos bancos y el maestro dibujando una figura femenina. Abundan en los talleres las herramientas normales en un taller de carpintería, junto a estampas y grabados y dibujos hechos por los artistas dando trazas.

Los materiales más usados en escultura son la madera y el alabastro; excepcionalmente el mármol en algún sepulcro y menos frecuente es aún el bronce. En alabastro se encuentran retablos de la catedral de Ávila y en alguno vallisoletano. Para la imaginiería se usa sobre todo el nogal, mientras el pino es idóneo para los ensamblajes. El barro cocido y la cera servían como modelos de taller, lo mismo que el yeso, aunque este último también sirvió para decoraciones interiores de capillas.

El género escultórico principal fue el retablo. Las tipologías son variadas. Donde mejor se reflejan los intereses de la mentalidad de la época es en los sepulcros. Tipos: 1. lápida de piedra o pizarra

en el suelo con inscripción, escudo de armas y a veces algún motivo decorativo, 2. sepulcro exento con cama prismática o de paredes en talud, yacente encima y paredes con decoración en relieve de temas alegóricos y religiosos, 3. sepulcro adosado al muro, es el más frecuente, con una simple cama o urna pegada al muro o con una arquitectura triunfal en forma de arcosolio, con el difunto en posición yacente o arrodillado. Un tipo más son las grandes sillerías destinadas a cabildos catedralicios o comunidades de religiosos.

En la temática escultórica predomina el contenido religioso, reduciéndose lo profano a decoraciones arquitectónicas y esculturas efímeras usadas en celebraciones festivas. En los encargos de escultura religiosa reside un interés devocional o la necesidad de solucionar exigencias litúrgicas en un templo.

Los patronos de mayor categoría (nobleza y alto clero) buscan a los mejores escultores y más innovadores, mientras los maestros menos dotados forman parte de talleres dedicados a catedrales y colegiadas y parroquias menores. La nobleza se construye capillas privadas y patrocina las capillas mayores de determinadas parroquias y monasterios, para las que contrata sepulcros o retablos. Destacan por su patrocinio los banqueros burgaleses en el primer tercio del siglo. Cuantitativamente destaca el alto clero, con obispos que compran capillas particulares y patrocinan capillas mayores de conventos.

Los talleres más creativos son los de Burgos, donde se encontraba el Consulado del mar con el comercio de la lana, una prestigiosa catedral y el asentamiento de los Condestables de Castilla, y Valladolid, que irá ganando peso político gracias a las frecuentes estancias de la Corte. En el primer tercio de siglo destaca en Burgos Felipe Bigarny y una breve estancia de Diego de Siloe. Andrés de Nájera destaca contratando sillerías de coro. En el segundo tercio domina Valladolid, desde el momento en que Alonso Berruguete se asienta en la ciudad. Aquí los maestros trabajan en distintos puntos del reino, sobre todo por la ausencia de una catedral afincada. Destacan además Juan de Juni, Gaspar Becerra y, en el último tercio, Esteban Jordán.

Los talleres diocesanos más relevantes son los de León, Palencia y, según avanza el siglo y pierde categoría, Burgos. En cada uno de estos pueden encontrarse entre diez y veinte escultores y entalladores. Otros talleres son los de Ávila, Salamanca, Burgo de Osma y, con consideración de comarcales, Toro, Miranda de Ebro, Aranda de Duero, Carrión de los Condes, Astudillo y Cuéllar.

1. El estilo de la escultura durante los dos primeros tercios de siglo

En Castilla-León se introducen las formas italianas tempranamente, en los inicios del XVI por la actividad de escultores extranjeros, en su mayor parte franceses y otros norteamericanos, que traen un Renacimiento no muy puro mezclado con elementos goticistas. El interés por el lujo y la ostentación facilitan que sea el modelo flamenco o francés el idóneo para, según Azcárate, ser asimilado en el ambiente artístico castellano. Tras ese primer momento de introducción de formas, el Renacimiento se nacionaliza al pasar la actividad escultórica a manos de artistas españoles de gran personalidad que, formados en Italia y vueltos a su país de origen, acoplarán el italianismo puro de sus formas al contenido esencialmente religioso del Renacimiento hispano. Se aplicará además el expresionismo y temperamento típico de nuestro país (figuras de formas llameantes policromadas con abundante oro, y agitación de las telas, movidas como por un vendaval, que afecta también a cabellos y barbas), que dominará los dos primeros tercios del siglo hasta la llegada del Romanismo.

Un cambio de gusto estético se aprecia al inicio del reinado de Felipe II. La escultura castellana y leonesa vive ahora su momento más creativo y floreciente. En esta época se encuentra un mayor interés intelectual por analizar el arte contemporáneo y se publican los primeros tratados de Arte. La escultura rehuye el clasicismo y se caracteriza por el alargamiento del canon, la búsqueda de ritmos curvilíneos y dinámicos y la helicoide, con cuerpos girando en torno a sí mismos, los espacios angostos en que se encajan las figuras y la búsqueda de composiciones inestables a base de escorzos muy pronunciados.

2. Escuela de Valladolid: Juan de Juni

Al iniciarse el segundo tercio del XVI, Valladolid sustituye a Burgos en el papel rector de la escultura castellana, por desplazarse Siloe a Granada y Bigarny a Toledo. Por contra, Valladolid

acogerá al palentino Alonso Berruguete y al francés Juan de Juni; ambos artistas, que habían pasado por una etapa italiana, traen a Castilla un Renacimiento más avanzado inspirado en el Manierismo. Los dos persiguen la expresión más intensa del sentimiento religioso, adecuando las formas italianas a la tradición gótica sin aparente contradicción. Reflejan la dicotomía entre un estilo manierista romano-florentino en clave expresionista y un estilo distorsionado de gran objetividad en la representación de tipos humanos y sus emociones.

Juan de Juni (hacia 1507-1577) nace en la localidad francesa de Joigny. Su estilo tiene tres influencias: la primera es francesa, que asimilaría en su primera formación en su país de origen (entre Champaña y Borboña); el segundo elemento es italiano, que derivaría de una prolongada estancia en Italia que influyó en su estilo y en su iconografía (se encuentran sugerencias de Jacobo della Quercia, en el tratamiento de los plegados; de Donatello, en el relieve plano y las arquitecturas de los fondos; de la escultura de Bolonia y Módena, el dramatismo; de Guido Mazzoni, el verismo y el gusto por el detalle; de Miguel Ángel, su concepto de volumen y monumentalidad, y de los manieristas, la línea serpentínata, aunque en el fondo es un clasicista que busca la simetría y las formas compensadas); sobre todo lo anterior actúa lo español, con lo que Juni se convierte en el máximo exponente de la religiosidad popular castellana.

Las figuras de Juni destacan por su corporeidad, la suntuosidad de sus ropajes que se envuelven en pliegues voluminosos y con la expresión de los rostros cargados de arrugas y actitudes forzadas que refuerzan la expresividad. Al tratamiento plástico de la madera hay que sumar la elevada calidad de la policromía, que habla de la habilidad de los pintores que colaboraban en esta tarea.

Martín González distingue en su obra tres etapas desde que comienza su actividad hacia 1533 hasta su muerte. La primera, hasta 1544, se caracteriza por el intenso dramatismo de sus esculturas y la violencia de los escorzos, además del detallismo en rostros y telas. Comienza trabajando en León junto a un grupo de artistas franceses vinculados sólo a los trabajos en San Marcos. Se ha especulado con la posibilidad de que fuera el mecenazgo del obispo portugués Álvarez Acosta, prelado de Oporto, León y luego Burgo de Osma, quien se encargara de mantener al artista ocupado. La hipótesis se fundamenta en los trabajos que realizó durante sus pontificados en León y Osma.

Su primera obra es la decoración pétreo del convento de San Marcos de León (1533-39), con abundantes medallones con bustos de gusto clásico; y en el mismo convento realiza la parte alta de la sillería del coro y de la iglesia, con un variado estudio de actitudes y gran fuerza en sus rostros. De León va a Medina de Rioseco donde hace los grupos de barro cocido de San Jerónimo y San Sebastián para la capilla funeraria de los Almirantes de Castilla en la iglesia de San Francisco. Su habilidad con el barro se aprecia también en el evangelista del Museo de León. En 1540 se traslada a Salamanca para trabajar en la sepultura de don Gutierre de Castro (en el claustro de la catedral vieja); en esta ciudad en 1539 contrata el entierro de Cristo para la capilla funeraria de fray Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo, en el convento de San Francisco. Esto obligó al artista a instalarse en Valladolid desde 1541. Falta la arquitectura que enmarcaba el Entierro, pero se aprecia en esta obra una composición simétrica y un gran realismo.

Al periodo central (1545-60) corresponden los retablos de la Antigua (hoy en la catedral de Valladolid), de Burgo de Osma y de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco, manifestando su estilo una suavización de las actitudes y un descenso del realismo, intensificándose el movimiento (predominio del esquema manierista). El retablo mayor de la iglesia de la Antigua de Valladolid (1545-62) tiene cuerpos del retablo que no se corresponden entre sí e introduce una innovación tipológica: el retablo-sillería. Su realización estuvo acompañada de un pleito con Francisco Giralte, que había presentado otra propuesta, con el que tuvo que disputar la adjudicación de la obra. Mientras Giralte ofrecía una traza similar a la de los seguidores de Berruguete, el proyecto de Juni era de una gran novedad tanto en la estructura y tipología de retablo, como en el propio desarrollo volumétrico del relieve y la escultura.

En Burgo de Osma (1550) la traza es similar a la Antigua, pero lo realiza en colaboración con Juan Picardo. Esta forma de trabajar colaborando varios maestros se repite en 1551 en el retablo de San Juan Bautista en la iglesia de San Benito (Valladolid), donde colabora con Inocencio Berruguete, por encargo de doña Francisca de Villafañe. La pintura fue encargada en 1560 a

Juan Tomás Celma. El retablo de la capilla de los Benavente, en la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco (1557) es de tipo retablo-ilusionista, donde se confunden la estructura y las yeserías de la capilla.

En el periodo final (1560-77) su estilo se vuelve más reposado (de raigambre clásica). Se observa la influencia del academicismo manierista que ya había implantado Gaspar Becerra en Valladolid. Tiende a una gesticulación más vacía de contenido y a plegados más rectos. Se auxilia en esta época de colaboradores, como su hijo natural Isaac de Juni. De sus abundantes obras, sobresale el retablo del Entierro de Cristo en la catedral de Segovia (1571), en altorrelieve. De extraordinaria calidad es la Virgen de las Angustias, para la iglesia de las Angustias de Valladolid, de difícil composición manierista. Otras obras son San Francisco de Asís del convento de Santa Isabel de Valladolid y la escultura de San Segundo en Ávila. Uno de sus últimos retablos, el de Santa María de Medina de Rioseco, que dejó sin terminar, supone una evolución hacia el Romanismo miguelangelesco por influencia de Gaspar Becerra.

Otras obras son el retablo para la familia Alderete en la iglesia de San Antolín en Tordesillas; y para la capilla del obispo Antonio del Águila en la iglesia de San Francisco en Ciudad Rodrigo hace un Calvario.

Entre sus numerosos discípulos, cabe citar a su hijo Isaac de Juni; en León, Juni de Guillén Doncel y Juan de Angles el Viejo; también Juan Picardo tiene relación con Juan de Juni, aunque su estilo es más reposado y romanista.

3. Escultura posterior

En el último tercio del siglo XVI influye el gusto de Felipe II y se impone un Manierismo denominado Romanismo por ser un estilo emanado de círculos artísticos romanos formados en torno a Miguel Ángel. Prefiere la monumentalidad de la figura humana, con amplios volúmenes masas, al tiempo que las telas se pliegan con naturalidad y reposadamente para conseguir solemnidad. Su principal introductor y propagador es Gaspar Becerra (1520-68). En 1558 contrata el retablo mayor de la catedral de Astorga. En este retablo inaugura un modelo de traza clara y ordenada, con columnas, órdenes clásicos, entablamentos y frontones siguiendo una fórmula académica y clasicista. Se aprecia una regresión en lo decorativo y una mayor importancia de las líneas arquitectónicas. Se ve en esta traza influencia de Vignola, con sobria traza, sin decoración y friso con triglifos y metopas clásicos, que se ve en el retablo del Escorial, obra que influyó especialmente en tierras de Valladolid, donde se propaga por medio del retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos.

Juan de Juni hace también una contribución importante al Romanismo de las escuelas norteñas en lo que atañe a algunas composiciones (Santo Entierro, Piedad) y también a ciertos tipos de macizas anatomías y cabezas leoninas, así como a las técnicas escultóricas. En el papel de estos autores se aprecia la importancia del foco vallisoletano como difusor de esta tendencia escultórica.

3.1. La escuela de Valladolid

Francisco de la Maza muestra en el retablo de la Piedad, de la iglesia del Salvador en Salamanca (1571), la herencia de las composiciones de Juan de Juni. Adrián Alvarez es autor del retablo mayor de San Miguel de Valladolid, y Pedro de Torres y Pedro de la Cuadra trabajaron en tierras de Valladolid y Palencia. Juan de Anchieta es recomendado por el propio Juni para acabar el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco.

La obra principal del momento es el retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos, trazado por Juan de Herrera y realizado por Juan Sanz de Torrecilla, pero el artista más destacado es Esteban Jordán (+ 1598). Nació en León, pero todo su trabajo y su vida se desarrolla en Valladolid, donde tuvo su taller. Tuvo una iniciación manierista en la órbita de Juan de Juni y trabajó después junto a Becerra en el retablo de Astorga, de quien toma lo esencial de su estilo en traza, composiciones y tipo humano. En 1556 trabajó con Inocencio Berruguete en el retablo de Santa Eulalia de Paredes de Nava.

Durante cierto tiempo se desconoce su actividad, hasta que en 1570 comienza su principal fase de trabajo, que da muestras del enorme prestigio que debió tener en su tiempo. Su primera gran

obra es el retablo mayor de la iglesia de la Magdalena de Valladolid, que contrata en 1571. Es un retablo de tres cuerpos con sus mejores esculturas en los Apóstoles emparejados y en la traslación de la Magdalena. Al mismo tiempo realiza en alabastro el sepulcro del obispo don Pedro de la Gasca, que sigue un modelo de Bigarny, con cama sepulcral de jaspe y líneas sencillas. Similar austeridad aplica al sepulcro del obispo Juan de San Millán de la iglesia de la Compañía en León, terminada en 1581. Una de sus obras más importantes es el trascoro de León, organizado como un arco de triunfo que permite ver a través del arco central el interior del coro (se contrató en 1574 y fue terminado en 1585). Lo más destacado del conjunto son los cuatro grandes relieves de alabastro compuestos en varios planos. Además Jordán terminó el retablo de Medina de Rioseco, que trazó Becerra y comenzó Juni (Jordán cerró el contrato en 1577). La obra cumbre de Jordán es el retablo mayor de Santa María de Alaejos (Valladolid), de 1590, que sigue la traza y el programa iconográfico de Medina de Rioseco, si bien su estilo se depura y se hace más plástico, tendente al bulto entero.

3.2. El foco leonés

Juan de Angés el Viejo tuvo trato con Juni y su relación se plasma también en sus obras. Angés habría trabajado con Juni en el edificio de San Marcos de León. Los medallones que hace para el retablo de la capilla de doña Isabel de Quiñónez en el monasterio de Trianos (hoy en Sahagún) copian a los de la sillería de San Marcos de León, que ejecutó Juni. Vuelve a repetirlos en el retablo de Carvajal de la Legua (León). En ambas obras comparte el trabajo con Guillén Doncel, que también muestra el estilo del maestro, con el que también compartió trabajo en San Marcos, donde realizó la sillería baja. De nuevo obra de los dos, con influjo de Juni, se encuentra en la iglesia de San Salvador, en Valencia de Don Juan.

En Galicia, en los años centrales del XVI hay un maestro, denominado Maestro de Sobrado, que también conocería la obra de Juan de Juni, del que copia las fórmulas pero con exageración anatómica. Trabaja en la parroquial de Sobrado de los Montes y son suyas varias esculturas en la catedral de Orense y la iglesia de Santa Eulalia de Banga.

Sebastián Ducete, de la Escuela de Toro, en el inicio del XVII.

Jesús M^a Parrado del Olmo. Talleres escultóricos del siglo XVI en Castilla y León. Arte como idea. Arte como empresa comercial, Universidad de Valladolid, 2002.

S. Sebastián, C. García Gainza y R. Buendía. H^a del Arte Hispánico III. El Renacimiento. Alhambra. Madrid, 1980.

Jesús M^a Parrado del Olmo, "Escultura". Historia del Arte de Castilla y León, tomo 5. Renacimiento y Clasicismo. Ámbito, 1996.

Juan José Martín González. Juan de Juni. Vallisoletanos, 1983.

Juan de Juni y su época. Exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte de Juan de Juni. 1977. (catálogo)

Tema 62. Sepulcros renacentistas en Castilla y León

Los intereses de la mentalidad de la época se manifiestan especialmente en los sepulcros, pues las clases altas unen aquí la preocupación por la salvación cristiana con el deseo de ostentación de su poder. Se sitúan en lugares destacados de los edificios religiosos o de las capillas particulares, llamando la atención de quienes penetraban en esos espacios. Fueron los nobles y el alto clero quienes patrocinaron esas obras, de elevado coste económico. Sólo excepcionalmente algunos miembros de la burguesía se costeaban enterramientos suntuosos, como el rejero Cristóbal de Andino en la iglesia de San Cosme de Burgos.

La autorización para la colocación de un sepulcro en un templo español en el siglo XVI se concedía por dos razones: la dignidad del personaje y la aportación económica que éste o sus herederos realizaban al templo. En los lugares de mayor privilegio, como los presbiterios de las catedrales, sólo se podían colocar los sepulcros de los obispos que hubieran ocupado la sede. La parte exterior del presbiterio se utilizó para sepulcros de obispos y abades: el sepulcro del trasaltar para Alonso Madrigal en la catedral de Ávila, la girola para San Alvito y San Pelayo en la de León y la girola para Francisco Núñez en la de Palencia. Lo más habitual fue, sin embargo, que los obispos colocasen sus sepulcros en las capillas funerarias fundadas y construidas a este efecto en el recinto de algún templo catedralicio o en la capilla mayor de algún convento o iglesia cuya construcción hubieran costado. Dignidades eclesiásticas menores, como canónigos o arcedianos, colocaron sus sepulcros en las capillas laterales o en los claustros de las catedrales. Lo más usual fue que la nobleza e incluso la realeza se procuraran el patronato de la capilla mayor de un monasterio, mediante su fundación o de una capilla lateral en una iglesia o convento, de modo que se beneficiasen de las oraciones de la comunidad.

El arte sepulcral destacó en el renacimiento porque sirvió para ensalzar al individuo, ya no sólo como recompensa de la piedad o la santidad del difunto, sino por la contribución de éste a las esferas de la política, la actividad militar o las letras. Para el noble el sepulcro servía para mostrar a sus contemporáneos la riqueza que poseía y su condición social afortunada.

En el desarrollo del arte sepulcral tuvieron también una decisiva actuación los reyes. El hito definitivo que marcó el auge del género vino dado por la colocación del sepulcro funerario del primogénico de los Reyes Católicos, el príncipe don Juan, en 1513 en el convento de Santo Tomás de Ávila. A este se unió el sepulcro de los Reyes Católicos en una capilla aneja a la catedral de Granada. Felipe II, por su parte, cuando se propuso levantar el monasterio de San Lorenzo el Real tuvo entre sus intenciones primordiales la de proporcionar un emplazamiento digno a los restos de sus padres.

Otros miembros de la familia real fueron conmemorados a través de sus sepulcros, como el príncipe don Juan en Santo Tomás de Ávila e Isabel Bracelos y María de Aragón en el convento de San Agustín de Madrigal de las Altas Torres (Ávila). Entre los nobles la familia de los Mendoza tiene numerosos sepulcros y Antonio de Fonseca se hizo el sepulcro familiar en Coca (Segovia). Dentro de las ciudades de Castilla y León destacan Burgos, Valladolid y Salamanca. A los miembros de la alta nobleza se vinculan cargos y funciones de importancia, como el capitán general Sancho Dávila en la iglesia de San Juan (Ávila), el miembro del consejo real Diego González del Castillo en el monasterio de La Merced (Burgos) y miembros de la nobleza dedicados al servicio personal de la familia real, como Inés Manrique –camarera de Isabel la Católica- en el convento de Santa Clara (Calabazanos, Palencia) y los ayos Juan Dávila y Juana Velázquez en el convento de Santo Tomás (Ávila).

De los miembros del clero hay desde sepulcros de obispos como Diego de Covarrubias en la catedral de Segovia o abades como Francisco Núñez de Madrid en la catedral de Palencia, a cargos menores como el canónigo Gonzalo Díez de Lerma, el protonotario Diego de Bilbao o capellanes como Francisco de Güemes, todos en la catedral de Burgos. Entre el pueblo llano eran pocos los que podrían aspirar a elevar un monumento funerario; sólo algunos burgueses enriquecidos con el comercio, como Simón Ruiz en Medina del Campo. El oficio de abogado proporcionaba también riqueza y prestigio social, como en el caso de Juan Acacio Soriano en el

convento de Santa Catalina en Valladolid. Cristóbal de Andino fue uno de los pocos artistas que pudo costearse un sepulcro.

También se colocan monumentos funerarios para los restos de santos. Se construye el sepulcro en honor de San Pelayo y San Alvito en la catedral de León, el de San Lesmes en la iglesia de su advocación en Burgos y el de San Segundo en su ermita de Ávila.

No obstante, a finales de siglo la jerarquía eclesiástica se muestra contraria a la elevación de monumentos sepulcrales en el interior de los templos, por la incomodidad que suponían para el culto. Consecuencia de este espíritu fue el traslado del sepulcro del infante don Sancho desde el centro de la capilla mayor a uno de sus muros en la iglesia de Santa María de Ledesma (Salamanca) en 1585. Esta tendencia fue consecuencia del espíritu emanado del concilio de Trento, que intentaba revalorizar el culto divino y contener los excesos en la glorificación del individuo dentro de las iglesias a través del monumento funerario.

Hay varias tipologías de enterramiento. La más sencilla es una lápida de piedra o pizarra situada en el suelo, que puede llevar algún motivo decorativo, además de una inscripción y el escudo de armas. El sepulcro exento, en medio del espacio de las capillas o en los cruceros, tenía antecedentes en el siglo XV. La cama puede ser prismática o con las paredes en talud; el yacente se dispone encima y las paredes se decoran con temas en relieve con temas alegóricos y religiosos. El más utilizado fue el sepulcro adosado al muro, y es el que presenta mayor variedad. En ocasiones fue una simple cama o urna pegada al muro, pero más veces se emplea una arquitectura triunfal en forma de arcosolio, con el difunto en posición yacente o arrodillado. Se completa con una variada decoración dentro y en el exterior del nicho. Una variedad muy original es la del sepulcro del Tostado, en la catedral de Ávila, que tiene antecedentes italianos. Consiste en una lápida de bronce en el suelo presentando su efigie yacente y encima aparece el personaje sentado en su escritorio en actitud de escribir.

Realización de los sepulcros

El deseo de construir un sepulcro puede manifestarse en el testamento del personaje en cuya memoria se levanta, aunque no siempre se cumple su voluntad. También ocurría a veces que los restos reposaban en otro lugar y el monumento era sólo un cenotafio. El siguiente paso era lograr el permiso para colocar el sepulcro en el lugar que se quería, para lo que a veces era necesario ser el fundador del convento o templo; otras veces bastaba con un fuerte donativo.

A continuación hay que hallar un artista y si no se desea que sea uno concreto, lo normal era subastar el trabajo, con el objeto de que se hiciera en las mejores condiciones económicas. Una vez establecido el contacto, se dibujaba una traza o proyecto, al que tenía que ajustarse la realización. Una vez que se llegaba a un acuerdo, se firmaba un contrato donde se hacía constar el material, los modelos previos, el estilo, el tipo de representación del difunto y su indumentaria, la iconografía de las figuras y relieves, las medidas, la heráldica y los plazos. El escultor solía recurrir a la ayuda de un taller.

Tipología de sepulcros

1. Un primer modelo es el de sepulcros con sarcófagos que imitan los modelos romanos, sin más obra. Sería una urna inspirada en modelos antiguos, decorada con relieves. Otros integran el sarcófago o la urna en monumentos funerarios más complejos. Es frecuente el sarcófago con forma de bañera, con paredes convergentes en la parte inferior, a veces con tapa troncopiramidal. Es el caso del de san Alvito en la catedral de León, donde el sarcófago con forma de bañera se coloca en el ático del monumento, enmarcado por un arco con relieve. En el de Juan de San Martín, en la iglesia de San Lesmes de Burgos, el sarcófago permanece abierto, surgiendo de su interior tres calaveras aladas. Otros sarcófagos son el de Juan Rodríguez en la iglesia de San Esteban en Castromocho (Palencia) y el de Diego de Santander en la catedral de Burgos, ambos con la figura del yacente encima.

2. El segundo modelo es de monumentos que utilizan el suelo como soporte, ya sea una lápida o un sepulcro exento en forma de cama, y que predominan las líneas horizontales sobre las verticales. La mayoría son de piedra, pero también los hay fundidos en bronce y de cerámica. La

primera variante es la lápida sepulcral, una losa del tamaño del ataúd que delimita el espacio donde se ha depositado al difunto. Se tallan en bajorrelieve o se graban en la piedra lisa. Un ejemplo es la lápida del capellán Damián Pérez en la catedral de Burgos. Otras hacen Diego Siloé para García de Medina (capilla de Santa Ana en la catedral de Burgos) y Felipe Bygarny para Diego de Avellaneda (monasterio de Espeja, en Soria).

El desarrollo de la lápida dio lugar al nacimiento de la tumba o cama sepulcral, de dimensiones similares a las de los sarcófagos clásicos. Se podía colocar junto a la pared adosándose o dentro de un nicho, esculpiéndose todo su alrededor con emblemas heráldicos, figuras en relieve e inscripciones. Es habitual el sepulcro exento con cama troncopiramidal, siendo el primer ejemplo el sepulcro del príncipe don Juan en Santo Tomás de Ávila, con dos cuerpos y la figura yacente en la parte superior (1517). A imitación de éste y en el mismo monasterio está el monumento funerario de Juan Dávila y Juana Velázquez, obra de Pedro de Salamanca. El sepulcro de Luis de Acuña en la catedral de Burgos, por Diego Siloé, es también de cama (1519). Se trata en todo caso un modelo derivado del sepulcro de Sixto IV en el Vaticano. Siloé hace también en la catedral de Burgos la cama sepulcral del obispo Acuña. Sería imitado en el sepulcro de Toribio Gómez de Santiago y María de Vertendona en la parroquial de Santiago de la Puebla (Salamanca). Felipe Bygarni hace en cama troncopiramidal el sepulcro de Gonzalo Díez de Lerma para la capilla de la Presentación en la catedral de Burgos (1524), el sepulcro de Pedro González Manso en el monasterio de Oña –Burgos- (1534). El desaparecido sepulcro de fray Alonso de Burgos, que estuvo en el colegio de San Gregorio de Valladolid realizado por Bigarny (1531), sirvió de modelo a Esteban Jordán para realizar el monumento funerario de Pedro de la Gasca en la iglesia de la Magdalena, también en Valladolid (1571).

3. El monumento funerario más grandioso es el de concepción vertical, constituido generalmente por un muro y con una visión predominantemente frontal. La primera variante es el epitafio o relieve mural, situado cerca del cadáver pero sin coincidir exactamente su ubicación. Se representan escenas sagradas o figuras a las que suele asistir el difunto; junto a una inscripción. En Zamora abunda un grupo de estos epitafios donde se representa sólo el difunto arrodillado con las manos en oración y colocado de perfil. Hay dos en la capilla de San Ildefonso de su catedral, de Juan Romero y de Juan de Mella. Otros se encuentran en la capilla de los Sotelo, en la iglesia de San Andrés. En la catedral de Burgos hay uno de Álvaro de Valladolid en la capilla de Santiago, sólo con una extensa inscripción dentro de un esquemático marco arquitectónico y rematado con San Miguel Arcángel. Otro ejemplo burgalés es el de Pedro de Maluenda, con forma de pequeño retablo.

El sepulcro mural une la arquitectura que lo acoge y la escultura, pudiendo concebirse como un nicho o como un monumento adosado a la pared. De los adosados pueden citarse en el claustro de la catedral de Burgos los de Gonzalo de Burgos, Diego de Santander, Pedro Saiz de Ruiloba y Gaspar de Illescas, a los que se une el retablo pétreo sobre la cama sepulcral de Diego de Bilbao en la capilla de la Presentación, en la misma catedral.

Lo más habitual es el sepulcro mural en nicho, concebido en profundidad, que implica la apertura de un arco en la pared. El arco suele permanecer ciego, aunque a veces cuando está entre dos capillas se abre por completo. La forma más sencilla es un arco excavado en el muro, en el que se introduce una cama sepulcral sobre la que se coloca la representación del difunto; el frente de la cama, los muros y la bóveda del nicho se decoran con escultura o pintura. El monumento se puede complicar mediante el fingimiento de estructuras arquitectónicas.

El sepulcro mural podía reflejar formas no funerarias. El retablo se imita y se prolonga en los sepulcros que lo flanquean formando una unidad, dentro de una concepción única. Se aplica en el sepulcro de los marqueses de Villena en el monasterio de El Parral, en Segovia, y el monumento funerario de los marqueses de Poza, en el convento de San Pablo de Palencia. Como una portada de templo se organiza el arcosolio de Mencía Enríquez de Toledo en la catedral de Burgos. Muchos sepulcros se confunden así mismo con altares, en parte por el deseo de facilitar la celebración de los cultos sobre la misma sepultura, como ocurre en la capilla de la Presentación de la catedral de Burgos.

Durante las dos primera décadas del siglo los arcos sepulcrales se siguen labrando en estilo gótico final, con nichos en arco apuntado o carpanel y sobre ellos un arco conopial o mixtilíneo. De este estilo es el sepulcro de Pedro Fernández de Villegas en la catedral de Burgos.

El renacimiento empieza a introducirse entre 1510 y 1530, con el nicho en arco rebajado o de medio punto, entre pilastras con el fuste tallado de roleos y otros motivos dispuestos a candelieri. Uno de los primeros es el de Diego de la Carrera en la iglesia de San Juan de Alba de Tormes (Salamanca). Más introducido en el renacimiento es el sepulcro de Rodrigo de Alvar y Salazar en la catedral de Palencia o el arcosolio de Pedro Romero en la catedral de Zamora. Es habitual en este momento un remate a modo de frontón redondeado con el tímpano avenerado o con escultura figurada en su interior. Se aplicó a varios sepulcros burgaleses, como los relacionados con Nicolás de Vergara y Francisco de Colonia. Estos dos autores utilizan elementos del nuevo lenguaje renacentista combinados con temas del gótico final, como en el monumento de Juan de Ortega en el convento de Santa Dorotea (Burgos) y los de Fernando de Mena en la iglesia de San Nicolás y el de Alonso y Diego Pisquer en San Gil (Burgos). En ellos el arco de medio punto en el frontón se inscribe en un arco conopial. En este momento además no se respetan las proporciones clásicas en las pilastras, que carecen de basa y capitel; y se colocan dos figuras en el ático sobre las pilastras. De esta época es el de Pedro Sánchez Garrido en la iglesia de San Miguel de Ayllón (Segovia).

A partir de la tercera década del siglo se aplica el lenguaje renacentista de forma acertada, coincidiendo con el regreso de escultores españoles formados en Italia, como Diego Siloé que vuelve a Burgos. En Burgos se empieza a usar la columna abalaustrada como soporte y se colocan tondos en el remate del monumento; la talla se hace más abultada, los motivos aumentan de tamaño y se plasman más temas humanos, animales y monstruosos. Obra de estos años que manifiesta aún la unión del protorenacimiento y el renacimiento es el arcosolio de Juan de Arce en la catedral de Palencia (1534-6), con columnas abalaustradas flanqueando el nicho pero con luneto avenerado en el remate. En Burgos de los primeros ejemplares es el sepulcro de Juan de Mazuelo y María López de Castro, en la iglesia de San Gil, con un estilo parecido al de Siloé, y el de Gonzalo de Salamanca y María Sainz de Valladolid, en la iglesia de San Lesme. En estos la composición se acerca a un modelo que tendrá éxito en Burgos: frente de la cama con el emblema heráldico, lecho en representación del difunto, división del muro frontero del nicho en dos partes (la inferior rectangular y con epitafio y la superior formando un tímpano con representación religiosa) y ático con flameros y medallón de la Virgen con el Niño. El siguiente paso en el enriquecimiento del arco sepulcral será la colocación de un nicho en el ático flanqueado por medallones. Ejemplo es el sepulcro de Juan García de Castro y Teresa de Castro en la iglesia de San Gil (Burgos) y el sepulcro de la familia Lerma en la capilla de la Presentación en la catedral burgalesa (1550-5). Más ajustados a la ortodoxia son sepulcros con un frontón como remate del arcosolio: sepulcros de Lesmes de Astudillo y Mencía de Paredes y el de Antonio de Melgosa y Teresa de Miranda, en la catedral de Burgos, y el de Cristóbal de Andino y Catalina de Frías en la iglesia burgalesa de San Cosme y San Damián (años cuarenta).

A mediados del siglo la actividad de Juan de Vallejo en Burgos supone la introducción de elementos manieristas, como en los sepulcros de los hermanos Hernández Cabeza de Vaca, en la capilla de San Juan Bautista en la catedral (1545). Su mejor obra es el sepulcro de Juan Ortega de Velasco (1546-7), en la catedral también. Su manierismo se manifiesta en la utilización de soportes antropomorfos y en la ingravidez del segundo cuerpo; además remata el sepulcro con un calvario, lo que será muy imitado en Burgos en los cincuenta y sesenta en Burgos. Otros de este estilo son los arcos sepulcrales de la familia Benavente en la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco (1546-8), los sepulcros de Fernando Martínez de Balbás y Fernando de Balbás en la catedral de Zamora y el arco sepulcral de Bartolomé de Mirabete en el monasterio de El Parral en Segovia.

En el tercer cuarto de siglo se impone en algunos monumentos una estructura más clásica, con nicho abierto en arco de medio punto flanqueado por columnas sobre las que se coloca un entablamento y un frontón: el sepulcro de Cristóbal de Medina en la catedral de Ávila (hacia 1560) y el de Francisco de Rojas Iradier en el convento de San Pablo de Peñafiel (1570). A finales de siglo el falso purismo de Sagredo se depura por influencia de Viñola, como se ve en el arcosolio de Luis Tello Maldonado, en la catedral de Segovia. En el último cuarto de siglo se rompen los

frontones que rematan el arcosolio, como en el de Francisco Velázquez y Teresa Láriz, en el convento de Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes (Salamanca). También se plasman elementos de la arquitectura herreriana, como bolas y pirámides en el ático del sepulcro, según se aplica en el sepulcro de Pedro e Isabel Boninseni, en el convento vallisoletano de Santa Clara, o en el de Antonio Sotelo, en la iglesia de San Andrés en Zamora.

La estructura de arco de triunfo aplicada a un monumento funerario resurge en la segunda mitad del siglo gracias al trabajo de Pompello Leoni. Su obra incluye el sepulcro de Diego Espinosa de los Monteros, en Martín Muñoz de las Posadas. Una copia literal de éste se encuentra en los arcos sepulcrales de los marqueses de Aguilar, en la colegiata de San Miguel de Aguilar de Campoo (Palencia) y una simplificación en el arco sepulcral de Lope de Avellaneda en el monasterio de Espeja (Soria).

María José Redondo Cantera. El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

Tema 63. Pintura del siglo XVI en Castilla y León

El conocimiento de la pintura en Castilla y León durante el siglo es bastante limitado por la falta de estudios sistemáticos por diócesis y por la ausencia de documentación de muchas de las piezas conservadas. A ello se une el hecho de que durante los siglos XVII y XVIII muchos retablos pictóricos renacentistas fuesen sustituidos por otros nuevos.

Pese a existir algunas figuras excepcionales, como Pedro y Alonso Berruguete y Juan de Flandes, el panorama general es muy discreto, eclipsado por el florecimiento de la escultura en madera. La mayoría de obras conocidas son pinturas sobre tabla que forman parte de retablos, siendo muy raros los casos de pintura mural que se han conservado. La clientela se centró en catedrales, iglesias parroquiales y, menos monasterios y cofradías. Los nobles hacen menos encargos, básicamente para los retablos de las capillas.

Primera mitad del siglo XVI

En la Corona de Castilla la corriente renacentista se manifestó con cierto retraso debido al fuerte arraigo de la pintura gótico hispano-flamenca. Ello dio lugar a un periodo de síntesis y entrecruzamiento de corrientes estéticas en el que se mezclan el tardogótico y lo quattrocentista.

A finales del XV e inicios del XVI empieza a introducirse el ambiente humanista, sobre todo en ambientes universitarios como Salamanca. Pero dentro de un contexto donde el arte es eminentemente devocional y las formas paganas y los temas mitológicos sólo se incorporan excepcionalmente en la pintura en el ámbito de los escenarios arquitectónicos. Los contactos directos con el quattrocento serán escasos, salvo el caso de Pedro Berruguete, y los motivos renacentistas llegarán durante mucho tiempo sólo por la llegada de artistas germanos, flamencos y franceses, así como por las estampas que proporcionan modelos, primero de maestros alemanes como Dürero y luego de italianos como Mantegna.

La aplicación de los postulados renacentistas se aprecia en la nueva concepción espacial y la aplicación de la perspectiva lineal, pese a mantenerse en ocasiones los fondos dorados durante todo el primer cuarto de siglo. Para la difusión del primer renacimiento resultan fundamentales Pedro Berruguete, Juan de Flandes y Juan de Borgoña. Después, a partir de 1520-1530 se inicia la fase del rafaelismo, que llega más allá de mediados de siglo. Se caracteriza este momento por la búsqueda de la expresión de la belleza ideal en los rostros, por la suavidad de las formas y ropajes de personajes y el impacto de las composiciones de Rafael (que llegan gracias a los grabados de Marcantonio Raimondi).

En Palencia destaca la personalidad del flamenco Juan de Flandes, documentado desde 1496 hasta su muerte en Palencia en 1519. Su estilo tiene influjo de Memling y la escuela de Brujas y posiblemente tuvo una estancia en Italia antes de llegar a España. A su llegada se vincula con la Corte de Isabel la Católica, donde realiza retratos (Isabel la Católica y otro de una muchacha, quizás Juana la Loca) compaginándolo con obras religiosas. Su primer trabajo es el retablo de san Juan Bautista para la cartuja de Miraflores en Burgos (1496-99) y de entonces es también el retablo de la Adoración de los magos para la capilla funeraria del condestable de Castilla en Cervera de Pisuerga (Palencia). Aquí aún predominan los rasgos flamencos, aunque con detalles renacentistas.

Hacia 1500 pinta el políptico del oratorio de Isabel la Católica. Luego pasa a Salamanca, donde realiza el retablo de la capilla de la Universidad, con el escultor Felipe Bigarny, y el retablo de San Miguel en el claustro de la catedral vieja. Pero la labor principal la desarrolla en Palencia. En 1509 está realizando el retablo mayor de la catedral por encargo del obispo Juan Rodríguez de Fonseca. A continuación realiza otros encargos, como el retablo de la iglesia de San Lázaro.

Entre sus continuadores se puede mencionar al Maestro de Becerril, al Maestro de Astorga, a Juan de Tejerina y al Maestro Benito. Uno de sus seguidores es el Maestro de Zamora, identificado como Juan Rodríguez de Solís, que trabaja en la catedral de Zamora y en el retablo de Cisneros (Palencia).

En Burgos el inicio del siglo supone un declive en la producción artística a favor de Palencia, si bien aún hay un importante número de pintores anónimos fieles a las formas hispanoflamencas pero con ciertas influencias renacentistas, que trabajan en Gamonal, Cillaperlata, Mambrilla de Lara y Sinovas. Uno de los más destacados es el Maestro de Ventosilla, autor del retablo de San Juan Bautista en la iglesia de esta localidad.

La influencia renacentista llega a Burgos de la mano de artistas del norte, con una tendencia más expresiva que lo italiano. El principal será el francés León Picardo documentado en Burgos desde 1511 hasta su muerte en 1547. Se formaría en Flandes y el influjo italiano le llegaría a través del estilo de van Orley. Intervino en la decoración de la capilla del Condestable de Castilla en la catedral de Burgos y elaboró los dibujos de la primera edición de la obra de Diego de Sagredo "Medidas del Romano" (1526). Su obra más representativa es el retablo de San Vicente en la catedral de Burgos (1524) y las tablas procedentes del monasterio de Támara. Colaboró además con Bigarny policromando varias de sus retablos.

En Salamanca al inicio del siglo se ve el peso de los seguidores de Fernando Gallego, lo que se unirá a la llegada de las formas renacentistas de la mano de Juan de Flandes y, sobre todo de Juan de Borgoña. Juan de Flandes se instala en Salamanca entre 1505 y 1508, donde realiza el retablo de la capilla de la universidad (sólo se conserva un fragmento de la predela). Sus obras influirían en otros pintores, que le copian.

Más destacado fue Juan de Borgoña y su escuela. La Universidad de Salamanca acude a él en 1504, que estaba entonces en Toledo, para que se hiciese cargo del retablo de su capilla, pero su mucho trabajo le hizo rechazar el encargo. De su taller son dos tablas del museo de la universidad, quizás procedentes del retablo de la capilla del hospital (hoy rectorado), de hacia 1520. Más destacado es el primitivo retablo mayor de la iglesia del convento de las Ursulas, del que se conservan doce tablas, que sería obra de época tardía exclusiva del taller sin intervención del maestro, seguramente de Juan de Borgoña hijo. Juan de Borgoña acude en 1508 a Ávila para terminar el retablo mayor de la catedral, dejado sin terminar por Pedro Berruguete.

De los seguidores de Juan de Borgoña puede citarse al autor de un retablo en la iglesia de la localidad salmantina de Terradillos, de hacia 1520. Su estilo ha recibido ya las novedades italianas y el influjo de Rafael. También se aprecia la influencia de Juan de Borgoña en el foco toresano, cuyos artistas añaden a sus aportaciones quattrocentistas la idealización rafaelesca. En Toro trabajan Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña el joven y Luis del Castillo, formados con Juan de Borgoña. El estilo es de maneras dulces e idealizadas, con componentes rafaelescos.

Lorenzo de Ávila se formó con Borgoña cuando trabajó en la catedral de Ávila, en 1521 se documenta en León pintando al fresco en su catedral y de 1529 hasta su muerte en 1579 se mantiene en Toro, llevado por el cardenal Tavera. Pintaría el retablo mayor de la capilla del monasterio de San Francisco y el retablo de la Asunción y los santos Juanes en la capilla del Hospital fundado por el obispo Juan Rodríguez de Fonseca (1534). Pero la mayoría de su producción la realiza con colaboración con Juan de Borgoña hijo: retablo de la iglesia de San Esteban de Pinilla de Toro, retablo de la capilla de los Melena en la iglesia de Santo Tomás Canturiense de Toro, el retablo mayor de la misma iglesia, los retablos de Venablo y Arbas, en Toro, y los de Santa María de la Horta y San Antolín, en Zamora. Juan de Borgoña hijo se encarga de terminar las obras que su padre ve inacabadas a su muerte. Se establecería en Toro al menos desde 1534; trabaja individualmente en el retablo de San Martín en Pinilla de Toro y el de Belver de los Montes (Zamora). Entre 1559 y 1565, cuando muere, permanece establecido en Ciudad Rodrigo. Luis del Castillo es el más avanzado de los tres pintores, con ingredientes quinientistas e incluso de signo manierista; la influencia rafaelista le lleva en ocasiones a copiar literalmente las composiciones de este pintor.

En el ámbito leonés el pintor más destacado al inicio del siglo es el Maestro de Astorga. Su estilo es deudor del goticismo flamenco, pero con influencias de los maestros que introducen el renacimiento visibles en la ordenación de las composiciones, las arquitecturas renacentistas y la expresividad de las figuras, todo ello con influjo de Perugino. Obras suyas son dos tablas del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, el retablo del Nacimiento (en el mismo museo), el retablo de la iglesia de Cisneros, el retablo del canónigo de Astorga, Meneses, y el de la Pasión en la catedral de Astorga(1530).

Con la introducción de la influencia de Juan de Borgoña en la pintura leonesa destacará la figura de Lorenzo de Ávila, autor del fresco de Jesús y la disputa de los doctores en el claustro de la catedral. Durante el segundo tercio del siglo la pintura leonesa deriva a los modelos de Rafael, que además tienen una importante labor como policromadores de los retablos.

En Ávila el paso de Pedro Berruguete determina la aparición de discípulos, como el Maestro de Riofrío, autor de unos paneles de esa localidad y de unas pinturas al temple sobre sarga de la iglesia de San Pedro de Ávila. Su estilo es de tipos enérgicos y fuertes fisonomías, unidos a fondos arquitectónicos destacados. Una vez terminado el retablo de la catedral la actividad pictórica resultó muy limitada. Las obras no salen de un tono general mediocre desde el segundo tercio del XVI, aunque pueden citarse entre los pintores locales al Maestro Han y a Francisco González.

En Soria el pintor más destacado es el Maestro de Ágreda, que trabaja en el primer tercio del XVI en Aragón y Navarra. Suyo es el retablo de San Miguel en la iglesia de este nombre en Ágreda. Algunos le han identificado con Pedro Aponte, que trabaja en Soria en colaboración con Juan Soreda, autor éste de varias tablas en El Burgo de Osma, en el monasterio de Santa María de Huerta y en concatedral de Soria.

Valladolid, pese a ser una sede frecuente de la Corte, ofrece una reducida nómina de pintores. Llegan pintores de los focos palentino y burgalés. De entre los seguidores de Pedro Berruguete destaca el trabajo del Maestro de Portillo, autor del retablo de la iglesia de San Esteban de Portillo. Estaría asentado en Medina del Campo o Tordesillas. Tiene gusto por lo anecdótico y descriptivo, con recuerdos del hispano flamenco mientras los renacentistas se aprecian tímidamente en los fondos arquitectónicos. Obras suyas se encuentran en La Seca, la iglesia de Viana de Cega, San Miguel del Pino, el convento de Santa Clara de Tordesillas y el retablo mayor de Rubí de Bracamonte.

El influjo de Juan de Borgoña se manifiesta sobre todo en el Maestro de Pozuelo, autor del retablo de Santo Tomás Apóstol de Pozuelo de la Orden (Valladolid). Seguidor de Borgoña es el pintor Antonio Vázquez (1485-1565), con un estilo marcado por un cierto aire gótico pero que va evolucionando hacia el manierismo, incorporando la delicadeza italianizante y algunas influencias rafaelescas. Suyos son el retablo de la capilla de la familia Alderete de la iglesia de Simancas, el retablo de La Asunción en Las Huelgas de Valladolid, los retablos de las iglesias de Tordehumos, Valdenebro de los Valles y Castrillo Tejeriego. La elevada demanda de sus obras le obligaría a contar con un taller donde le ayudarían su hijo Jerónimo Vázquez y su cuñado Gregorio de Ribera. Juan Soreda, a quien hemos visto en Soria, trabaja también en Valladolid, donde introduce un estilo rafaelesco y miguelangelesco. Destaca su trabajo en el retablo de Olivares de Duero.

Alonso Berruguete (1488-1561), que destaca sobre todo como escultor, fue también pintor de considerable influencia por crear un taller con numerosos discípulos. Viaja a Italia, donde tiene oportunidad de estudiar a maestros como Rafael y sobre todo Miguel Ángel, además de maestros manieristas. A su regreso en 1517 se dedica sobre todo a tareas pictóricas en Valladolid, visibles en el retablo del monasterio de San Benito, contratado en 1526. En 1529 contrata el retablo del colegio del arzobispo Fonseca de Salamanca. Su estilo es clasicista en el perfil de los personajes, pero con agitación en los cabellos y vestiduras que dota a las obras de dinamismo y sentido dramático.

Segovia tiene un inicio de siglo con persistencia del hispanoflamenco, con influencia de Pedro Berruguete. Al Maestro del Licenciado Contreras se atribuyen varias tablas, como las puertas del retablo de los Herrera de la iglesia de San Martín de Segovia. Esta fidelidad a lo flamenco se mantiene en obras tardías, como el retablo de Carbonero el Mayor (1547), de Baltasar Grande y Diego de Rosales. La renovación estilística renacentista se manifiesta en primer lugar en el retablo para la capilla de los del Campo en la iglesia de la Trinidad de Segovia, encargado en 1511 a Andrés López y Antón de Vega.

Un pintor destacado es el Maestro de Martín Miguel, exponente de un foco artístico con centro seguramente en Santa María la Real de Nieva, autor del retablo del Salvador de la parroquia de Martín Miguel.

Segunda mitad del XVI

Durante este periodo se inicia una nueva fase en la pintura por la influencia rafaelesca, miguelangelesca y la introducción del lenguaje manierista. Este italianismo no se debe a una formación directa, sino sobre todo debido a la divulgación de las obras de los maestros italianos a través de copias y grabados. El canon manierista lo introducirá Alonso Berruguete desde 1540, expresado en tipos estilizados, escorzos pronunciados y cierto sentido de lo artificioso, cromatismo frío y acusados efectos lumínicos.

Los seguidores de Alonso Berruguete no llegan a alcanzar su calidad, pero entre todos ellos destaca Juan de Villoldo (1516-después de 1562). Desarrolla su actividad en Palencia, con un estilo marcado por la inestabilidad y el movimiento de las figuras, con intenso patetismo y actitudes muy forzadas. Las composiciones son complejas y el colorido frío. A partir de los cincuenta, su estilo acusa influencia del romanismo y se plasma en una mayor quietud y monumentalidad. Hace el retablo de Santa Lucía en Paredes de Nava, el retablo de Tordehumos y los retablos laterales de la capilla del obispo Gutierre de Carvajal en la parroquial de San Andrés de Madrid, durante su primera fase. Durante la segunda se aprecia un mayor peso del trabajo del taller y se incluyen los retablos de Boadilla del Campo y de Villarmentero de Campos y pinturas de la catedral de Palencia.

Tras el establecimiento de la capitalidad en Madrid por parte de Felipe II, la política artística centralizada dejó a las escuelas castellanas y leonesas en una posición marginal, ancladas en el tradicionalismo y la mediocridad. La presencia en Valladolid de Gaspar Becerra, con el manierismo romanista, y del florentino Benito Rabuyate determinan el italianismo de la pintura vallisoletana de la segunda mitad del XVI. El auge de los talleres escultóricos hace que la pintura mantenga una fuerte relación con el ámbito de la escultura.

Gaspar Becerra se encuentra en Valladolid al menos desde 1558, donde deja algunos seguidores, como Gaspar de Palencia y Jerónimo Vázquez. Ambos trabajaron en 1559 en el retablo de la iglesia del hospital de San Antonio Abad de Valladolid. Gaspar además puede ser el autor del retablo de la Resurrección del Museo Nacional de Escultura; desde 1570 se le documenta en Astorga donde efectúa la policromía y la pintura del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Astorga. De vuelta a Valladolid hace el retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos (hacia 1584). A inicios de los ochenta trabaja en la comarca de Toro, donde residió algún tiempo y en 1583 realiza el retablo mayor del actual despoblado de Tiorrodrigo.

Menor calidad demuestra Jerónimo Vázquez, hijo de Antonio Vázquez, del que es deudor su estilo. Su estilo es de cuerpos rígidos y pesados, con angulosos plegados. Realiza el retablo del Quintanilla de Abajo (Valladolid) y, en León, el retablo de Salas de los Barrios y pinturas en la colegiata de Villafranca del Bierzo.

La presencia del florentino Benito Rabuyate en Valladolid debió de influir en los pintores locales, sobre todo en Gregorio Martínez. Permanecerá en Valladolid desde 1552, cuando trabaja como fresquista en el convento de la Concepción, hasta su muerte en 1591. Suyas serían las pinturas murales del claustro bajo del monasterio de Valbuena. Discípulo suyo sería además Matías de Espinosa (retablo de la Virgen de Aldeamayor de San Martín, 1566).

También trabaja en Valladolid a finales del XVI el romano Antonio Stella, documentado en esta localidad entre 1586 y 1591. Obra suya se encuentra en la catedral de Ávila y en la de Palencia.

Como decíamos el pintor local más destacado es Gregorio Martínez (1547-1598), discípulo de Rabuyate, que funde en su estilo la monumentalidad de los modelos romanistas de Miguel Ángel con un manierismo de formas alargadas y elegantes. Su obra más destacada es el retablo para la capilla de Fabio Nelli en el monasterio de San Agustín de Valladolid, que contrata en 1596.

En Segovia se aprecia en el último cuarto del XVI el influjo del estilo escurialense, sobre todo por el trabajo del segoviano Alonso de Herrera, formado durante una estancia en el monasterio del Escorial en 1574-77. Tras este periodo se instala en Segovia desde donde difunde el manierismo escurialense, con figuras alargadas y luces irreales. Tiene varias obras en Villacastín, como las pinturas del retablo mayor de la iglesia de San Sebastián (1590) y los retablos colaterales. En la

catedral de Segovia hace el retablo de la capilla de Santiago; y además serían suyos los retablos de San Bartolomé de Cobos de Segovia y las iglesias de Mojados (Valladolid), San Andrés de Segovia y de Alcazarén (Valladolid).

A finales del XVI alcanza relevancia la escuela de Cuéllar, con Gabriel de Cárdenas Maldonado, con influjo de la pintura vallisoletana.

Jose Carlos Brasas Egido, "Pintura". Historia del Arte de Castilla y León. Tomo V. Renacimiento y clasicismo. Valladolid, 1996.

Tema 64. Platería renacentista en Castilla y León

El auge y bonanza económicos producidos en España en el siglo XVI y la llegada de plata de América, unido a la situación económica saneada de catedrales, parroquias y monasterios, fueron parte esencial en el desarrollo de la platería durante el siglo XVI.

En el siglo XV comenzó a utilizarse en Castilla (primero en Burgos) el sistema de triple marcaje: localidad, marcador y artífice, pero no se cumplía con la misma asiduidad en todos los lugares. En los centros plateros menores se marcaba esporádicamente y con frecuencia sólo se empleaba el punzón de la localidad.

Los plateros estaban asociados en su gremio, bajo la protección de San Eloy, y velaban por la calidad artística de las piezas salidas de sus talleres y la pureza de la materia prima. Se conocen detalles de los contratos y cartas de aprendizaje, los exámenes de ingreso en el gremio, la existencia de libros con dibujos de modelos de obras para los aspirantes al ingreso en el gremio.

Más interesante es saber si existieron repertorios de grabados y láminas donde se tomaran las fuentes de inspiración de los detalles decorativos. La solución a este problema no es hoy viable, pero resulta claro que muchos detalles de los edificios del primer tercio del siglo XVI son comunes a algunas obras de platería, donde además el repertorio contempla mayor número de variantes.

La evolución en platería comienza con formas platerescas a finales del XV y al comienzo del XVI, para progresivamente abandonar las referencias estructurales y formales góticas y hacerse más manierista. De las custodias góticas con carácter arquitectónico y un fuerte sentido ascendente, se pasa a primar los planos horizontales, procurando el cambio de cuerpos y plantas. Las decoraciones manieristas con roleos, cueros recortados, hermes y otras figuras más o menos fantásticas, sustituyeron a los medallones, putti, candelieri, grutescos y soportes abalaustrados característicos del Plateresco. El torneado es la técnica más característica de esta época, utilizada en las piezas de astil, aunque se emplea también la fundición y no se abandona el cincelado.

La etapa final es el Clasicismo, en la que se adoptan formas decorativas inspiradas en la estética escurialense basada en la sobriedad ornamental, con bolas, pirámides, roleos, cartelas con rollos, frontones rotos y botones esmaltados sobre soportes clásicos, perdurando todo ello hasta las primeras décadas del siglo XVII. Técnicamente comienza a aplicarse el picado de lustre -adorno de punteado- y esmaltes opacos.

- Tipología

La riqueza tipológica sólo es explicable por la complejidad y brillantez de las ceremonias religiosas. El elenco formal se compone de cruces parroquiales y de altar, custodias de asiento y custodias de pie, mazas, portapaces, sacras, olieras, navetas e incensarios y relicarios (e incluso báculo, lámpara y candelero).

Las custodias móviles y los ostensorios surgen a raíz de la bula del papa Urbano IV en 1263 disponiendo que se celebrará la fiesta del Corpus, por la necesidad de pasear por las calles las "Sagradas Especies". La procesión del Corpus Christi se celebró en España desde el siglo XIV. La patena es "el vaso sagrado que sirve para contener el pan que se convierte en el cuerpo de Cristo". El cáliz es "el vaso sagrado que sirve para contener el vino mezclado con agua que se convierte en la sangre de Cristo". El copón es "el vaso sagrado destinado a contener las Hostias consagradas en el sagrario o tabernáculo"; entre los siglos XI y XVI se usaron cajitas cilíndricas de tapa cónica pero desde el siglo XVI el copón va adquiriendo mayores dimensiones, en forma de copa grande. La custodia es "el vaso sagrado destinado a exponer visiblemente a la adoración de los fieles el Santísimo Sacramento, ya sea en el interior de la iglesia o en el trayecto de una procesión"; a finales del XV e inicios del XVI comienzan a construirse custodias portátiles derivadas de los cálices y los relicarios (pie, astil con nudo, copa y arquillo) pero dieron paso al ostensorio, con un viril (cajita circular con dos vidrios) que permite colocar la Hostia en posición vertical. Las custodias portátiles pueden ser cáliz-custodia y custodia-copón. Respecto a las custodias de asiento o procesionales, originalmente tomaron forma de escalonada torre poligonal,

pero a principios del XVI se van haciendo más ligeras y más elevadas y su arquitectura se enriqueció.

El portaviático es "el vaso sagrado destinado a llevar la comunión a los enfermos o el viático a los moribundos", su forma es una pequeña cajita circular y se crean a finales del XV-principios del XVI. La cruz alzada o procesional se descomponía en asta y cruz; mientras que la de altar se coloca sobre un soporte y la flanquean dos candelabros. Las vinajeras contienen el vino y el agua que se mezclan antes de la consagración. El incensario, turíbulo o pebetero es el instrumento para la combustión del incienso, mientras la naveta sirve para contener el incienso que se recoge con una cucharilla y se arroja sobre los carbones del brasero del incensario. Las sacras son tres objetos que contienen diversos textos latinos de la misa y que se colocaban en la mesa del altar para que el celebrante pudiese leerlos sin recurrir al misal (1º Gloria y Credo; 2º palabras de la consagración; 3º comienzo del evangelio de San Juan). El portapaz es un objeto que se da a los fieles a besar para transmitirles la paz. El relicario es el recipiente que sirve para custodiar o exponer una o varias reliquias.

Gran parte de los maestros se especializaron en la vajilla de plata, aunque se han conservado pocas piezas civiles. No obstante, se conocen varios ejemplares del "jarro castellano" o "de pico" (de cuerpo cilíndrico alargado y pico adosado con adorno de mascarón).

-Fuentes decorativas

En el siglo XVI se constata un alto nivel en los plateros españoles, lo que podría haber servido para que España, además de introducir modelos foráneos, hubiera divulgado sus propias versiones. Por desgracia los grupos de grabados que servían de inspiración eran los extranjeros (italianos, flamencos y franceses), mientras que faltan grabadores españoles de repertorios. Pero esta copia de los modelos europeos se hace, según palabras de Juan de Arfe, sin respetar ninguna proporción ni significado, tomando los elementos ornamentales aisladamente. Desde comienzos del XVI fueron populares los repertorios y series de grabados utilizados en la decoración de edificios tanto como en objetos de plata y madera.

Se mantienen esquemas decorativos del arte musulmán en vigor a principios del XVI. Destacan dos tendencias. Una es la labor de lacería realizada con cintas quebradas en ángulos geométricos y labores de cordones, que se plasman a principios del XVI en composiciones mixtas de lacerías dispuestas sobre un campo de hojas puntiagudas, unidas por tallos lineales en ritmos curvos. En la plata se plasman en diseños de hojas, con o sin lacerías, denominados decoración a la morisca. Posiblemente una derivación sean las bandas cruzadas en campos de hojarasca, motivos de candelero y florones. Con posterioridad esta tendencia se hibrida con los cueros recortados.

Pero hacia 1500 el gusto artístico en España prefiere los modelos del gótico flamígero centroeuropeo, con una decoración densa con hojas de cardo, lúpulo o col rizada, ramas retorcidas, troncos nudosos y ocasionalmente frutos y bayas; es una decoración de "follaje". A los elementos vegetales se unen filacterias y coronas, además de pájaros, animales de monte, insectos, caracoles, hombres y mujeres salvajes, damas, pajes y músicos. En España estas decoraciones de hojarasca habitadas por personajes se denominan bestiones. En seguida se mezclarán este estilo y el renacentista, con esquemas de candelero.

En un primer momento el denominado "orden romano" o "a lo romano" se aplica sólo como estilo decorativo, perviviendo en buena medida las estructuras y tipos anteriores. Hace su aparición un mundo fastuoso y exuberante poblado de seres fantásticos, junto a medallones con bustos, guirnalda de hojas y frutas, cariátides, "putti", mascarones y trofeos.

El esquema de candelero está organizado en torno a un eje axial. En la platería se encuentran cabezas con turbantes, bucráneos, cornucopias, flores y florones, además de osarios. Pero además de los candeleros, las soluciones renacentistas incluyen roleos de hojarasca, guirnalda de laureles, cornucopias, gallones, delfines y balaustres, además de amorcillos y cabecitas de ángeles aladas.

Una variante de los esquemas "de candelero" son los grutescos. En origen son una composición "a candelieri" donde se mezclan diversos motivos en torno a hilos o delgadas líneas (motivos vegetales o animales con hibridaciones de todo tipo). Este estilo tiene gran éxito en España,

donde se aplica con un fuerte horror vacui. Otros elementos que se toman de la antigüedad clásica son las volutas (en "C" o en "S"), los rótulos (enroscados en forma de C o S), cartones recortados y cueros.

Con posterioridad surge un incipiente manierismo que desembocará en el manierismo purista, desornamentado y armonioso del último cuarto de siglo. Desde mediados del XVI se utilizan los órdenes clásicos, el balaustre y, como tema básico, la cartela.

Respecto a las técnicas, el torneado fue utilizado por primera vez por Juan Ruiz el Vandalino hacia 1530. También se trabajaron mucho el relieve y el cincelado, en tanto que la fundición se reservó para estatuas y motivos ornamentales muy concretos.

1. La estirpe de los Arfe

Enrique de Arfe llegó a España en 1501 para labrar la custodia de la catedral de León e inaugura una dinastía fundamental en la platería española, seguida por su hijo Antonio y su nieto Juan, que muere en 1603. Sus obras son fiel reflejo de la evolución artística producida en la platería durante el siglo XVI.

Enrique de Arfe nació hacia 1475 en Alemania y se formó en Colonia o Aquisgrán. Cuando llegó a León su estilo estaba plenamente formado en el gótico del Norte. El capítulo de León le encarga la custodia después de elegir una muestra del trabajo que pensaba hacer (un pilar) de entre las muestras de varios aspirantes. Desde entonces se estableció en León hasta su muerte en 1545, salvo breves estancias en Córdoba y Toledo. Además de la custodia leonesa (que terminaría hacia 1508) hace una cruz y un incensario para la iglesia de San Adrián de Villacidaler (Palencia) en 1510, la custodia de Córdoba (1513-18), una cruz grande para León (1515), el arca de San Froilán de León (1518-20), la custodia de la catedral de León (1521-23) y cuatro cetros de la catedral de Oviedo (1526). Hizo otras muchas obras como cruces, portapaces, cetros, incensarios y blandones repartidos por toda España.

Fue el mejor representante de la orfebrería flamenco-borgoñona que dominó el panorama artístico español del primer cuarto del XVI. Su aportación principal fue la creación de una custodia turriforme absolutamente traslúcida, con una arquitectura gótica reducida a los mínimos elementos de empuje y contrarresto. Además los edificios de plata se pueblan con multitud de figuras y relieves que componen complejos programas iconográficos, como en la custodia de Córdoba, sobre la Resurrección de Cristo-Redención de la Humanidad. Técnicamente aporta la novedad de recuperar el procedimiento de la cera perdida para la fundición de las figuras, lo que proporcionaba gran realismo y exactitud en los detalles, retocando luego las figuras con cincel. Dentro de León fue el primero en utilizar los grutescos e introducir otros elementos decorativos y formales renacentistas.

Antonio de Arfe es uno de los primeros en abandonar el arte gótico, junto a Juan de Horna en Burgos, Francisco Becerril en Cuenca, Juan Ruiz "el Vandalino" en Córdoba y Juan Francisco en Alcalá. Nació en León hacia 1510 y se inicia en el trabajo de la plata en el taller paterno. Murió a inicios de 1576. Su primer contrato conocido es la custodia procesional de Santiago de Compostela (1539-1545) y para Santiago hizo también un cáliz de oro con esmaltes (1542). La mayor parte de su vida la pasó en Valladolid y ya desde aquí hizo la custodia de la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco (1552-54) y las andas de la custodia de León (1555-57). Pero su clientela principal fue nobiliaria, como los condes de Benavente, los duques de Urueña, del Infantado, de Medina de Rioseco y de Alba y la marquesa de Zenete. Para ellos hace sillones de plata, espada y daga, pomo perfumador, arquilla de ébano, jaspe y plata.

Sus obras son ya renacentistas tanto por la estructura proporcionada de cuerpos escalonados como por las figuras y la decoración. La custodia de Santiago de Compostela consta de tres cuerpos de planta hexagonal y uno circular, con torres de sección triangular en las esquinas del cuerpo inferior; los soportes son pilastras con capiteles clásicos dobladas por columnas abalaustradas y los relieves muestran las escenas de la Infancia y Pasión de Cristo. En la custodia de Medina de Rioseco se aprecia la influencia de Berruguete en el manierismo de las figuras y en la decoración se han sustituido gran parte de los grutescos de Compostela por motivos geométricos.

Juan de Arfe es el platero más importante del siglo XVI en España. Nació en León en 1535 y aprendió en Valladolid en el taller de su padre. Su primer contrato importante fue la custodia de la catedral de Ávila (1564-70), luego residió en Madrid y después en Sevilla, donde ejecuta la custodia de la Iglesia Mayor (1580-87) y un bufete de plata. Vuelve a Valladolid para hacer una custodia para la catedral (1587-89) y un pie de cruz para el monasterio del Carmen Extramuros y luego va a Burgos a realizar una custodia para la Catedral (1589-92) y otra para el monasterio del Carmen de Valladolid (1592-93) y unos ciriales para este monasterio. En 1596 va al Escorial donde ejecuta 64 bustos relicarios de cobre y repara los enterramientos de Carlos I y Felipe II. Y hace otras custodias para Segovia y El Burgo de Osma antes de morir en 1603.

Su obra cumbre es la custodia de Sevilla, con cuatro cuerpos y remate circulares, figuras de bulto redondo y relieves y el programa iconográfico se centra en la historia de la salvación a través del sacrificio de Cristo y su entrega a los hombres en la Eucaristía. Su estilo ha superado el clasicismo y se ha hecho manierista ya en la custodia de asiento del convento del Carmen de Valladolid (1592), con decoración de espejos ovales sobre cartelas y pirámides con bolas, con escasa ornamentación en un espacio arquitectónico que destaca las proporciones.

En su libro "Quilatador del Plata, Oro y Piedras" (Valladolid, 1572) trata los pesos y medidas, aleaciones y lo relativo a ensayar con metales. Su libro más famoso es "De varia conmesuración para la Escultura y la Architectura" (Sevilla, 1585), con un texto muy claro acompañado de sencillas imágenes, que trata de *la geometría, la esfera y los relojes, *la simetría y proporciones del cuerpo humano, *las formas y proporciones de los animales y las aves, *los órdenes en la arquitectura, las principales piezas de iglesia (formas y proporciones).

2. Los principales centros plateros: Castilla y León

Los plateros formaban el grupo laboral artístico más numeroso y se encuentran instalados en las ciudades principales. Dentro de Castilla y León los centros de platería más importantes coinciden en líneas generales con los núcleos de las sedes episcopales. En un primer grupo destacan Valladolid, Burgos y León; luego Salamanca y Zamora; en tercer lugar, Palencia, Astorga, Ávila, Segovia, Burgo de Osma y Ciudad Rodrigo, y finalmente otros como Toro, Aranda de Duero, Medina del Campo, Medina de Rioseco, Peñafiel o Benavente. En cada ciudad o villa destacan uno o varios artífices, a veces unidos por lazos de parentesco que se transmiten sus conocimientos y obradores.

Sus obras eran demandadas por la nobleza, el alto clero y los reyes. El lujo y la presencia de las obras de platería se refleja en la composición de las vajillas de los principales personajes con vasos de plata dorada, tazas, cubiletes, jarros, copas, confiteras y fuentes.

La importancia de Valladolid, pese a estar bajo el obispado palentino, se debía a la frecuente residencia de la Corte durante la primera mitad del siglo, lo que provocó la concentración de la aristocracia castellana y acogía además a una numerosa población artesana, mercaderes y cambistas, hombres de leyes, funcionarios del Consejo de Indias y estudiantes. La platería se mantiene apegada a formas y adornos del gótico tardío. Uno de los plateros destacados del principio de siglo es Juan de Valladolid, pero sólo se producen novedades a partir de la llegada de Antonio de Arfe.

En las primeras décadas perviven las formas tardogóticas, aunque va entrando el estilo Renacentista. De las dos primeras décadas es Pedro de Ribadeo el platero más representativo, que realizó la cruz de Mucientes, los pies de cruz de Valencia de Don Juan (León) y Osuna (Sevilla) y los cálices con sobrecopa de Laguna de Duero y Herrera de Duero; y que ya en los años veinte incorpora el ornato "a candelieri", laureas y querubines. Sobre estructuras góticas se establecen motivos ornamentales renacentistas configurando un "gótico-plateresco". La renovación estilística cristaliza hacia 1520 con la adopción de grutescos dispuestos "a candelieri", medallones, hornacinas, cabezas de querubines, guirnalda de frutas, mascarones y quimeras. Es el dominio del estilo renacentista. Esta es la época dorada, con la presencia de Antonio de Arfe. Ya de final del XVI es Juan de Benavente, relacionado con Juan de Arfe (aplica elementos clasicistas como columna, entablamento y arcos y decora con estatuas y relieves, pero manifiesta mayor libertad que Arfe en los detalles) y autor de la custodia de asiento de la catedral de Palencia (1581-85). También de estos años, pero llegando a entrar en el siglo XVII destacan José de Madrid y Juan de Nápoles.

Entre los otros talleres de la provincia está Peñafiel, con Cristóbal Romero y Gabriel de Segovia. Pese a la importancia de Medina del Campo, se conservan muy pocas obras de sus plateros, entre las que citaremos la custodia de asiento de la colegiata de San Antolín, obra de Cristóbal de Vergara antes de 1562.

Burgos tuvo un papel muy destacado a pesar de poseer una población bastante menor a la de localidades como Valladolid o Medina del Campo. La causa se encuentra en que en Burgos residían emprendedores mercaderes que comerciaban con Flandes, Francia, Inglaterra e Italia. El foco platero alcanza una gran calidad artística y originalidad. Durante las dos primeras décadas del XVI perduraron las tipologías góticas, pero ya desde 1500 se introducen decoraciones "a candelieri" (con cornucopias, delfines y bustos), desde 1517 se apunta ya el astil abalaustrado y hacia 1540 se disponen elementos como pie circular, nudo de jarrón y subcopa bulbosa con gallones y perfil de conchitas. Desde 1555 se incorporaron los cueros recortados y el adorno manierista.

Juan de Horna fue el primer platero que empleó la decoración renacentista junto a la tipología, creando obras plenamente dentro del estilo "romano". Las primeras custodias de asiento españolas renacentistas son obra de Francisco de Vivar (1526, monasterio de Silos), Juan de Horna (1528, cartuja de Miraflores) y Miguel de Espinosa (1528, San Esteban de Burgos). Recrean un templo de planta central. Las cruces ven sus brazos cubiertos con roleos, vasos y cornucopias y desde 1530 los brazos pierden la forma recta y se hacen abalaustrados; muestra son las de Miguel de Espinosa (1534, San Esteban de Burgos) y Juan de Horna (1537, catedral de Burgos). Dentro de Burgos en el primer tercio destacan Alonso de la Hoz, Pedro de Salinas y Adán Díez. Del segundo tercio son Diego de Mendoza, Jerónimo de Rozas, Rodrigo del Castillo y Juan de Horna; y al final del siglo trabajan Juan de Arfe y su yerno Lesmes Fernández del Moral, Francisco de Villegas y Alonso de Salamanca.

En León la influencia de Enrique de Arfe se refleja en la aparición de una escuela de seguidores a partir de 1520 con Hernán González, Enrique Belcobe, Baltasar Hernández y Andrés Rodríguez, que generalizan el adorno plateresco. La presencia de Juan de Juni y Berruguete se refleja en el manierismo de Andrés Rodríguez. Entre 1560 y 1575 se va dando paso a nuevas tipologías decorativas (espejos, cartelas, cabezas veladas, puntas de diamante truncadas, enrollamientos, cueros recortados...) que se manifiestan en Suero de Argüello.

Se conocen cerca de 200 plateros en Salamanca en el siglo XVI, aunque de pocos se conocen obras (profundo estudio de Manuel Pérez Hernández. Salamanca, 1990). Bernardo de Bobadilla y Pedro Márquez en la primera mitad del siglo; Juan Martínez, Jerónimo Pérez y Antonio de Escobar en la segunda mitad hasta 1570-80 y, ya al final del siglo, Francisco Alonso.

Hay talleres en Zamora, Toro y Benavente. El periodo más importante en Zamora fue la segunda mitad del siglo, con Antonio de Olivares, Alonso Vélez de Valdivieso y Juan Fernández en el tercer cuarto, y con Antonio Rodríguez en el último cuarto. La platería de Toro brilló en la primera mitad del XVI, con los Gago como principal familia.

En Astorga destaca el trabajo de Cristóbal de Dueñas hacia 1540 con formas góticas pero algunas influencias renacentistas y platerescas. En los años 60 y 70 el principal es Sebastián de Encalada.

En Ávila los plateros más destacados pertenecen a la segunda mitad del siglo, agrupados en varias familias, como los Hernández, los Martínez, los Núñez, los Rodríguez de Villafuerte y los Vázquez de la Trava.

En Segovia sólo se conocen obras de Diego del Valle, Antonio de Oquendo (del que destacan cruces tardogóticas) y Pedro Muñoz en el primer tercio de siglo; en el segundo están Pedro Muñoz (hijo del anterior), Francisco Ruiz y Hernando de Olmedo. En el último tercio está Diego de Olmedo, hijo de Hernando.

La mayoría de la orfebrería palentina procede de Burgos y Valladolid y no hay una cofradía de plateros hasta mediados del siglo, produciéndose su esplendor en el último tercio con Cristóbal de Paredes y Pascual Abril.

Dentro de Soria se conoce en la primera mitad del siglo a Francisco García y en la segunda a Francisco López.

Además de la ciudad de Burgos hubo otras localidades destacadas como Aranda de Duero (a partir de la llegada de Miguel de Espinosa en 1537 y luego con Cristóbal Fresnillo y Pedro Morante), Covarrubias (Gonzálo Calahorra y Mateo Revenga a mediados de siglo).

José Manuel Cruz Valdovinos. "Platería". En Antonio Bonet Correa (coord.). Historia de las Artes aplicadas e industriales en España.

El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V. Exposición (La Coruña, julio-septiembre 2000).

La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León. Exposición (Valladolid, febrero-marzo 1999). Junta de Castilla y León, 1999.

J. Camón Aznar. La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI. Summa Artis XVII. Madrid, 1964. 491-528.

Francisco Tejada Vizuet. Platería y Plateros Bajoextremeños (siglos XVI-XIX). Universidad de Extremadura. Mérida, 1998.

Manuel Pérez Hernández. La congregación de plateros de Salamanca. Salamanca, 1990.

Tema 65. Colecciones de tapices en Castilla y León

La tapicería es sinónimo de tejido artístico. Junto al bordado, es la técnica textil que mejor se presta a la realización de dibujos complejos. Sus orígenes se remontan a las antiguas civilizaciones orientales, apareciendo ya entre los persas y babilonios, que decoraban los muros de sus palacios con grandes tejidos ornamentales. También los griegos y romanos debieron de ejercer la práctica de la tapicería. En España se introduciría a partir de la Edad Media, quizás traída por comerciantes desde Oriente o por los cruzados. Existen noticias de que se colgaban tapicerías en las iglesias y las casas nobles por textos de los siglos IX y X, aunque tal vez no fuesen auténticos tapices, sino bordados que realizaban idénticas funciones decorativas.

El tapiz es un tejido con decoración polícroma cuya trama cubre totalmente los hilos de la urdimbre. Su trabajo se realiza manualmente en dos tipos de telares, el de urdimbre vertical o "alto lizo" y el de urdimbre horizontal o "bajo lizo". El tapiz en su función decorativa ha imitado siempre la pintura, que pasaba al cartón o modelo inmediato del tamaño del tapiz. En Occidente el tapiz se asoció en seguida al uso mobiliario: revestimiento de las paredes de los castillos, mansiones señoriales y de los edificios religiosos. Los tapices mayores se destinaban a los salones, los menores a las habitaciones y los pequeños servían como cortinas. El hecho de que fuera de naturaleza textil permitía enrollarlo y trasladarlo con el equipaje, por esta razón las series de tapices formaban la iconografía portátil de los reyes, eclesiásticos y señores. La misión ornamental del tapiz era en principio la de ser colgado o suspendido en el muro, pero con el cambio de gusto y decoración a fines del Barroco y en el Rococó llegó a enmarcarse como los cuadros. Para algunos autores esto representa el momento de la decadencia del tapiz, cuando en realidad se trata de la adaptación de los tapices a las exigencias decorativas del momento.

En el telar de urdimbre vertical se coloca el modelo detrás del tejedor, trabajando por el reverso de la pieza y debiendo ver la marcha de la obra a través de un espejo que tiene delante de la misma. En el telar de urdimbre horizontal, el cartón se sitúa debajo de la urdimbre. Esta segunda técnica resulta más rápida y su producción más barata. Los materiales utilizados son la lana o el lino para la urdimbre, lanas teñidas para las tramas de colores y la seda para matizar algunos motivos.

La evolución de la tapicería es paralela a la del arte de la pintura, pues los mejores tapices a lo largo de la historia han correspondido a modelos de buenos pintores. En el tapiz se ve una progresiva evolución desde la sencillez de las primeras obras europeas de los siglos XII y XIII, donde aparecen pocas figuras tratadas de una forma muy simple y con algunos colores planos, hasta la abundancia de temas historiados que desde el siglo XV al XIX llevan los tapices, ya con una amplia gama cromática, a veces de dimensiones enormes, ofreciendo un testimonio narrativo de tipo histórico, novelesco, religioso o mitológico. Los temas se repiten en los tapices durante siglos, si tienen éxito, copiándose de un taller a otro. A veces se usan los cartones originales y otras los tapices fabricados.

Los países europeos que más fama alcanzaron en el campo de la tapicería fueron Francia y Flandes, destacando las ciudades de París, Arrás, Tournai y Bruselas. Esta última llegó a ser la capital del tapiz europeo, bajo el mecenazgo de la casa de Borgoña y después, en el Renacimiento y en la primera época del Barroco, con la protección de los Austrias.

En España se conocía la técnica de la tapicería a través de los musulmanes desde el Califato de Córdoba en el siglo X. Se hereda del mundo musulmán la costumbre de decorar los muros con ricos tejidos y cubrir los suelos con alfombras, y más teniendo en cuenta la escasez de mobiliario y que los reyes y nobles no estaban asentados en un determinado lugar y se veían obligados a viajar frecuentemente por asuntos políticos. En estos desplazamientos los tapices fueron de gran utilidad pues eran piezas que se podían transportar fácilmente y a la vez que decoraban, acondicionaban en poco tiempo un lugar deshabitado colgándolos de los muros o usados como cortinas para cerrar vanos y hacer espacios más reducidos y acogedores. También sirvieron en las fiestas civiles y religiosas para adornar las calles y plazas suspendidos de los muros y balcones, o en las catedrales, tanto en el interior como en los claustros.

A principios del XVI, cuando las grandes cortes de Europa se disputan la posesión de las fábricas de Tapices y de los preciados frutos de su actividad, ya estaban bien enraizados los tapices y entonces se beneficiaban de la colaboración de grandes artistas con familias de artesanos. Hasta entonces eran piezas preciosas que se desplegaban en una plaza, con ocasión de un torneo, sobre la fachada de un palacio, para una procesión, alrededor del trono del monarca, para una coronación, una boda, en las naves de las iglesias, etc. Ya en el siglo XI estas manufacturas estaban diferenciadas de las de los tejidos, valiendo para los tapices el carácter único del ejemplar. Tenían un altísimo coste y daban por ello un sello muy especial al lugar donde residían en cada momento, aunque eran cortos periodos, ya que se trasladaban con cada mudanza del poseedor. Eran símbolos de riqueza y poderío.

En la gradual transición entre Edad Media y Renacimiento se constata un cambio sustancial, no tanto de las técnicas del tapiz, como de las tonalidades y de los contrastes de los colores, protagonistas de los diseños lineales y geométricos. Poco a poco desaparece el gran tapiz tejido con hilos de oro y se van imponiendo las series, la "tenture", la colección de tapices constituida por varias piezas de tema común, y se extiende asimismo la repetición de un modelo en varios ejemplares. Se presta una atención especial a los temas coincidentes en los diversos tapices de una serie; se hacen corrientes los temas inspirados en episodios de la historia contemporánea. A los tapices de tema simbólico se unen los de contenido didáctico.

1. Colección de Tapices del Patrimonio Nacional: Museo de Tapices en La Granja

La colección del Patrimonio Nacional se encuentra repartida en distintos palacios: en Madrid, el Real Palacio de Oriente, el Monasterio del Escorial y la Real Fábrica de Tapices, y en Segovia, el Museo de Tapices en La Granja.

La Colección de Tapices del Patrimonio Nacional, o "Los Tapices de la Corona", se inició con los Reyes Católicos. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII se hicieron encargos constantemente de nuevos tapices para la Real Casa, primero en Flandes y desde 1725 en la Real Fábrica de Santa Bárbara, fundada por Felipe V. Pese a que algunos tapices se retiraban por su deterioro, eran una mínima parte debido al esmero con que se cuidaban. De antiguo no había catálogos, pero existen inventarios elaborados con ocasión de los testamentos reales (entre ellos los de Felipe II, Carlos II, Carlos III y Fernando VII). En 1875, con la Restauración de Alfonso XII, se concibe la idea de crear un gran museo de tapices, por lo que surge la necesidad de elaborar un catálogo. Este encargo se hace a Juan Crook de Navarrot, Conde de Valencia de Don Juan, comenzándose en 1879 a fotografiarlos. En 1903 se publican los tomos con las fotografías de los paños de 29 series y una pequeña explicación. Sería éste el primer catálogo, aún muy impreciso y ya terminado cuando se había perdido la idea de realizar el museo, que además sólo contemplaba las obras flamencas y no las españolas. La tapicerías producidas en Madrid se dan a conocer en 1919 con la obra Tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor, de Elías Tormo y Francisco Javier Sánchez Cantón.

La reina Isabel la Católica poseía 360 paños que quedó desperdigada al ser puesta en almoneda en Toro a inicios de 1505. Se conserva sólo el paño de devoción Misa de San Gregorio, que pasó a Juana de Castilla. Ésta incorporó paños del periodo renacentista flamenco, con paños de devoción de Pierre van Aelst.

Ya con los Reyes Católicos existían los encargos de reposteros y camareros de tapicería, aunque sólo se tiene constancia documental, puesto que no se conserva ningún ejemplar que se pueda considerar hecho en España durante la época medieval.

Audenarne y Bruselas, dos ciudades de los Países Bajos, se convirtieron en grandes centros de fabricación de tapices desde el siglo XVI y hasta el siglo XVIII, teniendo tal procedencia muchos paños de la colección real. Las series más antiguas fueron tejidas por Pierre van Aelst, proveedor de Felipe el Hermoso y su hijo, a cuya mano corresponde la serie Los Honores (1519-25), con un programa alegórico-moral relacionado con las concepciones de la ética real de la época, con motivo de la coronación de Carlos V como emperador. Los cartones son de variso pintores, principalmente van Orley y Gossaert de Mabuse; y consta de nueve paños alegóricos (Fortuna, Prudencia, Sabiduría Divina, Fe, Fama, Justicia, Nobleza, Infamia y El Honor). Este rey encargo además La Conquista de Túnez (1548-54), de Wilhelm Pannemaker. Felipe II adquirió la serie del Apocalipsis, además de otra con temas mitológicos y de historia antigua (La Fundación de Roma,

Historia de Ciro el Grande). El Apocalipsis consta de ocho paños tejidos antes de 1561 por Wilhelm Pannemaker y Jan Gheteeels sobre cartones de van Orley. Otras series de esta época son los Hechos de los Apóstoles, Escipión el Africano, Los Trabajos de Hércules (de Gheteeels) y tres paños de las Fábulas de Ovidio (Pannemaker).

Ya del XVII hay tapices realizados sobre cartones de Rubens: series del Cónsul Decio. Otras del XVII son la Historia de Marco Antonio y Cleopatra, Historia de la Creación del Hombre (tejida por Fobert y Vervoert), Vida del Hombre e Historia de Teseo. La llegada de la dinastía borbónica tras la muerte de Carlos II supuso un cambio para la colección de tapices.

Los tapices del XVII corresponden a liceros flamencos, salvo una excepción parisina y otra florentina. Estilística y estéticamente son muy distintos a los del XVI, aunque los materiales y técnicas no varían. Desaparecen los modelos característicos del Renacimiento, con reminiscencias goticistas, para dar paso a composiciones con menor número de figuras, más movidas y de gran valor decorativo. Los talleres de Bruselas se surtían de cartones diseñados por los mejores pintores del momento, marcando los pintores del Norte el estilo del siglo XVII -Rubens y sus colaboradores-, como en el siglo XVI lo hizo Rafael. El estilo se depura, las composiciones pierden la forma rígida, el punto de mira es cada vez más bajo y las figuras ya no se representan amontonadas, sino que se encuentra el modo de enlazarlas y repartirlas por grupos. En la colección hay varios grupos temáticos del siglo XVII: carácter religioso (Hechos de los Apóstoles, Historia de Sansón, Hª de la Creación del Hombre), carácter alegórico-moralizante (Hª de la vida del hombre y Sufrimientos de Cupido), intención moralizante a través de la virtud heroica de personajes de la mitología clásica (Hª de Ulises, Hª de Diana, Hª del Cónsul Decio, Hª de Zenobia); a todos ellos deben sumarse las galerías de emparrados, sobrepuestas y boscajes.

La Paz de Utrecht desvinculó los Países Bajos de la Corona española, quedando bloqueadas las relaciones con los grandes talleres flamencos. Felipe V, aconsejado por su primer ministro, el cardenal Alberoni, decide asentar una manufactura de tapices en Madrid para satisfacer las necesidades de la corte. Los pintores de Cámara se encargarían de aportar abundantes diseños a la Real Fábrica. Junto a las nuevas tapicerías, Felipe V adquiere otras en los bienes testamentarios de distintos nobles.

La Casa Real contaba ya en el siglo XVII con un tapicero mayor y retupidores. El jefe del Oficio de Tapicería debía encargarse de que los paños estuvieran ordenados, limpios y sacudidos; ordenaba coser y aderezar aquellos que lo necesitasen para evitar mayores daños. La plaza de retupidor se estableció en 1560

Es con Felipe V (1700-46) cuando se logra consolidar la tapicería española. A este rey se debe la creación de la Real Fábrica, con el motivo fundamental de satisfacer la demanda de tapices de la Corona, ya que tras la pérdida de los dominios españoles en Flandes, se interrumpieron los encargos a los talleres de Bruselas que durante más de dos siglos habían suministrado magníficos ejemplares a los monarcas españoles. En 1720, influido por su primer ministro el cardenal Alberoni, consigue que vengan de Flandes los primeros tapiceros, entre ellos Jacob van der Goten ayudado por varios de sus hijos y cuatro oficiales que vinieron con él de Amberes, dando inicio a la fábrica madrileña de Santa Bárbara. Van der Goten trabaja con lizo bajo con cartones según el estilo de Tiniers y después (1723-24) imitando composiciones de Wouwerman de tipo costumbrista flamenco. La calidad del bajo lizo no era como se esperaba y por eso se instalan talleres de alto lizo en 1727 a cargo del francés Antoine Lager, procedente de los talleres gobelinos, y cuya labor sería después continuada por Gabriel Bouquet.

A las réplicas de Rafael y Guido Reni y a los temas flamencos (costumbristas y militares), le siguen las series proporcionadas por pintores italianos de Cacerías, San Juan Bautista en el Desierto, Don Quijote. Un nuevo impulso llega con Fernando VI en 1756, suministrando el napolitano Corrado Giaquinto los cartones para los salones de respeto del Palacio de Madrid. Son sus mayores éxitos las Historias de José y la Vida de David. Junto a éste trabajan haciendo cartones pintores de cámara como Procaccini y Amiconi, destacando las "Cuatro Estaciones" de Amiconi; y copiándose algunas series de Bruselas de la colección real, como "La conquista de Túnez".

Al reinado de Carlos III corresponde una de las mejores épocas de la Real Fábrica. En 1762 la supervisión de la fábrica recae en el pintor neoclásico Antón Rafael Mengs, que se da cuenta de

que para salir del estancamiento era necesaria una renovación. Bajo su gestión se dejan de copiar los temas flamencos y se consigue la colaboración de numerosos artistas españoles para que realicen cartones originales, entre ellos José del Castillo, Manuel Napoli, Francisco y Ramón Bayeu y Goya). A la gestión de Mengs se debe el sorprendente cambio de estilo producido en los tapices, ahora con escenas de la vida madrileña del XVIII. En estas escenas se encuentra lo cortesano y lo castizo, con escenas de paseos, bailes, vendedores, riñas y juegos, así como las labores del campo; tratadas con una mezcla de la gracia y elegancia rococó y el elemento popular, puesto de moda por las ideas ilustradas de la época.

La aportación de los Bayeu fue importante, sobre todo la de Ramón, cuyas composiciones constaban de 34 modelos, en los que solía destacar la figura principal: "el choricero", "el vendedor de claveles", "el majo de la guitarra", etc.; todos ellos de gracioso realismo en la actitud y gestos de sus personajes.

En la segunda mitad del XVIII el máximo autor español de cartones para tapices es Francisco de Goya, que comienza a trabajar en 1775 para Santa Bárbara. Este artista comprendió la singular, la rugosa opacidad de las lanas españolas, eligiendo las gamas de los colores más estables; y comprendió los límites impuestos por los campos, separaciones y veladuras. Por eso no tienen relevancia sus continuas discusiones con Cornelius van der Goten, director de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. En sus tapices, especialmente los más alejados de las escenas campestres, aparecen algunos temas fundamentales para el siglo XIX: la atención sobre el tema no cortesano, sino sobre la realidad cotidiana, las costumbres burguesas y populares; en la inclinación por los tonos vívidos de un clasicismo deslumbrante; la vinculación con las realidades locales de una Europa que reconducía todo Estado, todo principado, a ser una simple región de un continente. Los primeros cartones sobre temas venatorios y de pesca son similares a los de los Bayeu; en 1777 entrega "La maja y los embozados" y "El quitasol"; de 1778 son "Los jugadores de naipes", "El ciego de la guitarra", "El cacharrero", "Niños jugando a soldados", "El columpio" y "Las lavanderas". En 1786 realiza modelos que representan las cuatro estaciones: "Las floreras", "La era", "La vendimia" y "La nevada". La etapa final como proveedor de cartones (1789-92) realiza "La pradera de San Isidro", "La gallina ciega", "La boda", "El pelele", "Los Zancos" y otros.

2. Otras colecciones españolas

Desde la Edad Media al siglo XVIII coleccionaban tapices los nobles y la iglesia. Así se pueden encontrar muchos donados y hoy depositados en catedrales como la Seo de Zaragoza, Lérida, Tarragona, Toledo, Cuenca, Santiago de Compostela y el palacio episcopal de Córdoba. En Castilla y León cabe destacar las colecciones de las catedrales de Palencia, Burgos y Zamora, la iglesia parroquial de Oncala (Soria) y en Castrojeriz (Burgos).

El obispo Juan Rodríguez de Fonseca donó una serie a la catedral de Palencia. Adquirió una serie de 10 tapices, seguramente durante su estancia en Flandes en 1504. Eran obras ya concluidas, pero quiso dejar constancia de su propiedad incorporando su escudo y una divisa en la orla. En Palencia hay cuatro tapices de la serie de la "Historia Sagrada", con la marca de fabricación B B (Bruselas en Brabante) y cuatro de la "Salve". La colección palentina se enriqueció con la serie donada por el abad de Lebanza, don Francisco José de Zúñiga, con marca de Bruselas y ejecutada sobre cartones de Bernard van Orley.

En Burgos hay cuatro tapices de la serie de la Historia Sagrada y uno del Pecado Original, de los talleres de Bruselas y sobre cartón de Miguel Coxcie.

También varios tapices guarda la catedral de Zamora, la mayoría flamencos. Junto a la serie de la Guerra de Troya, de los talleres franco-flamencos de Tournai. El tapiz de Tarquino es obra de Bruselas, igual que dos piezas de la serie de La Viña. Conserva cinco tapices de la serie de Aníbal, hechos por el licero François Geubels, según cartones de Miguel Coxcie. De finales del siglo XVI es el tapiz "David tocando el arpa ante Saúl", de la serie del Rey David realizado en Bruselas. Y de finales del primer tercio del siglo XVIII es "La Música" y "Las Artes Reunidas", de la serie Las Artes Liberales, copia del realizado por Cornelis Schut originalmente y éste seguramente realizado en Madrid a partir de los trabajos de Jacques van der Goten.

En la catedral de Segovia está el tapiz “El Concierto” de la serie Jardines, de mediados del XVIII y atribuidos a talleres gobelinos, y “Mercurio” de la serie Los Planetas, del segundo tercio del XVII y atribuido el cartón al pintor Antonio Sallaert siendo realizado el tapiz en talleres de Bruselas.

La colección que guarda la iglesia de San Millán de Oncala fue donada por el arzobispo de Valencia, Juan Francisco Ximénez del Río, natural de Oncala a finales del siglo XVIII. Él los habría adquirido mediante subasta en Valencia. La colección consta de diez paños, ocho de la serie “La Apoteosis de la Eucaristía” y dos de tema profano. La ermita contaba con cinco tapices más que se vendieron en 1876. La serie de la Apoteosis de la Eucaristía fue dibujada por Rubens en 1625-6 y los primeros se tejieron en 1625-7, sumando la serie 18 tapices. La colección de Oncala fue confeccionada por Frans van den Hecke, que trabajó entre 1630 y 1665. En la orla inferior de los tapices aparecen la contraseña BB (Bruselas-Brabante) y las iniciales FVH. El estilo es claramente rubeniano, aunque el tratamiento de los rostros y manos es más fino en la serie original conservada en las Descalzas Reales de Madrid. Las imágenes son: Abraham ofrece el diezmo a Melquisedec, Recogida del maná, Sacrificio de la Ley Mosaica, Elías y el ángel, El triunfo del amor divino, El triunfo de la Fe, El triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría y El triunfo de la iglesia.

Los de la serie galante son tapices de menor tamaño, con temática profana: escenas amorosas en paisajes bucólicos. El esquema es una escena amorosa en el centro del tapiz, flanqueada por dos grandes columnas laterales y emblemas de flores y frutos. No se conoce al autor, pero el estilo los sitúa hacia 1600.

En la iglesia de Santo Domingo de Castrojeriz (Burgos) se conserva una serie de tapices de la serie las Artes Liberales (La Música y La reunión de las Siete Artes), inspirados en Cornelis Schut y que fueron importados de Flandes en el segundo tercio del siglo XVII. De comienzos de esa centuria son también los tapices flamencos de la iglesia parroquial de Sasamón.

En el Museo de Valladolid se conservan dos tapices. Uno es el tapiz de “La Presentación del Libro y de la Espada”, de la serie “La Historia de Artemisia”, ideada en 1562 con 74 episodios. Este hace el número 45 de la serie y habría sido realizado en talleres parisinos algo antes de 1609. El otro es un tapiz flamenco con una escena de cacería, del tapicero Willem de Kempeneere, activo en Bruselas en la tercera década del siglo XVI.

Cristina Partearroyo Lacaba, "Telas, alfombras, tapices". Antonio Bonet Correa (coord.), Hª de las artes aplicadas e industriales en España. Cátedra, 1982.

Paulina Junquera de Vega y Concha Herrero. Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Siglos XVI y XVII. Editorial Patrimonio Nacional. Madrid, 1986.

Michael Thomas, Christine Mainguy y Sophier Pommier. Historia de un arte. El tapiz. Carroggio S.A. de Ediciones. Barcelona, 1985.

Marie-Louise Plourin. Historia del tapiz en occidente. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1955.

Concha Herrero Carretero. “Tapicería”. En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo II). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

* E. Iparraguirre y C. Dávila; Real Fábrica de Tapices, 1721-1971. Madrid, 1971.

* E. Lafuente Ferrari; La tapicería en España. Madrid, Escuela de Artes y Oficios, 1943.

Tema 66. Imaginería castellana del siglo XVII

1. Aspectos generales

Clientela. Las obras, salvo raras excepciones, se realizaban previo encargo que solía plasmarse en un contrato (uno de los motivos era que el artista no dispone de medios para almacenar el producto). En la clientela predomina el clero abrumadoramente: retablos e imágenes de culto para parroquias y catedrales, así como imágenes procesionales para cofradías y gremios. El estamento civil ejerce una menor demanda, destacando en él los encargos de ayuntamientos para retablos.

Artistas. Al escultor compete fabricar las esculturas de bulto y los relieves, mientras la policromía compete a otro individuo, aunque el escultor supervise su trabajo. Trazar el retablo compete normalmente a un arquitecto, aunque en la segunda mitad del XVII, cuando el arte se ha complicado en gran medida, hay pintores que dan trazas. Estas trazas son copiadas por toda España con gran facilidad. El trabajo sigue organizado de modo familiar, constituyéndose clanes familiares. La escultura era menos estimada que la pintura. Valladolid mantiene una supremacía indiscutible en el campo escultórico sobre Madrid, donde primaba la pintura.

Elaboración de la escultura. La fuente de inspiración principal es el grabado. Antes de ejecutar una obra se realizan tanteos, bien de dibujo o de materia plástica (cera o barro). El material más frecuente fue la madera, que en las sillerías no se policroma, lo que exigía el uso de maderas de gran calidad (en Castilla, pino). En la escultura procesional se adoptó la pasta de papel o "papelón". Algunos retablos, como el mayor del monasterio de Portacelli (Valladolid) se hacen en mármol, lo que supone simplemente un gesto de exhibición de riqueza por parte del que lo costea.

Policromía. El policromador tenía que atender a las telas (estofado) y a las carnes (encarnado), y los grandes escultores solicitaban la participación de los mejores pintores (Diego Valentín Díaz pintaba las imágenes de Gregorio Fernández). La pintura de las telas se hacía en Valladolid en época de Gregorio Fernández según dos procedimientos: el tradicional, estofar con oro (se cubrían las superficies con oro, sobre ellas se pintaba y luego se raspaba la pintura con el "grafio" para descubrir el oro) y otro más pobre, con menos luminosidad, de pintura plana aplicada directamente sin oro.

Iconografía. Se siguieron rigurosamente las indicaciones del Concilio de Trento (1563). Se copian estampas, se representan santos e imágenes marianas, sagradas familias, Jesús niño, Nacimiento, temas de la Pasión, crucifijos, ángeles, se potencia el tabernáculo en los altares.

Existen distintos géneros escultóricos; retablo, sillerías y escultura procesional. El retablo se inicia con una traza que suele acomodarse a una temática determinada. En general, en el primer tercio del siglo, el retablo tiene varios cuerpos superpuestos y varias calles, todo en forma de casillero (retablos de Gregorio Fernández), o es un retablo de escena única (iglesia de Sta. Teresa de Ávila e iglesia de las Angustias de Valladolid). En el segundo tercio hay un abultamiento de la decoración, con repisas muy resaltadas y columnas salomónicas (retablo mayor de la iglesia de la Pasión). En el último tercio triunfa el barroquismo, con un enorme tabernáculo (retablo mayor de la iglesia de San Sebastián de Salamanca).

Sillerías hay menos que en épocas anteriores y con un mantenimiento de la tipología. En el primer tercio del XVII carecen de ornamentación y lucen figuras de santos en relieve. En el segundo tercio va aumentando la decoración, sobre todo en los coronamientos. En cuanto a los pasos, las cofradías penitenciales acostumbraban a poseer escenas de la Pasión, con una sola figura o varias formando una escena.

Los pasos procesionales sufrían anualmente el proceso de montarlos y desmontarlos. A ello se une el propio hecho de su salida en procesión, durante la que no era raro que sufrieran accidentes, lo que obligaba a su arreglo casi continuo, con el peligro de deterioro y de modificación de las obras originales. La decadencia de las cofradías penitenciales, sobre todo a mediados del XVIII, hicieron que los grandes conjuntos escultóricos fueran "minorándose", abandonándose las piezas secundarias y dejando sólo las piezas centrales (que permanecen

durante todo el año con culto en sus retablos). Sólo desde 1920, primero de la mano de Juan Agapito y Revilla, se comienza a reconstruir los antiguos pasos.

2. Escuela de Valladolid

2.1. Primer tercio de siglo

Aquí el arte gira en torno a Gregorio Fernández. El último tercio del XVI se mantuvo floreciente el arte de Juan de Juni y el de Esteban Jordán. La presencia de la Corte (1601-6) habría de permitir a Gregorio Fernández tener el patronazgo de Felipe III y del Duque de Lerma. Por otra parte se da una expansión de la iglesia monástica y se colma de obra a los conventos. El modelo típico de retablo del primer tercio lo crearon Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora.

Francisco de Rincón (1567-1608) sirve de enlace entre los dos siglos y además tomó parte en la formación de Gregorio Fernández (G.F.). Su estilo se incluye en el manierismo romanista, en la línea de Becerra y Esteban Jordán. En 1597 está trabajando en el retablo mayor del Hospital de Simón Ruiz (Medina del Campo) y en 1604 en el retablo mayor de la iglesia de Sta. M^a de Alaejos. Es autor también del paso de la Exaltación de la Cruz, el primer paso vallisoletano con varias figuras de tamaño natural y realizado en madera. Realizó varias obras para la cofradía de las Angustias, como figuras en piedra de la fachada y otras en madera para el retablo.

Gregorio Fernández (1576-1636) es de origen gallego, aunque tal formación no se aprecia en su estilo, sino que su primer estilo se vincula al vallisoletano Francisco de Rincón, en cuyo taller trabajaría como oficial, aunque en 1605 ya está independizado. La presencia de Pompeyo Leoni con la Corte en Valladolid influyó en él. Su obra refleja el virtuosismo de la técnica y la elegancia de estilo de Leoni y sus discípulos, con lo que se orienta así hacia el manierismo italiano. Tempranamente surge el estilo de madurez de Fernández, a base de actitudes naturales y grandes paños donde procura potenciar la contraposición luz/sombra. La nota dominante es la verosimilitud y el resalte de la anatomía. Pone especial cuidado en los cabellos y en los lugares predilectos de la expresión: manos y cabeza (sometiéndose ambas a lo que pide el tema). Fue exclusivamente escultor, aunque imponía su criterio a maestros ensambladores y policromadores. Poseyó un taller muy bien organizado y amplio, lo que le permitió atender numerosos encargos ayudado por varios oficiales.

En Valladolid comienza a trabajar en 1605, cuando la Corte estaba en esta ciudad. Pasa por tres etapas en su estilo: la primera (1605-14/5) es manierista, con figuras esbeltas, influjo de Leoni, manos gesticulantes y cuellos alargados; a continuación pasa a un naturalismo clasicista, con un trabajo cuidadoso del cuerpo humano y paños voluminosos; en la última etapa (1630-36) su estilo se conoce como naturalismo realista o dramático, con pliegues bruscos de aspecto metálico.

Su producción aparece muy dispersa debido a la amplia demanda, aunque la mayoría se encuentra en Valladolid y luego en Madrid, destacando a continuación La Rioja, Plasencia (Cáceres) y obras dispersas en Galicia y Portugal. Se distinguen varias etapas en su producción según la evolución estilística o las modalidades de los encargos. La primera referencia son varias esculturas para el Palacio Real de Valladolid en 1605. En 1606 se le comisiona el retablo mayor de la iglesia de San Miguel (VA), con lo que el escultor debía gozar ya de prestigio, y donde se ve ya su interés por manos y rostros, con vestidos flexibles e influjo de Leoni. Las figuras son de formas suaves, actitudes elegantes y formas estiradas, típicas del primer estilo. De 1609 es su primer Cristo Yacente. En 1610 trabaja en los retablos de la catedral de Miranda do Douro, la parroquial de Villaverde y de las Descalzas Reales de Valladolid, con un continuismo manierista y una patente afición por los modelos griegos. En 1612 comienza la serie de pasos procesionales, habiendo aceptado el tipo de Rincón con varias figuras en tamaño natural y de madera, visible en un paso para la iglesia de Jesús Nazareno de ese año y otro de 1614 para la cofradía de la Pasión ("Camino del Calvario"), donde muestra una fuerte teatralidad y cada personaje representa un valor universal. De 1615 son también los relieves para varios retablos del monasterio de San Bernardo (Valbuena, Valladolid), en los que presenta un relieve casi exento y sobre una tabla lisa donde se pinta el fondo, sin segundos planos en el relieve.

Todo hasta aquí pertenece al primer estilo, con elegancia de las actitudes, virtuosismo de talla y suavidad de los pliegues. En 1615 realiza un Cristo Yacente por encargo de Felipe III donde establece un modelo que mantendrá durante toda su vida: cuidada anatomía, ojos entreabiertos,

cabellos esparcidos sobre la almohada (se aprecia la espina clavada en la ceja izquierda, un motivo que mantiene en todas sus imágenes del Cristo en la Pasión). En 1616 esculpe el paso de la Piedad, donde se afianza el naturalismo y los pliegues se hacen grandes y doblados, tendencia en la que sigue perfeccionándose entre 1621 y 1626. En unas esculturas de San Ignacio, Santa Teresa y San Francisco Javier de 1622 se hacen los pliegues ya de extremada dureza, al tiempo que establece los modelos para estos santos, recién reconocidos por la Iglesia). La plenitud del estilo de la época central se ve en el relieve del Bautismo de Cristo (1624), con convicción de los personajes, virtuosismo de la ejecución y potencia plástica de los pliegues. El periodo de 1626 a 1630 es de saturación, pues su fama ha llegado a puntos lejanos. Realizará ahora el retablo mayor de la catedral de Plasencia, que supone la culminación de su prestigio. La misma actividad mantiene en la última etapa (1631-36), cuando su estilo se ha hecho más dramático, las actitudes más movidas y los paños quebradísimos. De 1630 es el Cristo Yacente conservado en el museo de Escultura, con los ojos cada vez más hundidos, cuerpo enflaquecido, policromía blanquecina, minucioso trabajo de cabellos y más regueros de sangre.

La serie más copiosa de G.F. son los retablos. Su primera empresa es el retablo de la primitiva iglesia de San Miguel (1606). En 1610 trabajaría para el retablo mayor de la catedral de Miranda do Douro, y por fechas similares haría el retablo mayor de la parroquial de Villaverde de Medina (VA) y del convento de las Descalzas Reales de Valladolid. En 1613 concierta el retablo mayor de las Huelgas Reales de Valladolid y por esas fechas haría el de los Santos Juanes de Nava del Rey (1612-20), donde G.F. tuvo que dejarse auxiliar por varios colaboradores. En 1616 intervenía en el retablo mayor de la iglesia de San Andrés (Segovia). Para el convento de Carmelitas Descalzos de Valladolid hizo un relieve del Bautismo de Cristo, donde rompe con el concepto curvilíneo, manierista, para imponer un concepto de plástica geometría; la anatomía es valorada por el volumen y los pliegues se disponen con grandes pliegos y profundos hundimientos. Otro de sus mayores logros es el retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Vitoria, contratado en 1624 y que no se monta hasta 1631. Los tipos son ya plenamente barrocos. Con todo, su mejor obra es el retablo mayor de la catedral de Plasencia, donde impone modificaciones en la traza para dar mayor profundidad al grupo central y potenciar la parte superior (se acuerda en 1625 y se acaba en 1632). En 1628 concierta el retablo de la parroquial de Braojos de la Sierra (Madrid) y en 1634 el de la cartuja de Aniago (VA), que no llega a realizar.

Realiza varios grupos procesionales para las cofradías penitenciales, de algunos de los cuales sólo se conserva la imagen principal (Cristo flagelado y Coronación de Espinas, de la Vera Cruz, VA). De los grupos de varias figuras, el más antiguo sería "Tengo sed", de hacia 1612, con desarrollo frontal (para la iglesia de Jesús Nazareno). Otros de sus pasos son "Camino del Calvario" (1614; cofradía de la Pasión), "la Flagelación" (1619; para la Veracruz), "las Siete Palabras", "El Descendimiento" (1623; con dos focos de atracción: la Virgen Dolorosa y la escena del Descendimiento; para la cofradía de la Veracruz) y "La Piedad" (1616; iglesia de las Angustias). También efectúa varias esculturas de la Pasión de Cristo a lo largo de sus distintas etapas estilísticas. En El Cristo de la Flagelación populariza una columna corta, a la que se mantiene atado y no puede hallar apoyo. El Ecce Homo es de los máximos aciertos de G.F., y de las numerosas piezas de la pasión hay series del Crucifijo, la Piedad y Cristo Yacente. Otras esculturas se hacen eco de la devoción a San José y a la Sagrada Familia, aunque tuvo predilección por el tema de la Inmaculada. También esculpió santos para los retablos.

El resto de escultores y ensambladores del primer tercio no pudieron escapar al influjo de G.F. Pedro de la Cuadra ofrece una primera etapa de romanismo manierista visible en el retablo del hospital Simón Ruiz de Medina del Campo, pero progresivamente se adapta al estilo de G.F. Tal influjo se ve también en Diego de Anicque, Juan Imberto, Andrés de Solanes o Alonso de los Ríos.

2.2. Segundo tercio del XVII

El proceso de barroquización se produce a la vez en la esfera del retablo y de la escultura. Se advierte un enriquecimiento de motivos decorativos, una acentuación de elementos plásticos; y en las esculturas se multiplican los pliegues, que se hacen extremadamente quebrados, al paso que los gestos se hacen más discursivos y el perfil más abierto.

En los retablos aparece la columna salomónica, aunque con cierto retraso respecto a otros lugares. Pedro de Torres, trabaja como ensamblador en el retablo mayor de la iglesia de Sta. M^a de Tordesillas en 1655, apreciándose el influjo de la escuela de Madrid, patente también en el retablo del convento de Jesús y María (VA). Otros retablos del momento son los de las parroquiales de Cigales y de San Martín (VA) y el de la capilla del Relicario en la Colegiata de Villagarcía de Campos. Medina de Rioseco es foco independiente de Valladolid, donde trabajan Juan de Medina Argüelles y Juan Fernández. Los escultores siguen los modelos de G.F.. Juan Rodríguez hace una Inmaculada en Palenzuela en 1638 y en 1658 trabaja en el retablo del convento de Jesús y María, donde se aprecia el proceso de barroquización, con pliegues quebradísimos y actitudes muy movidas (seguidamente pasó a Salamanca). Como copista más que como artista original trabaja Francisco Díez de Tudanca. José de Mayo realiza en 1672 figuras y relieves para los retablos de la colegiata de Villagarcía. Otro escultor del momento es Alonso de Rozas.

2.3. Tercer tercio del XVII

En este momento el retablo se hace plenamente churrigueresco, prevaleciendo el tipo de un solo cuerpo, con talla de perfiles cortantes y donde la escultura se limita a la imagen titular en el hueco central, esculturas en los dos nichos laterales y el Calvario y ángeles en el coronamiento. Los retablos suele contratarlos el ensamblador, habiendo menos tarea para el escultor, al tiempo que comienza el declive de la escultura procesional. El barroquismo de las arquitecturas de los retablos no se ve correspondido por la obra de los escultores. Los pliegues se hacen más dulces y, aunque permanecen algunas quebraduras, sus bordes son suaves. Juan Antonio de la Peña trabaja para Villagarcía de Campos (1678) y la cofradía de Jesús Nazareno (1684), donde hace un Crucifijo con una actitud de paz interior pese a ser el momento de su agonía. José de Rozas, hijo de Alonso de Rozas trabaja con un estilo similar al de su padre pero luego evoluciona del movimiento hacia una progresiva calma. Juan de Ávila realiza obras en Pesquera de Duero (1678), la iglesia de San Pedro de Lerma (1692), la cofradía de San Isidro de Valladolid (1698) y las iglesias de San Felipe Neri (1699) y Santiago (1700).

3. Escuela de Toro

Tiene vigencia en el primer tercio del XVII debido al trabajo de dos escultores: Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. El primero se forma en el manierismo a finales del XVI. En 1602 concierta un retablo para la iglesia del Sto. Sepulcro (Toro), con influencia de Juan de Juni. Después trabaja en las iglesias de San Pedro (Villalpando) y Sta. Sofía (Toro). En los últimos años, aun conservando el carácter juniano en sus obras, incorpora los pliegues quebrados de la escuela de G.F., cuando ya colabora con Esteban de Rueda en el retablo del Santuario Nacional de Valladolid. En 1618 conciertan los dos el retablo mayor de la parroquial de Peñaranda de Bracamonte, que será la obra cumbre de la escuela y que terminó solo Rueda al morir Ducete en 1619. En Rueda (+1627) se aprecia el fuerte influjo de G.F. en el uso de grandes vestiduras y la forma de plegar.

4. Escuela de Salamanca

Es una de las escuelas más sólidas del territorio castellano y leonés, influenciada por el estilo de G.F., pero también por lo italiano. En la primera mitad del siglo el principal escultor es Antonio de Paz (+1647), con influjo de G.F. y Esteban de Rueda, que trabajó en los retablos de San Gregorio y San Agustín de la catedral de Salamanca (1627), con amplios ropajes de pliegues quebrados, de la parroquial de San Martín (1621-35) o la iglesia de Sancti Spiritus de Salamanca (1644-7). Jerónimo Pérez (1570-1647) trabaja en 1609 en la iglesia de Santiago de la Puebla (SA), con un estilo clasicista propio de su primera etapa. Realiza después numerosas obras y en 1637 trabaja para la iglesia de las Agustinas de Monterrey, asociado con Antonio de Paz. Pedro Hernández (1580-1665) tiene numerosas obras, pero en general de discreta calidad. El vallisoletano Juan Rodríguez realiza varias obras en Salamanca siguiendo el estilo de G.F.: iglesia de la clerecía (1674) y convento de Jesús y María (1658). Bernardo Pérez de Robles (1610-1683) pasa una etapa de su vida en América y al regresar en 1670 eso se refleja en su estilo. En el último tercio de siglo, la presencia de Juan Fernández en Salamanca da ocasión de implantar el nuevo estilo barroco; en 1673 trabaja para dos retablos de la Clerecía y su éxito le proporcionó otros encargos.

5. Otras escuelas castellanas

5.1. Palencia

Se conoce el nombre de escultores de la ciudad, aunque lo más importante procede de otros núcleos limítrofes, sobre todo Valladolid, de donde llegan obras de G.F. y además se imitan pasos vallisoletanos. Llegan también obras de Medina de Rioseco y Burgos. El nivel artístico es discreto y sin artistas sobresalientes.

Pedro de Torres realiza diversos pasos para cofradías penitenciales en el primer tercio del siglo, lo mismo que Lucas Sanz y Antonio de Amusco. En el segundo tercio destacan los hermanos Juan y Mateo Sedano Enríquez, siendo el primero ensamblador y el segundo escultor (se le encuentra en la Inmaculada de la catedral de Palencia y en retablos de Santervás de la Vega (PA) y de la capilla de la Cruz de la catedral. En el último tercio culmina el barroquismo en el retablo de Támara (PA), del escultor Fernando de la Peña.

5.2 Burgos

Se localiza aquí obra de G.F. La obra de la catedral atrae a maestros de la Corte, como Pedro Alonso de los Ríos. Los artistas más notables son foráneos. En el primer tercio destaca el retablo de la parroquial de Huércemes, con escultura de Juan de Sobremazas, presente también en Villasilos. De la década de los sesenta se hace el retablo mayor de Las Huelgas, con escultura de Juan de Pobes y, posiblemente, Alonso de Rozas. Este retablo será muy imitado en el ámbito burgalés, como se ve en varias obras de Pobes y Elgueros: iglesias de San Cosme y San Damián (Burgos), parroquial de Olmillos de Sasamón, Villimar y otros lugares.

5.3. Otros núcleos

De León se conoce poco, aunque hubo un influjo vallisoletano, reflejado, por ejemplo, en los pasos. Obras singulares se piden a escultores vallisoletanos como José Mayo (monasterio de Sta. M^a, en Carrizo). En el último tercio del XVII llega la influencia de Medina de Rioseco: Juan Fernández trabaja en la iglesia de Sta. M^a de Azogue, en Valderas. Las obras de este siglo se encuentran sobre todo en León, Valderas, Astorga y, en el Bierzo, Ponferrada y Villafranca.

En Zamora destaca el foco de Toro, que ya hemos comentado, llegando obras de G.F., Andrés de Solanes y otros artistas vallisoletanos.

En Ávila la escultura tiene un fuerte carácter teresiano y llegan sugerencias de Valladolid (convento de Sta. Teresa) y Madrid (convento de San José).

Segovia es una de las escuelas más vigorosas del XVII, con aportaciones de G.F. y madrileñas, junto a maestros locales. Juan Imberto se instala en el primer tercio en Segovia tras trabajar en Valladolid. Éste, con Felipe de Aragón (de origen segoviano), trabajó en el retablo de San Andrés de la catedral. Hacia 1645, al trazarse el retablo del santuario de la Fuencisla se establece un nuevo tipo de retablo, el modelo madrileño, que se repetiría en otras obras: un solo cuerpo principal y ático semicircular. En 1686, José de Churriguera elabora la traza para el retablo mayor de la capilla del Sagrario, de un solo cuerpo y dos columnas salomónicas.

6. Pedro de Mena y su influencia

El granadino Pedro de Mena (1628-1688) fue uno de los más destacados escultores de su época. Aunque vivió en Granada y Málaga, sus obras llegaron a toda la península Ibérica y a Ultramar e incluso estableció modelos escultóricos que fueron después copiados por otros. La imitación de sus modelos se aprecia en diversos escultores castellanos durante la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII.

Entre las obras suyas que llegaron a Castilla y León podemos citar Inmaculada (Convento de San José, en Ávila, e Iglesia de Santa María, Tordesillas), Virgen Dolorosa (Monasterio de San Joaquín y Santa Ana, Valladolid; parroquial de Valdestillas, Valladolid, y convento de MM. Concepcionistas, Zamora), Ecce Homo (convento de MM. Concepcionistas, Zamora, y parroquial de Valdestillas) y San Francisco muerto (iglesia de San Martín, Segovia).

J. J. Martín González, "Escultura". Historia del Arte de Castilla y León. Arte barroco, tomo 6. Ámbito, 1997.

Eloísa García de Wattenberg (coord.). Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid (Exposición). Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Escultura. Valladolid, 1986.

Luis Luna Moreno (comisario). Pedro de Mena y Castilla (Exposición). Ministerio de Cultura-Museo Nacional de Escultura. Valladolid, 1989.

Tema 67. Pintores vallisoletanos del siglo XVII

Este siglo es el del mito de exaltación de unos pocos nombres que son cumbres en la historia del arte universal: Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo y quizás Alonso Cano. Hay además un nivel medio discreto en la pintura, inferior en su conjunto al panorama general de la Europa de su tiempo. Este mito surge en el Romanticismo como consecuencia del descubrimiento de que la pintura española fue totalmente ignorada en Europa -salvo Italia- hasta las postrimerías del siglo XVIII. Sólo Murillo tuvo cierta proyección exterior por el hecho de ser Sevilla un puerto cosmopolita donde se asentaron comerciantes del norte de Europa.

El realismo español es una invención del Romanticismo, ya que no existe en verdad como género, sino que el realismo sólo es un aspecto de la pintura europea vinculado a lo religioso. En España no existe el descubrimiento de la naturaleza en sí misma, aunque sí se encuentra en Europa. No es una pintura realista porque no existe apenas pintura de género como sí ocurre en Holanda. Lo que sí ocurre es una interpretación del hecho religioso, que se hace con el traje de todos los días cuando se nos cuenta la vida de un santo o un episodio del Evangelio.

También se ha acusado a este arte español de acumulativo, de teatral, de aparatoso. No lo es en realidad más de lo que pueda ser el flamenco rubeniano. La introducción en España en el siglo XVII de modelos extranjeros, es lo que determina el tránsito del relativo naturalismo de principios de siglo a ese barroquismo de fines. El barroquismo está en la pintura madrileña de fines del XVII, y la pintura sevillana de Valdés Leal o de Murillo es en ocasiones evidentemente barroca en el sentido de dinamismo, de retórica, de movimiento y dinamicidad, pero no es más ni menos barroca que otras pintura.

La pintura barroca española, la pintura del siglo XVII, con su repertorio formal, con sus limitaciones y con sus maestrías, con su lenguaje propio y su asimilación de las cosas de fuera, se mantiene en uso hasta 1730-40.

El artista y su educación. El artista en la Italia del siglo XVI y XVII se había convertido en un artista de una altísima cualificación social. La pintura es un arte liberal que se ejerce fundamentalmente con el pensamiento. En España este convencimiento no llega hasta después de la creación de la Academia de San Fernando, a mediados del XVIII, y por un decreto de Carlos III. La pintura española durante el barroco sigue siendo la de los gremios. El artista, salvo contadas ocasiones, será siempre un siervo al servicio de quien le manda, de quien tiene los dineros, de quien le encarga. En muchas ciudades se exige un examen para poder pintar, aunque en Madrid, por tener la Corte, y Sevilla, por la fuerte demanda y el ambiente liberal económicamente, son más relajadas en este aspecto. El contrato de aprendizaje existía y era muy minucioso. Los talleres crean en ocasiones vínculos familiares, que son los mismos que los de las estructuras gremiales medievales.

En Valladolid el periodo de aprendizaje duraba unos cuatro años, pero curiosamente ninguno de los nombres que aparecen en los contratos de aprendizaje llega a ser maestro conocido en el ámbito local. Cabría pensar que carecían de las facultades necesarias para dedicarse a la pintura. Los aprendices eran variopintos, los había de 16 años y mayores de 25, unos se comprometieron por año y medio y otros hasta por siete. Pese a las variaciones, siempre se mantienen las obligaciones entre maestro y discípulo. Junto a estos aprendices, varios artistas enseñaron a sus hijos el arte de pintar e incluso les transmiten sus talleres.

Entre 1621 y 1623 consta la existencia de una academia, surgida seguramente a imitación de la que se intenta crear en Madrid en 1606 por parte de los pintores de la Corte. Los pintores (al menos se conocen nueve) se reunirían dos horas diariamente a partir de las seis de la tarde, pintando con el modelo Antonio González Macías, que posaba desnudo.

En la segunda mitad del XVII comienzan a introducirse en España las academias privadas (su origen está en Italia en el XVI con un carácter teórico e intelectual). Son reuniones de varios artistas que después de haber visto lo que sucede por el mundo quieren perfeccionarse con el estudio del natural y esto exige un grupo cerrado de gentes que se conocen, que estén a cubierto de las acechanzas de la Inquisición. Se busca siempre además la presencia de un protector.

Junto a la academia, están las cartillas de dibujo, que son repertorios donde se empieza por los contornos simples y luego se va enriqueciendo con las sombras antes de llegar al modelado. Estas cartillas no sólo se dedican hacia la formación de profesionales, sino también de aficionados.

Los pintores son en general poco cultos, teniendo en sus bibliotecas sobre todo libros de devoción. Un caso excepcional es el de Diego Valentín Díaz. En la biblioteca de Diego Valentín Díaz hay, según consta en el inventario de su testamento, crónicas, vidas de santos, libros de emblemas, filosofía, historia, anatomía, astronomía, fortificación y literatura; y en su estudio contaba con aproximadamente 6.500 estampas con obras de Rafael, Miguel Ángel, Tempesta, temas de fábula, santos, países, batallas, pájaros, anatomía, trajes, asuntos del viejo y nuevo Testamento y multitud de motivos. Por otra parte, viajaban poco y sólo algunos van a Italia.

En general los pintores vallisoletanos tienen interés en manifestar su religiosidad, para protegerse de la vigilancia del Santo Oficio y para ajustarse a la demanda de la clientela. El distintivo religioso más relevante lo exhiben los pintores pertenecientes al Santo Tribunal de la Inquisición, como Pedro Díaz de Minaya, familiar del Santo Oficio desde 1597 y condición que hereda su hijo. De hecho su hijo Valentín Díaz perteneció a numerosas instituciones religiosas. También Jerónimo de Calabria, en su testamento de 1661 se declara cofrade de numerosas hermandades.

Desde principios del XVII los pintores vallisoletanos están agrupados en gremio dentro de la cofradía de San Lucas, cuya regla fue aprobada por el obispo Juan Vigil de Quiñónez (1607-1616) y cuya sede se disponía en la iglesia de Nuestra Señora de san Lorenzo.

La *clientela* es esencialmente eclesiástica, mientras que no existe una clientela burguesa en el sentido en que puede encontrarse en Holanda, Francia o Flandes. Es muy limitada la capacidad adquisitiva y sobre todo la capacidad de iniciativa de una clientela privada, incapaz de imponer un gusto, de crear unas fórmulas, de condicionar la creación artística. En los inventarios sólo se encuentran pinturas religiosas donde lo principal es el valor devocional y no artístico. Las grandes casas nobles, que habían tenido puestos en Europa, tienen colecciones significativas, pero en su mayoría es pintura extranjera.

Los pintores suelen trabajar por encargo y normalmente para la Iglesia. Hay muchas parroquias que hacen sus retablos en el siglo XVII. Más importante es la clientela monástica. Los conventos eran muy poderosos y todas las grandes potencias quieren tener un convento en Madrid cerca de la corte, que serán construidos en los años finales del XVI y se decoran en el XVII. Se hacen muy diversos retablos y es la Orden quien marca la iconografía a seguir.

La Corona permite mayor libertad. En la Corte hay dos tipos de pintores: los del rey y el pintor de Cámara o primer pintor del rey. Los primeros son varios y el número varía según las circunstancias. La principal ocupación es retratar al Soberano, también dirigir la decoración de palacio en cuanto a sus transformaciones. Alguno de los pintores puede especializarse en las decoraciones de teatro. La nobleza es cliente en pequeña medida y siempre bajo vinculación religiosa. No es un gran mecenas y encarga retablos, altares para capillas y cuadros de devoción.

Junto a los pintores conviven tratantes de pinturas. Durante la primera mitad del XVII en Valladolid cabe mencionar a Andrés Carreño y la viuda de Antonio de Pereda, ambos con comercio abierto en la calle de Santiago. Vendían obras de todo género y tamaño.

Los *géneros* son similares a los que se dan en el resto de Europa, aunque sí cambia el porcentaje en que aparecen. En España hay algún ejemplo de pintura mitológica, literaria e histórica, pero el 90% de la producción pictórica del siglo XVII es pintura religiosa, impregnada del sentido contrarreformista. Es una pintura militante de función fundamentalmente predicante. España insiste mucho en el mundo del éxtasis, el santo en delirio. Las series conventuales tienen siempre un carácter narrativo; cada orden tiene su repertorio, sus historias específicas. Cada pintura representa un episodio. Se insiste muchas veces en las escenas del evangelio, sobre todo la infancia de Cristo y el tema de la Virgen. También se pinta a los santos: bien solos, sobre un fondo neutro; en un episodio de su vida; o, en tercer lugar, en gloria. Los temas del Antiguo Testamento son muy raros.

Los claustros de conventos y monasterios ven ahora colgar en sus corredores lienzos alusivos a las historias de sus santos patronos. En Valladolid están los de San Agustín, San Pablo o San Francisco, obra de Jerónimo Morán, Bartolomé Cárdenas y Diego Valentín Díaz. A veces colaboran varios artistas, como Diego Díez Ferreras, Amaro Alonso y Agustín Bara en la iglesia penitencial de La Pasión sobre la vida de san Juan Bautista; o los de Felipe Gil de Mena y Bartolomé Santos en el templo de San Ignacio copiando originales de Rubens. También es costumbre situar lienzos encastrados en la bóvedas, como los de la cúpula de San Albano (1679), originales de Diego Díez Ferreras.

La nobleza y alta burguesía fueron también buenos clientes de la pintura religiosa, dotando capillas privadas con sus retratos a los pies de las imágenes pintadas. Francisco Martínez fue un buen componedor de estos lazos espirituales, como se ve en su Inmaculada con el licenciado Andrés de Vega (Santuario Nacional) o Don Antonio de Aguilar con san Miguel (Museo Diocesano).

En la pintura profana los dos únicos géneros significativos son el retrato y el bodegón. El retrato porque es una exigencia que tiene sus convenciones y sus reglas en el mundo de la pintura oficial y cortesana. En España no hay burguesía desarrollada, sino sólo una cierta esfera de funcionarios, segundones de casas más o menos nobles, viejos nobles, jueces, médicos... Gentes de estudios pero que no son en modo alguno la burguesía de negocios emprendedora que se encuentra fuera de España. Estas gentes se retratan también. Un tipo de retrato oficial, de cuerpo entero, convive con el retrato de busto, más íntimo y próximo, que se hace para tenerlo en la familia y que es el preferido por las personas cultas de tono más intelectual y meditativo.

Entre los retratos vallisoletanos aislados, sin acompañamiento religioso, destacan Diego Valentín Díaz, Francisco Martínez y Felipe Gil de Mena. En el testamento de Diego Valentín se ve que el 36% de sus pinturas eran retratos, con un elevado número de personajes religiosos (cardenales, obispos, monjas y frailes), junto a cabezas de viejos, negros y niños, seguramente usados como modelos de estudio.

Seguramente hubo alguna dedicación a la pintura de paisajes, como se aprecia en las vistas de la Plaza Mayor y la calle de las Platerías atribuidas a Felipe Gil de Mena.

El bodegón español se caracteriza frente al flamenco y al italiano por su extraordinaria sobriedad. Es significativo que muchos bodegones procedan de clausuras conventuales donde decoraron los refectorios. Es posible también que tengan un carácter simbólico, sirviendo en ocasiones para una mentalidad impregnada de lo religioso. Hay que ser cautos, no obstante, con esta interpretación pues podrían ser simbólicos para quien los mira, no para quien los pinta. Bodegones vallisoletanos se encuentran de la mano de Diego Valentín y especialmente por Gil de Mena.

Evolución de las formas. No se puede hablar de la pintura española como una unidad. La cronología determina enormemente el desarrollo de la pintura española. Se inicia en el siglo XVI con una fuerte herencia escorialense, lo verosímil, lo comprensible, lo austero. Sobre ello llega pronto la oleada del Caravaggismo, con el descubrimiento de la realidad inmediata, dramática, fuerte, con la luz del tenebrismo. Este es el momento de los artistas más "realistas" como Zurbarán, el joven Velázquez, el joven Cano o Ribera. Es la órbita de recuperación de lo real, de sobriedad expresiva, contención en la composición e iluminación muy controlada.

A mediados de siglo se complica el panorama con la llegada de los modelos italianos: la pintura boloñesa y la pintura romana; y también pronto llega la pintura de Rubens. Estas obras de Rubens se adquieren en 1640, al morir el artista, y llegan también sus grabados. A partir de este momento, los modelos de Rubens son esenciales para la configuración de la pintura española.

Estos modelos, dinámicos, barrocos, con composiciones diagonales, con agitación y movimiento frente a severidad y la serenidad de Zurbarán o de Caravaggio, llegan sin color en los grabados, pero éste y su técnica pueden verse en las colecciones reales. Van a influir y a determinar un cambio en la estructura formal de los cuadros de nuestros artistas. Se encuentra así una apoteosis dinámica, colorista, barroca, que convivirá además con un componente de origen italiano que se desarrolla grandemente en España: el "neovenecianismo", con su complacencia y sensualismo. Junto a Rubens va a ser Tiziano el gran modelo de la pintura barroca española de finales de siglo. Eso se resume perfectamente en artistas como Carreño y Rizzi.

Los estudiosos han hablado durante mucho tiempo de escuelas valenciana, madrileña o sevillana con un criterio localista, pero tiene poco que ver con la realidad. Para entender la pintura española y comprenderla en su sentido unitario hay que hacerlo atendiendo mucho más a la cronología, a los modelos y a donde miran o de donde se nutren los artistas en cada momento, que a su procedencia. Esto no quiere decir que haya alguna -relativa- continuidad en cada centro, pero resulta casi inexpresiva frente a los dos bloques cronológicos. El de la primera mitad del siglo, con un fuerte sustrato italiano; y el de la segunda mitad, con un fuerte componente flamenco.

El principal núcleo es Madrid, con la Corte, que absorbe todo lo de alrededor, a las dos Castillas: Valladolid no llega a cuajar una escuela de pintura; en Toledo la escuela del siglo XVI e inicios del XVII es absorbida por Madrid (la zona de La Mancha, con Toledo como su capital natural, es asumida enteramente por Madrid). A la Corte llegan encargos de todas partes y se encuentran obras madrileñas en Navarra, País Vasco, Asturias o Galicia.

Otro gran centro es Sevilla, con influencia sobre todo el área andaluza y que cuenta con un segundo centro menor en Granada, exclusivamente condicionado por la presencia de Alonso Cano (que instrumenta una pequeña escuela local en la segunda mitad de siglo).

Valencia tiene una gran importancia en la primera mitad del siglo, creando una de las escuelas más sólidas del naturalismo estricto, aunque pierde importancia en la segunda mitad. La influencia flamenca que llega con fuerza a Madrid y Sevilla, en Valencia es marginal. El verdadero barroco valenciano se produce ya dentro del siglo XVIII.

1. Los artistas

En tiempo de Felipe III (1598-1621) trabajan en la corte madrileña varios pintores influidos por el foco escurialense que refleja en ocasiones el manierismo reformado de aire florentino y otras el incipiente naturalismo. El retrato conoce bastante desarrollo en los ambientes cortesanos, con una amplia actividad del vallisoletano Bartolomé González (1564-1627), que sigue los dictados de los retratistas de Felipe II.

El reinado de Felipe IV (1621-1665) coincide con la actividad de varios grandes maestros. La madurez del naturalismo coincide con la actividad de dos grandes maestros, Ribera (valenciano), Zurbarán (en Sevilla) y también Velázquez en su etapa juvenil. En Madrid trabaja también Antonio de Pereda y Salgado (1611-78), que destacó por sus naturalezas muertas y cuadros de vanitas.

Durante el reinado de Carlos II (1665-1700) se da una fecunda generación de artistas localizados en Madrid y Sevilla, caracterizados por la riqueza cromática y la libertad de ejecución, así como por un aparatoso dinamismo.

2. La pintura en Castilla y León

Después de Trento, en el último tercio del XVI y sobre todo en el XVII, la iglesia arremete contra lo profano y surge un arte religioso nuevo, inspirado en lo espiritual y presidido por la severidad. Los pintores del XVII siguen en su mayoría las consignas de la Iglesia, renunciando a pintar lo profano y el desnudo y dedicándose a realizar únicamente temas de carácter religioso. Este interés por lo religioso se ve acentuado en ciudades como las castellanas, en decadencia y con un considerable número de templos e instituciones religiosas. En las colecciones de pintura de distintos personales de la época se aprecia el predominio de cuadros de tema religioso, pero también hay numerosos retratos, paisajes y bodegones. Encargaban retratos tanto los nobles como personajes religiosos, regidores, colegiales, escribanos y otros personajes cortesanos.

En Castilla y León no existe una escuela con personalidad propia y definida, como en la Corte, Andalucía o Valencia. En ello influyeron varios factores, como la primacía de la escultura sobre la pintura, la emigración de los principales pintores a la corte madrileña y la inexistencia de una localidad económicamente fuerte al perder Valladolid su peso.

La enseñanza del arte sigue acotada dentro de las asociaciones gremiales. Los pintores acogen en sus talleres a principiantes durante un número variable de años (desde dos a siete) a cambio de un pago en dinero o especies. Parte de los pintores enseñaron el oficio a sus propios hijos. Destaca la existencia en Valladolid de una academia de pintores (al menos entre 1621 y 1623). Diariamente se reunían varios pintores miembros y durante un par de horas posaba desnudo

para ellos el modelo Antonio González Macías. Sin duda fue algo infrecuente, puesto que los pintores solían trabajar con maniqués y modelos de cera y yeso.

Los pintores locales se formaron en los talleres, con lo que los maestros de finales del XVI les legaron fórmulas viejas y estereotipadas, con una formación autodidacta y defectuosa, lo que les alejó de la posibilidad de alcanzar una auténtica maestría. Tampoco hay artistas locales dotados de una personalidad innovadora capaces de romper con la rutina general. Las influencias de las grandes escuelas pictóricas llegan sólo a través de los libros de estampas, que en ocasiones copian para no alcanzar a producir más que mediocres copias de las obras de grandes maestros. Completaban su formación mediante la lectura de libros con texto artístico que les permitiera estudiar perspectiva y geometría, técnicas y maneras de hacer. Cuando el pintor crea sus propias composiciones, se observa la utilización de esquemas geométricos simples y una imposibilidad de llegar a integrar las partes en la ambientación espacial. Estos pintores realizaban todas las tareas que tienen cabida en la pintura: pintura de cuadros, pintura de muros, puertas y ventanas de mansiones de los nobles, pintura de vallas y barandillas en los recintos donde se celebran fiestas, dorado y estofado de retablos y la ilustración de túmulos y monumentos funerarios.

La existencia de los pintores se consigue gracias al elevado número de instituciones religiosas existentes (iglesias parroquiales, penitenciarias, oratorios, ermitas y conventos), que son las que realizan los encargos para adornar sus edificios. Los encargos nobiliarios desaparecieron por la marcha a la Corte de las casas principales. Los encargos son mayoritariamente en dos especialidades pictóricas: la pintura de retablos y las grandes series de los claustros; la temática es vida de Cristo y de la Virgen, así como Santos en las iglesias. Los nobles además de hacer encargos para las iglesias, los hacían para sus casas, en cuyo caso, además de los temas anteriores, pedían retratos (sólo a los mejores artistas, ya que no todos eran capaces de lograr retratos de calidad). En raras ocasiones se encargaban paisajes, bodegones o temas profanos. Las exigencias limitadas de una clientela de tipo popular daría como resultado que los pintores se especializaran en imágenes de devoción, con la consiguiente repetición de tipos y esquemas.

2.1. Escuela de Valladolid.

La escuela de Valladolid empezó a ser destacada gracias a los estudios de José Martí y Monsó, que destacaba la figura de Diego Valentín Díaz. La pintura vallisoletana de este periodo se puede dividir en tres etapas, que se corresponden con los principales artistas y los movimientos estilísticos. El manierismo se prolonga hasta muy entrado el siglo XVII, sin que el naturalismo lograra alterar el inmovilismo local. Tampoco los ensayos lumínicos de Gregorio Martínez en los últimos años del XVI y de Pantoja de la Cruz o Bartolomé Cárdenas en las primeras décadas del XVII condujeron a nada que pudiera ser considerado tenebrista.

En Valladolid, durante la estancia de la corte se realizan numerosos encargos, disminuyendo con posterioridad a su marcha y llegando a escasear a finales del XVII, pero este esbozo debe ser matizado. A finales del XVI apenas había quehacer pictórico en Valladolid, faltando maestros relevantes, aunque en el taller de Gregorio Martínez se forman algunos jóvenes a finales del siglo XVI. Antes de que acabase el XVI habían emigrado a Madrid los vallisoletanos Juan Pantoja de la Cruz y Bartolomé González, aunque volvieron en repetidas ocasiones; de la generación siguiente emigrarían Antonio de Pereda y Santiago Morán el Joven. Éste último residió de nuevo en Valladolid entre 1656 y su muerte en 1673. El comienzo de siglo modifica el panorama con la llegada de la corte a Valladolid (1601), ya que con ella llegan los mejores pintores existentes en el reino, que trabajan para la Corte y, por mandato real, para edificios religiosos y fundaciones reales (San Pablo y San Diego). Cuando la Corte se marche en 1606, la vida vuelve a oscurecerse. Durante esta estancia de la corte, los pintores de la ciudad parecen bastante relegados y los pintores reales son quienes acaparan casi toda la actividad, lo que les lleva a pintar en pueblos y comarcas vecinas. Los principales talleres serán los de los maestros Martínez y Díaz Minaya, que trabajan con sus hijos. Bartolomé Cárdenas irá a Valladolid en 1610, desde Madrid, para trabajar a instancias del Duque de Lerma pintando una serie de cuadros en el convento de San Pablo y permaneciendo hasta 1625. Realizó retablos y retratos; sus composiciones son sencillas y faltas de unidad, aunque gozó de gran éxito en la ciudad. El flamenco Enrique Trozo vivió en Valladolid al menos de 1582 a 1614, cuando muere. El francés

Reinal de Baltedán residió en la ciudad al comienzo del siglo y pintó al fresco en el monasterio de la Santa Espina.

Al ausentarse la Corte, se recuperan los artistas locales, aunque disminuirían los encargos. Durante la primera mitad del siglo destacan Francisco Martínez y Diego Valentín Díaz, junto a otros pintores de menor relieve como Matías Velasco, Blas de Cervera o Jerónimo Calabria, reconociéndose en todos ellos el manejo de estampas de origen flamenco y también toscano o lombardo. A la siguiente generación pertenecerían Diego Díez Ferreras, el más destacado, junto a Agustín Bara, Amaro Alonso, los hijos de Gil de Mena o Antonio Novoa. En la fase final hay que señalar la figura de Andrés Amaya (+1704) y Manuel Peti Vander (+1736). Muchos pintores trabajaron en Valladolid y su calidad destacable a nivel provincial permitió la dispersión de su obra por toda Castilla y León, Galicia y País Vasco.

Los más destacados del momento inicial son Pedro Díaz Minaya (+1624), su hijo Diego Valentín Díaz y Francisco Martínez (hijo de Gregorio). De 1610 a 1625 se da una activa etapa de labor pictórica, continuándose en los conventos los trabajos iniciados por patrocinio real o del Duque de Lerma, confeccionándose retablos y lienzos y pintándose capillas y altares. Los más sobresalientes son Diego Valentín Díaz (destacó como retratista local además de por sus pinturas religiosas) y Francisco Martínez (su talento fue inferior al de su padre, lo que le llevó a trabajar en los pueblos limítrofes y no en la ciudad de Valladolid), que logran un gran prestigio, lo cual les permitirá seguir manteniéndose durante el segundo cuarto de siglo, cuando, en torno a Gregorio Fernández, la escultura cobre protagonismo en detrimento de la pintura (ésta se centrará en encarnar y estofar las figuras escultóricas). Junto a esa labor de apoyo a la escultura, los pintores realizan retratos. Francisco Martínez (+1650?) y Diego Valentín Díaz (+1660) dejan de pintar a mediados de siglo, lo que supone que se vaya apagando la actividad pictórica de la ciudad, ya que muchos de los jóvenes pintores acudirán a la Corte, donde tenían más posibilidades.

Francisco Martínez (1570-1642) fue pintor de desigual calidad y temática exclusivamente religiosa, aunque en éstas es frecuente encontrar retratos de donantes. Repitió a menudo los modelos humanos, pero tuvo cierta soltura en la composición de figuras.

Enrique Trozo, de ascendencia flamenca, se instala en Valladolid en 1583. Su obra abarca cuadros religiosos, retratos, pinturas de flores y paisajes. Trabaja en Medina del Campo y la colegiata de Ampudia.

Diego Valentín Díaz (1586-1660) destacó por su pertenencia a numerosas instituciones religiosas (familiar del Santo Oficio, cofradías y Órdenes), lo que influiría en su prestigio personal. También se conoce su biblioteca, con 420 obras que abarcaban vidas de santos, crónicas, libros de emblemas, filosofía, historia, anatomía, astronomía y literatura. Poseía cerca de 6.500 estampas con obras de Rafael y Miguel Ángel y temas de fábulas, santos, países, batallas, pájaros, anatomía, martirios y otros muchos. Este caso fue excepcional entre los pintores vallisoletanos, puesto que llegó incluso a pensar en escribir un libro y componer una cartilla para principiantes. Entre sus primeras obras está el retablo del monasterio de Santa Catalina. Policromó las esculturas de Gregorio Fernández. Bien considerado como retratista, son sus obras religiosas las mejor conocidas. Sus rostros femeninos pecan de inexpresividad, pero los mitiga con elegantes vestidos. Demandaron sus obras desde Santiago de Compostela, Burgos, León, Palencia y Oviedo.

Felipe Gil de Mena (1603-1673) se formó en el taller de Diego Valentín Díaz y en Madrid. Ocupó el taller de éste cuando murió; y destacó por encima de él en los retratos y las naturalezas muertas. Destaca la calidad de los objetos secundarios o anecdóticos dentro de sus grandes composiciones religiosas. Trabajó para los conventos franciscanos de Valladolid y Rioseco, llegando su obra a Palencia, Logroño y Zamora. Su figura es destacada por Antonio Palomino en su Museo pictórico (1724).

En la segunda mitad del siglo decae la actividad y la calidad pictórica vallisoletana. Los jóvenes pintores carecen de talento y los más hábiles emigran a la Corte, lo que explica la crisis. No obstante, se realizan excelentes retablos con escultura. Los pocos pintores de la época se

caracterizan por ser pésimos, carentes de talento y ejecutar sus obras toscamente, con torpes composiciones, de aspecto vulgar y faltas de gusto. Las demandas descienden y se orientan ahora hacia los pintores madrileños. La producción se caracteriza por los cuadros relacionados con la orden jesuita y con la representación de la muerte.

La figura más destacada es Diego Díez Ferreres, con un modesto taller donde realiza muchos de los escasos encargos producidos en la ciudad (vivió en el palacio de Fabio Nelli). Está documentado en 1662-1689, aunque era original de Carmona (Sevilla). Le gustaban las composiciones repletas de figuras y con paisajes sencillos. Decora el retablo mayor de la iglesia de Santa Cruz (Medina de Rioseco), con once cuadros con historias del emperador Constatino y la invención de la Cruz. Trabajó asiduamente para la orden carmelitana (Medina de Rioseco, Soria o Peñaranda de Bracamonte) y los jesuitas (Valladolid o Segovia), cofradías (La Pasión y Las Angustias), parroquias (Portillo, San Cebrián de Campos) y catedrales (Burgo de Osma o Palencia).

Andrés Amaya (+1704) tiene una formación ajena a Valladolid, seguramente vinculado con el maestro burgalés José Moreno. Su producción está muy dispersa en Valladolid (iglesias de San Pedro y San Miguel), Toro, Palencia, San Millán de la Cogolla o León.

2.3. Pintura en Palencia

También aquí se comprueba el descenso en la producción con respecto a etapas anteriores, el auge existente en los tres primeros cuartos del siglos XVI (correspondiendo al auge socio-político y económico de su historia). Durante el primer tercio del siglo perduran los talleres más arraigados y generalmente vinculados a familias de artistas, aunque la calidad va bajando y si se quiere un producto de mayor prestancia habrá que recurrir a otros talleres, como los de Valladolid. Los pocos talleres que se mantienen, subsisten gracias a los encargos de iglesias rurales. Así en Palencia habrá obras de talleres palentinos de menor calidad e importancia, otras serán obras vallisoletanas importadas e incluso otras traídas de Madrid y otros puntos del reino (sobre todo Andalucía). En géneros destaca el religioso, conservándose algunos retratos.

En los artistas hay que mencionar a Juan de Villoldo, que continúa con el taller de su padre y, sobre todo, Blas de Cervera y Felipe Gil de Mena, ambos vinculados a la escuela vallisoletana. Otros que trabajan en Palencia son Ambrosio Becerra, Luis de Vorunda, Blas Cervera padre, Pedro de Roda y Melchor de la Puente.

2.4. Otras localidades

En Segovia se puede mencionar a Alonso de Herrera (1550-1624), que trabajó en la provincia y al sur de Valladolid, con formas manieristas muy estilizadas en sus comienzos y luego con aspectos manieristas. En la segunda mitad del siglo trabajan en Segovia pintores madrileños directamente o enviando sus obras. A Soria envió muchas obras el pintor de escuela vallisoletana Diego Díez Ferreras. En Ávila las comunidades carmelitanas reunieron obras realizadas en Madrid. En Zamora se conoce a los hermanos Santiago y Andrés Villamor, que se formaron con Diego Valentín Díaz. La pintura en León depende de la llegada de obras desde Madrid. Burgos también se encuentra en periodo de decadencia, destacando Diego de Leyva (1580-1637) y Mateo Cerezo, el viejo (h.1610-h.1670)

José Camón Aznar. Summa Artis. XXV. Madrid, 1978. Pintura española del XVII.

E. Montañer López. La Pintura barroca en Salamanca. Salamanca, 1987.

E. Valdivieso González. La pintura en Valladolid en el siglo XVII. Valladolid, 1971.

R. Martínez. La pintura del siglo XVII en Palencia. Caja Palencia, 1986.

VV.AA. El siglo de Oro de la pintura española. Biblioteca Mondadori. Madrid, 1991. "Mito y realidad de la pintura española del Siglo de Oro", por Alfonso E. Pérez Sánchez.

F.J. Portela Sandoval. Grandes maestros de la pintura barroca española. Barcelona, 1989.

Alfonso Emilio Pérez Sánchez. "Pintura y escultura", en Ramón Menéndez Pidal, El siglo del Quijote (1580-1680). Las letras, las artes, Historia de España, Espasa-Calpe, Madrid, 1987.

Jesús Urrea Fernández, "Pintura". Historia del Arte en Castilla y León, tomo VI. Arte Barroco, Editorial Ámbito. Valladolid, 1997.

Tema 68. Manufacturas reales españolas en el siglo XVIII

Uno de los rasgos más característicos de la producción artística europea durante el siglo XVIII es el florecimiento de las artes decorativas y el desarrollo de una nueva consideración social hacia los "bellos oficios", lo que abre nuevos horizontes -estéticos y mercantiles- a la actividad artesanal. Ello se debe tanto a las necesidades suntuarias de la época como a la influencia de las nuevas corrientes filosóficas que inspiran el movimiento de la Ilustración.

Este tipo de empresas industriales fue uno de los frutos más peculiares del mercantilismo francés en la época de Jean Baptiste Colbert, que se difundieron fuera de Francia a otros países como España, Prusia o Rusia en la primera mitad del XVIII. Estas Manufacturas Reales proliferan especialmente en los países que estaban regidos por monarquías absolutas más o menos ilustradas, pues la creación de este tipo de empresas respondía más a los planteamientos de una política de prestigio (demostrar a las naciones la capacidad industrial de un país) que a criterios puramente económicos (reducir el déficit de la balanza comercial mediante el establecimiento de industrias sustitutorias de importaciones).

Se trataba de establecimientos creados bajo la protección real, situados muchas veces en el propio recinto cortesano o en sus inmediaciones. La protección real conlleva exenciones fiscales y otros beneficios para los dueños y los operarios, junto al reconocimiento de un nivel de calidad. Además, con independencia de quién fuera el gestor directo, el capital era estatal y todo el mundo (directivos y obreros) trabajaba a sueldo, mediante contrato. La Administración era dueña de los edificios y maquinaria, pero la gestión era autónoma.

Además, la producción de las Reales Fábricas estaba dirigida prioritariamente a satisfacer las necesidades del propio Estado (en el caso, por ejemplo, de las industrias militares) o la demanda suntuaria de la corte (como es el caso de las tres industrias de lujo españolas más destacadas: vidrios, tapices y porcelana), mientras que sólo muy secundariamente se orientaba hacia el mercado particular. En definitiva, era la voluntad del monarca la que creaba este tipo de fábricas, y eran los recursos financieros de la monarquía los que las sostenían económicamente, por lo que, en teoría, las Manufacturas Reales se podían permitir el lujo de funcionar al margen de las leyes del mercado. Pero en la práctica, este comportamiento antieconómico no podía mantenerse indefinidamente. Llegaba un momento en que la Real Hacienda no podía seguir haciendo frente al déficit endémico de las Manufacturas Reales y estos establecimientos, abandonados a sus propios recursos, inevitablemente se veían obligados a cerrar. La trayectoria económica en la mayor parte de las Manufacturas Reales españolas del XVIII se ajusta al esquema que acabamos de exponer. Uno de los logros de estas fábricas fue la producción de objetos que antes no se elaboraban en España. Esta fabricación exigía el recurso a los técnicos extranjeros para introducir los nuevos procedimientos, con lo que las fábricas repercutieron favorablemente en la renovación tecnológica. El aspecto negativo fue el alto coste pagado y la gestión ineficaz (la dirección era elegida muchas veces por motivos políticos en lugar de técnicos).

A las circunstancias que promovieron la creación de tantas manufacturas en Europa, se une en el caso español la necesidad de amueblar y decorar las residencias reales que se construyen o remodelan en esa misma época: el Palacio Real de Madrid, los de La Granja de San Ildefonso y Riofrío en Segovia, el de Aranjuez, El Escorial y El Pardo.

Otras empresas van cambiando su situación a lo largo del tiempo. Solía ser frecuente que una empresa privada recibiera ayuda de la Administración, pero si la gestión era negativa, el gobierno decidía tomar la empresa a su cargo para tratar de salvarla. Al final no era raro que el Estado se desembarazase de las no rentables.

Se pueden agrupar las manufacturas estatales en cinco ámbitos: a/ industrias relacionadas con los monopolios del Estado (tabaco y, en menor medida, los naipes), b/ industrias de géneros de lujo necesarios para la Corte y, menos, para la nobleza y alta burguesía (tapices, cristales, porcelanas, etc.), c/ industrias destinadas al mercado, pero de géneros de calidad superior a la producción nacional (paños y sedas finos, lienzos, sombreros, papel, etc.), d/ industrias de armamento (barcos, cañones, armas) que dieron lugar a arsenales y empresas siderúrgicas, y e/

empresas dedicadas a fabricar productos especiales, considerados necesarios (latón y cobre, acero, gabinete de máquinas, etc.).

Los tres ejemplos más representativos de las manufacturas reales de carácter suntuario que los reyes de la dinastía borbónica establecieron en el siglo XVIII son la fábrica de vidrios de San Ildefonso, la de tapices de Santa Bárbara y la de porcelana del Buen Retiro (con su anejo Laboratorio de Piedras Duras y Mosaico, su Taller de Broncería y su Obrador de Marfiles). Hay que citar también otros talleres e instituciones de inspiración real, como la Real Manufactura de Sedas y Ricos Tejidos de Talavera de la Reina (fundada por el sedero lyonés Andrés Cendrón), la efímera Real Fábrica de Relojería, el Taller de Ebanistería o la Escuela de Bordadores. Tampoco hay que olvidar manufacturas en las que prevalece el carácter industrial sobre el artístico, como las Fábricas de Paños de Brihuega, de San Fernando de Henares o Ezcaray, y las de Armas de Toledo y Orbaiceta, que disfrutaron de privilegios y exenciones fiscales, pero que no fueron objeto de financiación pública.

1. Real Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso

La Fábrica de San Ildefonso, pese a no ser una excepción al esquema expuesto, tuvo una existencia mucho menos efímera al resto de Reales Fábricas, puesto que durante más de medio siglo el Estado no le regateó su apoyo financiero, hasta que se produjo la quiebra definitiva de la Hacienda de la monarquía absoluta española con las convulsiones de la Guerra de la Independencia.

La fábrica de vidrios y cristales surge en relación con el cambio de gusto artístico de la corte y el deseo de contar con una fábrica capaz de proporcionar vidrios planos para cerramientos de ventanas y balcones, y espejos, y lámparas y piezas de mesa para los amplios programas artísticos de los reales sitios (sobre todo cuando se decide construir un palacio en Madrid donde se había destruido el Alcázar por un incendio de 1734). El nuevo contexto de la decoración interior derivó en que el vidrio adquiriera una importancia y un papel desconocidos hasta entonces, tanto en el plano de las obras de carácter práctico y utilitario como artístico. En tal sentido, puede referirse el encargo en 1754 de dos mil globos para la iluminación de Madrid, encargo relacionado con el espíritu ilustrado de los soberanos en su afán de modernizar las ciudades. Y a similar espíritu responde la realización de instrumentos de óptica y material científico.

Piezas de vidrio como los espejos y las lámparas introdujeron un nuevo sentido en la decoración y jugaron un papel fundamental en la transformación de la escenografía palaciega. Durante el siglo XVIII se fueron imponiendo estas célebres arañas que tenían de 4 a 16 brazos. Junto a esas obras de carácter suntuario adquirieron gran importancia los frascos de vidrio, diversas piezas de tocador y de mesa enriquecidas con decoración grabada y en oro. En el catálogo de tipologías diversas se incluyen: compoteras, saleros, vinajeras, vasos y objetos lujosos (como las piezas de ramillete desde tres hasta nueve flores, delfines y papagayos, pilas de corazón con aplicación decorativa de hilos blancos y azules).

La fábrica se consolidó de la mano de numerosos operarios extranjeros que fueron llamados para atender diferentes especialidades y los distintos tipos de piezas que se fabricaron, lo que explica que en el plano artístico el vidrio de La Granja tenga una relación más estrecha con las obras producidas por manufacturas francesas, alemanas e inglesas que con la tradición vidriera española. El repertorio formal que se desarrolla en La Granja inicia, por ello, una trayectoria de renovación en conexión con las orientaciones de un gusto cortesano de carácter cosmopolita. Las influencias dependían de los artesanos, con lo que los influjos van desde lo alemán, con Bohemia, a lo veneciano, con ciertos aspectos del arte inglés y francés.

La Real Fábrica tiene su origen en la fábrica (dos hornos de cristales planos) que surge en 1727 a la sombra de las obras del nuevo Palacio Real del Sitio de San Ildefonso. En 1736 esa pequeña fábrica conseguiría ciertos privilegios reales (relativos a algunas facilidades para poder obtener la leña suficiente) que culminan con la decisión en 1745 de Felipe V de establecer una gran Manufactura Real de cristales y espejos a imitación de la francesa de saint-Gobain. Esto obligó a concebir una empresa mucho más ambiciosa que pudiera realizar una gran diversidad de objetos (servicio de mesa, lámpara y espejos) y no sólo vidrio plano.

Esto motivó la llegada de muchos artesanos extranjeros y es José de Carvajal y Lancáster quien se encarga de llevar adelante la creación de la Fábrica: de Francia llegan maestros que realizan labrados y de Alemania, grabadores. El primer problema era encontrar vidrieros capaces de hacer buen vidrio y con conocimiento de las formas y los estilos del momento, lo que no era fácil porque las fórmulas de las pastas eran secretas y en todas las naciones de Europa estaba penado a los maestros salir a los países extranjeros. Felipe V no ve alcanzado su deseo de ver la Fábrica funcionar, pues a su muerte en 1746 aún no han llegado los maestros que se buscaban en Francia.

En una relación de 1748-9 se aprecia la gran diversidad de piezas producidas: vasos de diversos tamaños, cubetas con o sin columnas, salvillas, copas, saleros, jarras, candeleros, veloncitos, fanales, botellas, frasquitos, jofainas y jarros; brazos, colgantes y adornos para lámparas de araña, tulipanes, platillos, tacitas, compoteras, mostaceros, botijones, orinales, globos para faroles, cornucopias, adornos de mesa... La llegada de maestros franceses se enfoca hacia el deseo de realizar cristal además de vidrio, pero su coste era más elevado sobre todo por necesitar minio, que se importaba de Holanda. Se recurrirá a traer maestros alemanes (bajo la dirección del maestro Eder) que conocían un método más barato de producir cristal. En este momento, 1750, la Fábrica se organiza en: Fábrica de Planos, la del maestro Sibert o de labrados o de franceses y la de alemanes o entrefinos.

La instalación se estructura en tres fábricas: la de españoles o vidrio plano (regentada por Ventura Sit; vidrio sodocálcico para espejos y cerramiento de ventanas), la de franceses o de labrados (bajo el maestro Dionisio Sibert; vidrio al plomo, para servicio de mesa y adorno) y la de alemanes o de entrefinos (con el maestro Joseph Eder; vidrio potásico, producía piezas variadas sopladas con caña).

En 1750, con Fernando VI, ya queda configurada su estructura y orientación productiva definitiva, sumamente variada y diversificada, lo que influía en los elevados costes de producción. La Fábrica fue perjudicada por una sobreproducción que generaba numerosos excedentes sin salida en el mercado y que provocó un déficit que pagaba el Estado. Con Carlos III, en 1760 se trató de potenciar las ventas para disminuir el déficit, aunque las medidas resultaron insuficientes. Entre 1770-2 se realiza un nuevo edificio para la fábrica a consecuencia de la destrucción que había provocado un incendio. El reinado de Carlos IV, de 1789 a 1808, supuso una mejora en las técnicas y la organización de producción, aunque parece que la mayor parte de los ingresos procedían de las subvenciones del Estado. Tras la Guerra de la Independencia, se registró un continuo descenso de ventas que llevó a disminuir la producción y la actividad, en una irremediable decadencia. A fines de 1833, la regente M^a Cristina aprobó el arrendamiento de la fábrica a un empresario particular, dejando de ser una manufactura real.

Con el paso del tiempo hay cambios en la producción. De los primeros espejos, a la veneciana, con marco de cristal, se pasa a hacer con Carlos III otros con marcos de madera tallada y luego dorada. En la vajilla los vasos, troncocónicos primero, se hacen luego con los bordes hacia fuera y, a inicios del XIX se pasan a hacer cilíndricos. La copa evoluciona desde tener bullones con pie torcinado hasta la pierna tallada y pie cuadrado. Las garrafillas, que en principio son panzudas, según avanza el XVIII sus lados se van haciendo más rectos. La decoración comenzó siendo simplemente grabada y finalizará haciéndose tallada, que es una labor muy lenta y cuidadosa.

2. Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara

Es con Felipe V (1700-46) cuando se logra consolidar la tapicería española. A este rey se debe la creación de la Real Fábrica, con el motivo fundamental de satisfacer la demanda de tapices de la Corona, ya que tras la pérdida de los dominios españoles en Flandes, se interrumpieron los encargos a los talleres de Bruselas que durante más de dos siglos habían suministrado magníficos ejemplares a los monarcas españoles. En 1720, influido por su primer ministro el cardenal Alberoni, consigue que vengan de Flandes los primeros tapiceros, entre ellos Jacob van der Goten ayudado por varios de sus hijos y cuatro oficiales que vinieron con él de Amberes, dando inicio a la fábrica madrileña de Santa Bárbara instalada en la "Casa del Abreviador". Van der Goten trabaja con lizo bajo con cartones según el estilo de Tiniers y después (1723-24) imitando composiciones de Wouwerman de tipo costumbrista flamenco. La calidad del bajo lizo no era como se esperaba y por eso se instalan talleres de alto lizo en 1727 a cargo del francés

Antoine Lainger, procedente de los talleres gobelinos, y cuya labor sería después continuada por Gabriel Bouquet. Entre 1729 y 1733 se instalan telares de alto lizo en Sevilla, bajo la dirección de Jacob van der Goten hijo, mientras la Corte permaneció allí por una enfermedad de Felipe V, integrándose en 1734 al antiguo local de Santa Isabel. La ejecución de tapices resultaba muy costosa y la consecuencia fue la unificación de las dos fábricas (Santa Bárbara y Santa Isabel) en 1744.

A las réplicas de Rafael y Guido Reni y a los temas flamencos (costumbristas y militares), le siguen las series proporcionadas por pintores italianos de Cacerías, San Juan Bautista en el Desierto, Don Quijote. Un nuevo impulso llega con Fernando VI en 1756, suministrando el napolitano Corrado Giaquinto los cartones para los salones de respeto del Palacio de Madrid. Son sus mayores éxitos las Historias de José y la Vida de David. Junto a éste trabajan haciendo cartones pintores de cámara como Procaccini y Amiconi, destacando las "Cuatro Estaciones" de Amiconi; y copiándose algunas series de Bruselas de la colección real, como "La conquista de Túnez".

Al reinado de Carlos III corresponde una de las mejores épocas de la Real Fábrica. En 1762 la supervisión de la fábrica recae en el pintor neoclásico Antón Rafael Mengs, que se da cuenta de que para salir del estancamiento era necesaria una renovación. Bajo su gestión se dejan de copiar los temas flamencos y se consigue la colaboración de numerosos artistas españoles para que realicen cartones originales, entre ellos José del Castillo, Manuel Napoli, Francisco y Ramón Bayeu y Goya. A la gestión de Mengs se debe el sorprendente cambio de estilo producido en los tapices, ahora con escenas de la vida madrileña del XVIII. En estas escenas se encuentra lo cortesano y lo castizo, con escenas de paseos, bailes, vendedores, riñas y juegos, así como las labores del campo; tratadas con una mezcla de la gracia y elegancia rococó y el elemento popular, puesto de moda por las ideas ilustradas de la época.

La aportación de los Bayeu fue importante, sobre todo la de Ramón, cuyas composiciones constaban de 34 modelos, en los que solía destacar la figura principal: "el choricero", "el vendedor de claveles", "el majo de la guitarra", etc.; todos ellos de gracioso realismo en la actitud y gestos de sus personajes.

En la segunda mitad del XVIII el máximo autor español de cartones para tapices es Francisco de Goya, que comienza a trabajar en 1775 para Santa Bárbara. Este artista comprendió la singular, la rugosa opacidad de las lanas españolas, eligiendo las gamas de los colores más estables; y comprendió los límites impuestos por los campos, separaciones y veladuras. Por eso no tienen relevancia sus continuas discusiones con Cornelius van der Goten, director de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. En sus tapices, especialmente los más alejados de las escenas campestres, aparecen algunos temas fundamentales para el siglo XIX: la atención sobre el tema no cortesano, sino sobre la realidad cotidiana, las costumbres burguesas y populares; en la inclinación por los tonos vívidos de un clasicismo deslumbrante; la vinculación con las realidades locales de una Europa que reconducía todo Estado, todo principado, a ser una simple región de un continente. Los primeros cartones sobre temas venatorios y de pesca son similares a los de los Bayeu; en 1777 entrega "La maja y los embozados" y "El quitasol"; de 1778 son "Los jugadores de naipes", "El ciego de la guitarra", "El cacharrero", "Niños jugando a soldados", "El columpio" y "Las lavanderas". En 1786 realiza modelos que representan las cuatro estaciones: "Las floreras", "La era", "La vendimia" y "La nevada". La etapa final como proveedor de cartones (1789-92) realiza "La pradera de San Isidro", "La gallina ciega", "La boda", "El pelele", "Los Zancos" y otros.

Ya desde el reinado de Felipe V se combina la fabricación de tapices con la de alfombras hechas a punto de tapiz, no anudadas, que alcanzan su mayor éxito en tiempos de Carlos IV. La mayoría se hicieron para los palacios del Pardo y Aranjuez, pero sólo debieron usarse en las grandes solemnidades. Estas alfombras de tiempos de Carlos IV responden a un estilo neoclásico muy decorativo, con palmetas, grecas, guirnaldas y medallones que en su mayoría llevan la firma de Juan Bautista Stuyck.

La Real Fábrica fue destruida durante la ocupación francesa en la Guerra de la Independencia, pero reasumió su producción bajo el reinado de Fernando VII en 1814, tejiendo motivos anteriores, como los cartones de Goya y de los pintores del XVIII, sin ningún afán renovador. Así

sigue hasta 1889, reproduciendo cartones antiguos y sobre todo fabricando alfombras. Hubo algunos intentos de renovación artística por parte de algunos pintores, como Manuel Benedito, que en los años veinte alentó la elaboración de modelos para tapices. La fábrica ha seguido activa hasta la actualidad, aunque han sido escasos los intentos de renovación y hoy es una empresa privada.

3. Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro

La porcelana es el nombre europeo de una pasta dura, traslúcida, blanca y sonora que desde el siglo VII se fabricaba en China. De aspecto parecido al nácar, está compuesta de caolín, arcilla plástica y refractaria, junto a feldespato y cuarzo. Dar con esta fórmula costó a Europa muchos siglos y esfuerzos. La primera fábrica que consigue hacer porcelana en Europa es la de Meissen, en Sajonia, en 1709, abriéndose otras posteriormente en Italia, Países Bajos, Inglaterra y Francia.

La fabricación de porcelana requería un delicado proceso de elaboración [reflejada en el catálogo de la exposición en el MAN]. Una primera fase era técnica, con la búsqueda del material, su molienda y la fabricación de la pasta; y una segunda estaba presidida por labores artísticas, de diseño y ejecución de las piezas, cocción y decoración con barnices, pintura y en ocasiones también dorado.

La Manufactura estaba organizada en talleres y Obradores, cada uno al cargo de una parte de la producción, debido al alto grado de especialización del trabajo:

- En el Obrador de Pasta se elaboró un producto similar a la porcelana china denominado "porcelana tierna", conseguido con una mezcla de pasta rica en sílice, potasio y calcio con arcilla blanquecina y cal. Pero su calidad no era la óptima y el cambio principal en la pasta lo propicia la llegada de Bartolomé Sureda, que utilizó feldespato de Galicia y, en lugar de caolín, una tierra denominada magnesita procedente de cerca de Vallecas. Realiza ya así una auténtica porcelana, de pasta dura. Una labor importante para conseguir una buena pasta era la molienda.
- El Obrador de Escultura era el responsable del proceso de fabricación de todas las piezas: servicios de mesa, objetos de ornamento y obra escultórica. Con tal fin se emplearon el molde (por el procedimiento del apretón) y el torno. Los principales escultores fueron Giovanni Guglielmo, Giuseppe Gricci, la familia Fumo, Antonio Morelli, Manuel Ochagavia, Manuel Llorente, Esteban de Ágreda y Dionisio Sancho. Los grabadores y adornistas realizaban los detalles que completan una figura, decoran un jarrón o permiten sujetar una pieza de vajilla. La mayoría de adornos se hacen a molde, aunque otros se hacían mediante talla y retoque. Aquí destacaban las familias Giorgi, Frate y Bautista.
- El Obrador de Rueda se ocupa de la fabricación de todas las piezas destinadas al servicio de mesa y gran parte de los objetos de ornato.
- La cocción es el proceso más delicado, influyendo el tipo de horno, la composición de la pasta, la colocación de las piezas, el combustible, los agentes atmosféricos y la pericia del hornero.
- El Obrador de Pintura y Dorado se ocupaba de la decoración de todos los objetos. El pintor necesitaba de la ayuda de un compositor de colores. Las piezas, una vez cocidas y decoradas, debían someterse a una o varias cochuras, en función de las distintas temperaturas que soportasen los óxidos empleados.

Carlos III de Nápoles establece su fábrica de porcelana en 1743 en Capodimonte. Al frente de Capodimonte estaba Livio Octavio -Scheppers- (compositor de pastas), junto a Giuseppe Gricci (escultor), y su producción estaba llena del estilo rococó: rocallas, flores, conchas marinas, temas mitológicos y chinoscos; a lo que se unían esculturillas con temas populares napolitanos. Las piezas de vajilla se decoraban con escenas de batallas, vistas marinas, paisajes, cupidos y temas florales.

Al marchar a España nombrado rey en 1758, Carlos III lleva en barco de Nápoles a Alicante todos los enseres de la fábrica de Capodimonte. Los mismos técnicos, moldes e incluso la misma pasta se trasplanta a Madrid en un viaje vigilado por el propio rey. En 1760 la fábrica se establece en el Buen Retiro, en un edificio de tres pisos con muchos pabellones. Durante los primeros 30 años se

hizo porcelana exclusivamente para la familia real y para regalar a cortes extranjeras, lo que da indicio de que la producción era escasa y muy cara. Tras la muerte de Gricci (1771) la manufactura queda sumida en una profunda crisis de la que no se sabía cómo salir. En 1780 se renuevan todos los modelos en un intento por ponerse al día; el estilo rococó es sustituido por el neoclásico. Hasta 1788, tras morir Carlos III, no se comercializó ningún producto. Sin embargo, la escasa demanda y el precio elevado dieron al traste con la intención de rentabilizar la producción. La crisis no se superó hasta 1803, cuando Bartolomé Sureda descubrió una nueva pasta de porcelana dura.

Los artistas y operarios de la Fábrica eran italianos. Entre 1760 y 1803 la producción es similar a la napolitana, siendo los directores de las familias venidas de Nápoles (Scheppers y Gricci). Las obras están dentro de la estética del barroco decorativo, con influencias francesas, italianas y sajonas, con poca atención a los temas religiosos. La marca de la manufactura es la flor de lis (normalmente en azul y ocasionalmente en negro u oro), emblema de los Borbones; a partir de 1803 se utiliza una "M" (Madrid) coronada o un sello circular con "R(etiro) Madrid S(ureda)".

En la Primera Época (1760-83) se fabrican principalmente esculturas, placas decoradas en relieve y complementos para la ornamentación de las salas de los palacios reales; se siguen influencias de Meissen, algún prototipo italiano y las últimas tendencias de la manufactura de Sèvres. En el repertorio formal se encuentran grandes jarrones de hasta 2 metros inspirados en Sèvres, con inspiración rococó u oriental. Los más ostentosos tienen aplicaciones en bronce, asas en forma de casco con penacho o en forma de cuernos entrelazados, y pies ornamentados con esfinges; se decoran también con camafeos. Hay lámparas de araña, relojes de sobremesa, botes de farmacia, cajas de porcelana, algunas pilas de agua bendita, servicios de mesa y sobre todo figuras o grupos de figuras policromadas. Se producen figuras de bulto redondo y relieves de gusto barroco, con predominio de lo pictórico, el dinamismo y un sentido teatral de estirpe italiana; los temas son mitológicos, populares italianizantes, chinescos y galantes de influjo sajón. Destaca la decoración de placas de porcelana de una sala del Palacio de Aranjuez (con elementos rococó: asimetría, rocallas, chinescos y bello colorido) -1760-65-; y de hacia 1770 es la sala de Porcelana del Palacio Real de Madrid, donde se mezclan elementos barrocos con un neoclasicismo incipiente y suave policromía (verdes, malvas y oro).

En la Segunda Época (1783-1803) se produce una regresión en la fabricación de la obra plástica mientras se va imponiendo la producción de servicios de mesa y jarrones ornamentales para la decoración de los palacios. Eso obliga a investigar en la obtención de una pasta más resistente a las altas temperaturas. En el campo artístico triunfa el neoclasicismo, la estética grecorromana puesta de moda en Europa tras los descubrimientos de Pompeya y Herculano. Se aprecia la influencia de las lozas inglesas de Wedgwood, manifestada en los jarrones y esculturas decorados con bajorrelieves de menudos temas clásicos en blanco sobre fondo azul y otras tonalidades suaves (rosadas o malvas), adoptando a veces la forma de camafeos. Se introducen esculturas de tipos populares, como un vendedor callejero con "la linterna mágica" y otras muy grandes y sin color que imitan producciones de mármol, con temas mitológicos y alegóricos, como "Apolo".

Durante la breve Tercera Época (1803-8) se inicia un nuevo periodo que repercute en los aspectos técnicos, artísticos y administrativos. Pese a la alta calidad artística de las obras anteriores, la parte técnica estaba más descuidada. Carlos IV envía en 1802 a Bartolomé Sureda (1760-1840) a la Manufactura de Porcelana de Sèvres, de donde vuelve en 1803 tras dos años de estancia. Introduce una nueva porcelana de pasta dura y renueva los hornos y obradores, no terminando las obras de reforma hasta inicios de 1806. Por esos años el rey le encarga una obra escultórica de "El Parnaso de las Artes y las Letras españolas", aunque Sureda pretendía centrarse en la producción de servicios de mesa, pues era lo más demandado comercialmente. Bartolomé Sureda sana las finanzas con la comercialización de nuevos productos e incorpora a expertos franceses.

La Guerra de la Independencia truncó todos los proyectos, paralizándose la producción de porcelana y destruyéndose la fábrica. Durante el reinado de Fernando VII, en 1817, se funda la Real Fábrica de la Moncloa. A esta nueva fábrica pasan casi todos los mejores maestros ceramistas del Buen Retiro, como Pedro Antonio, Ambrosio Giorgi y Castor Velázquez. Aquí se

llegó a fabricar porcelana de excelente calidad, polícroma y dorada. Bajo la dirección de Bartolomé Sureda, en 1821 y para evitar las grandes pérdidas monetarias, se trata de dar a la producción un carácter más comercial manufacturando preferentemente loza fina. En 1825 se produce un incendio que dejó casi destruida la fábrica, pero se reconstruye y se sigue trabajando. No obstante, en 1833 se cierra la fábrica.

4. Real Fábrica de Tejidos de Seda, oro y Plata de Talavera de la Reina

Se establece en 1748, con Fernando VI, bajo la dirección de Juan Ruliere. Sus edificios estaban dispersos en una zona determinada de la localidad y funcionó hasta 1851. Las pérdidas económicas continuas propiciaron que en dos ocasiones se cediera a compañías privadas (Compañía Uztáriz Hermanos, 1762-1780, y Cinco Gremios Mayores de Madrid, 1785-1851). En la fase de dirección de Ruliere (hasta 1760) se comienza recurriendo a trabajadores franceses, sobre todo de Lyon. Se elaboraron vestidos, tapicerías y colgaduras, sobre todo para el rey y los cortesanos.

5. Reales Fábricas de Papel de San Fernando y de Naipes de Madrid

La elevada demanda de papel que se produce desde mediados del XVIII, a raíz del auge de los movimientos culturales ilustrados, favorece la mejora de las industrias productoras.

La Fábrica de Papel tiene sus orígenes en un molino de papel de San Fernando, a lo que se unía la disponibilidad de paños por la cercanía de la Corte y las comunicaciones con Guadalajara, donde estaba la Real Fábrica de Paños. Funcionó entre 1786 y 1806, dirigida primero por Ramón Navarro, formado en Cuenca. Desde sus inicios estaba llamada al fracaso porque no empleaba los últimos avances técnicos y así, por ejemplo, tenía trituración por mazas en lugar de pilas holandesas.

Los juegos de azar dan origen a un monopolio real, que incluyen la fabricación de naipes. Existen unos primitivos talleres dirigidos por Félix Solesio desde al menos 1778, que constan como Real Fábrica, aunque se crea un edificio nuevo en 1792. El monopolio real acabó en 1811, tras la invasión francesa.

6. Real Fábrica de Platería de Martínez

En 1778 se inaugura en Madrid la Escuela de Platería dirigida por el oscense Antonio Martínez (1730-98) bajo la protección de Carlos III, con maquinaria traída de París y Londres o fabricada por el propio artífice para grabar, troquelar o fundir aunque después las piezas se repasaban a cincel. Entre los privilegios concedidos por Carlos III figura el de que su director pudiera examinar y conceder títulos de maestros a sus oficiales; y de ellos surgieron famosos artífices.

Se produjeron numerosas piezas, destacando las civiles, aunque se conocen relativamente pocas. Entre ellas hay que citar una variada tipología de escribanías, junto a soperas, salvillas, candeleros o mancerinas. Las obras religiosas, como cálices, incensarios, navetas y vinajeras, son menos originales.

Fernando VII concede a esta escuela el título de Real Fábrica, que continuará en actividad hasta 1869 ó 1870. Su producción es muy copiosa, pero si bien antes se dedicó a otros ramos (oro, esmaltes, bronce, etc.), desde la guerra napoleónica el trabajo en plata se convierte en su actividad principal, en mayor medida civil que religiosa. Las piezas procedentes de la Real Fábrica en el siglo XIX son innumerables y se conservan, entre otros muchos templos, en las catedrales de Zamora, Sigüenza, Cuenca, Sevilla, Las Palmas y La Laguna, pero sobre todo en colecciones particulares.

7. Real Fábrica de Algodón de Ávila

Esta Fábrica fue uno de los establecimientos industriales más avanzados en su género de la Europa continental a fines del XVIII. Contaba con un edificio para almacenes y sección de tejidos; otro para la sección de teñido y estampado (donde también se abatanaba) y a ellos se unía otro más construido en 1788 junto al Adaja para sección de carda e hilatura. En esta sección se disponían inicialmente 64 máquinas hidráulicas, aumentando su número hasta las 135 en 1796. A inicios del XIX se introdujeron nuevas máquinas para el hilado, entre ellas varias "mules". La mecanización de esta fábrica sirvió de ejemplo a los restantes fabricantes españoles. El edificio

de la sección de tejidos tenía 13 telares, a los que se sumaba el trabajo domiciliario de otros 234. Esta fábrica fracasó como las otras manufacturas reales por la falta de competitividad frente a los géneros ingleses, de la misma calidad y menor precio.

8. Real Fábrica de Relojería

Surge en 1788 como consecuencia de un plan presentado por el presbítero Vicente Sión y Casamayor, que comprendía la creación de 18 talleres con todos los oficios que se relacionan con la fabricación de relojes, incluidos esferistas, cajistas, joyeros y esmaltadores. Se ubicó en la calle de Fuencarral de Madrid, con Abraham Matthey como maestro principal. Su orientación principal eran los relojes de bolsillo. Fracasó por la muerte de su mecenas Carlos III y la irregularidad de las subvenciones, que obligaban a trabajar para particulares. Se cerró en 1793.

Arte y Tecnología del vidrio. Real Fábrica de Cristales de La Granja. Exposición. CajaEspaña. Segovia, 1991.

Antonio Bonet Correa (coord.). Hª de las artes aplicadas e industriales en España. Madrid, 1982. Cristina Partearroyo Lacaba, "Telas, alfombras y tapices"; Mª Teresa Ruiz Alcón, "Vidrio y cristal"; Natacha Seseña Díez, "Cerámica (siglos XIII-XIX)".

Mª Francisca Represa y Juan Helguera Quijada. "El patrimonio industrial de Castilla y León: iniciativas para su estudio y conservación". Estudios Bercianos, 23. 1997.

Mª Antonia Casanovas, "Cerámica del Buen Retiro", en Trinidad Sánchez Pacheco (coord.), Cerámica española. Summa Artis, 42. Espasa Calpe. Madrid, 1997.

Mª Antonia Casanovas, "La porcelana en España". En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo I). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

Carmen Mañueco. Real Fábrica de Porcelana de S.M. Católica. Catálogo: Manufacturas Reales Españolas. Madrid, 1993.

C. Mañueco. Porcelana del Buen Retiro. Catálogo: Reales Fábricas. Madrid, 1995.

Balbina Martínez Caviro. "Porcelana del Buen Retiro". VV.AA. Cerámica esmaltada española. Editorial Labor. Barcelona, 1981.

L. Pérez Bueno. Vidrios y vidrieras. Barcelona, 1942.

Idem. Las Reales Fábricas de Cristales de San Ildefonso. Madrid, 1942.

Manufactura del Buen Retiro (1760-1808). Exposición (MAN, 1999).

Jornadas sobre las Reales Fábricas (La Granja, 14 a 16 de noviembre de 2002). Fundación Caja Madrid. Madrid, 2004.

Luis Montañés, "Relojería". En Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), Las Artes decorativas en España (tomo I). Espasa Calpe. Madrid, 1999.

Referencia importante, no consultada: Mª Jesús Sánchez Beltrán, La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro. Editorial Electra. Madrid, 1998.

Tema 69. Escultura en Salamanca en el siglo XVIII

1. Los Churriguera

La plasmación definitiva del retablo barroco se verifica para toda España en el de la capilla mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca. Su promotor fue fray Pedro Matilla, catedrático de la Universidad, prior del convento de San Esteban y desde 1686 confesor de Carlos II. Su vinculación con la Corte en Madrid le permitió apreciar la renovación que se estaba produciendo, sobre todo debido a la actuación de José Benito de Churriguera. El 26 de enero de 1692 éste firmó el contrato para realizar el retablo mayor de la iglesia de San Esteban. Lo ensambló y fabricó ayudado por sus hermanos entre 1692 y 1694.

Churriguera se obligaba a realizar el retablo según la planta y el alzado dibujados por él. El contrato estipulaba que el convento le proporcionaría una celda para que viviera en ella y un criado, por espacio de dos años, plazo estimado para la realización de la obra. Churriguera trasladó su taller a Salamanca y lo estableció en el propio convento, lo que garantizaba la ejecución y vigilancia de la obra, obligándose a llevar los operarios que fueren necesarios.

En el contrato se incluía la ejecución de la parte escultórica, si bien estaba limitada sólo a las imágenes de San Francisco y Santo Domingo, los dos fundadores de las órdenes mendicantes. La potenciación del misterio eucarístico tiene su repercusión en el tabernáculo de grandes proporciones, al que el resto del retablo parece limitarse a enmarcar. Se aplica además una escenografía teatral al disponerse una cortinilla pintada con la Asunción de la Virgen que se descorría, accionada por un torno, para descubrir a Nuestro Señor. En la parte superior se dispone una pintura del martirio de San Esteban realizada por Claudio Coello. El retablo se adapta a la forma de exedra del presbítero y las columnas ocupan planos escalonados, ofreciendo el aspecto de gruta y el centro es ocupado por la custodia. Su estructura descansa fundamentalmente en las gigantescas columnas salomónicas, estando la pintura y la escultura subordinadas a ella. Pese a su ejecución en dos años, no llegó a aplicarse el dorado hasta 1740.

En 1694 se encargó a Churriguera el retablo de la capilla del Rosario, en la misma iglesia. Junto con José Benito de Churriguera llegaron a Salamanca sus hermanos menores Joaquín y Alberto.

Joaquín llegó en 1692 y permaneció hasta su muerte en 1724, trabajando en el campo del ensamblaje y la talla de la madera. Colaboró con José Benito en los retablos de la iglesia de San Esteban. En 1702 contrató el retablo mayor del convento de Santa Clara, trabajando con Pedro de Gamboa. En el centro está Santa Clara y una Inmaculada en la parte superior y utiliza columnas salomónicas. Otra obra suya de similar estructura es el retablo del convento de la Vera Cruz. Su fama le llevó a realizar obras en Medina de Rioseco, La Seca, Zamora, Ávila y Plasencia.

Otro de sus encargos salmantinos fue la sillería del coro de la catedral. Se trataba de hacer una obra adaptada a la disposición habitual pero donde el ornato cobrara el mayor protagonismo. En 1724 trabajaba en la traza, pero su muerte le impidió continuar el trabajo y hubo de seguirlo su hermano Alberto. Se conserva un fragmento del proyecto de sillería, pero no se sabe a cuál de los dos hermanos pertenece. Está decorado con tableros esculpidos por Alejandro Carnicero, José de Lara y Francisco Martínez. Los tableros se separan mediante estípites y la ornamentación se acumula en el cornisamento, donde se disponen penachos entre ángeles danzando o tocando instrumentos musicales. De Alberto de Churriguera es el facistol, rematado con una escultura del rey David, y el diseño de varios confesionarios, uno de los cuales destaca por el relieve de la Magdalena recibiendo la aparición de Cristo, esculpido por Alejandro Carnicero.

Al foco salmantino pertenecen Manuel y José de Lara y Churriguera, hijos del escultor madrileño José de Lara y de Mariana de Churriguera (hermana de los escultores). Manuel interviene en el monasterio de Guadalupe (Cáceres) acometiendo la traza de los órganos, los adornos de talla de madera dorada y de varios retablos. Diseñó además la sillería de coro del monasterio, que realizó desde su taller en Salamanca con la ayuda de varios escultores, siendo el principal Alejandro

Carnicero. Manuel de Lara es autor además de la portada del Fuerte de la Concepción (Aldea del Obispo, Salamanca).

José de Lara participó en la sillería de la catedral de Salamanca, trasladándose luego a Lisboa para trabajar y allí permaneció el resto de su vida.

2. Plaza Mayor de Salamanca

A partir de 1729 los arquitectos españoles Alberto de Churriguera y más tarde Andrés García de Quiñónez crearon la obra monumental de la Plaza Mayor de Salamanca. El diseño sigue el modelo francés que concebía las plazas como un gran montaje escenográfico con templos, estatuas públicas y arcos triunfales. Churriguera hizo dos de sus lados y después de una larga interrupción de quince años García de Quiñónez concluyó los otros dos en 1752.

La plaza destaca por su simetría y la continuidad de las fachadas, que no interrumpen las calles puesto que penetran a través de arcos. El remate es una balaustrada calada con obeliscos florecidos en la lis borbónica. El único edificio que rompe la regularidad es el Ayuntamiento.

3. Otros escultores de los dos últimos tercios de siglo

Alejandro Carnicero es natural de Íscar (Valladolid), pero pronto pasó a vivir a Salamanca. Fundó la cofradía de pintores y escultores y se esforzó a través de ella en defender a los miembros del ramo. Desde Salamanca realizó casi todas sus obras, aunque pasó alguna temporada en Valladolid y terminó sus días en Madrid.

Por encargo de la Orden Tercera (él era terciario carmelita) realiza en 1728 un grupo escultórico de la Virgen apareciéndose a San Simón Stock, para la iglesia del Carmen de Abajo, en bulto entero y colocados en diferentes planos para lograr profundidad. También participa en la sillería de coro de la catedral, para la que realizó como muestra el tablero de San Lucas. A raíz de su intervención en esta sillería participa en la del monasterio de Guadalupe como director de la empresa y efectúa cuarenta relieves. Trabaja además en el retablo mayor de la catedral de Coria (Cáceres) a partir de 1746, y hay obras suyas en Burgos, León y Oviedo. También es el autor de varios medallones de los que adornan la Plaza Mayor de Salamanca, entre ellos el de Fernando VI.

En 1744 se acuerda fabricar un nuevo órgano para la catedral y el mueble lo realiza el tallista salmantino Luis González, disponiendo una composición escultórica con Santa Cecilia, la Armonía, la Mesura y otras figuras que podrían ser obra también de Alejandro Carnicero. También pudo ser autor de varios pasos procesionales salmantinos; tal vez los de La Flagelación y Ecce Homo.

Andrés García de Quiñones, natural de Santiago de Compostela, alternó su labor como arquitecto con el diseño de retablos. En 1759 trazaba los retablos del Apóstol Santiago y de la Visitación en la Clerecía de Salamanca. Se trata de un retablo rococó, adornado con rocallas y gran movimiento en planta y alzado. Además se le atribuye el retablo de tipo hornacina de la sacristía de esta iglesia, en el que los espejos multiplican la imagen.

Relacionado con García de Quiñones está el ensamblador Miguel Martínez, autor del retablo del convento de Bernardas de Jesús. Es del tipo de baldaquino.

En 1750 se estableció en Salamanca Simón Gavilán Tomé al haber recibido el nombramiento de maestro mayor del colegio de San Salvador de Oviedo, de Salamanca. Esto le obligaba a establecerse en la ciudad. Su obra principal es el retablo mayor de la capilla universitaria. La idea de hacer el retablo parte de la proclamación de patrona a la Inmaculada Concepción el 19 de junio de 1760. Este retablo se adapta a las nuevas orientaciones transmitidas por la Real Academia de Bellas Artes, abandonando la madera dorada y realizándose con mármoles, jaspes y bronce. Se trata así de una obra de transición hacia el retablo neoclásico. La traza es de Simón Gavilán Tomé, que tuvo que acudir a diversas colaboraciones y así el bronce fue fundido en Madrid por Francisco García, escultor de la Real Fábrica de la Moneda.

Julián San Martín (1762-1801) trabajó fundamentalmente para Madrid, pero también es autor de los ángeles del tabernáculo de la catedral nueva de Salamanca hacia 1792, cuando también trabajan para él Alfonso Bregas y Juan de Adán. Adán es autor de San Pedro, San Pablo,

Santiago, San Juan, San Mateo, San Marcos, San Judas Tadeo y la alegoría de la Fe. Se trata de pequeñas esculturas de madera en su color, movidas en composición.

Antonio Hernández es otro escultor en madera apegado a los gustos barrocos, que realiza santos excesivamente policromados en las dos últimas décadas de siglo y que están repartidos por tierras salmantinas.

Juan José Martín González, "Escultura". Historia del Arte de Castilla y León. Tomo VI. Arte Barroco. Ámbito, 1997.

José Ramón Nieto González, "Escultura". Historia del Arte de Castilla y León. Tomo VII. Del Neoclasicismo al Modernismo. Ámbito, 1998.

Tema 70. Pintura y escultura del Neoclasicismo en Castilla y León

Escultura

Poco se ha estudiado sobre este tema. El vacío bibliográfico está motivado porque la escultura castellana y leonesa no es heredera de la tradición artística de siglos pasados. El intento en el último tercio del XVIII por parte de los ilustrados por la renovación artística no logró enraizar la escultura neoclásica. Tampoco favorecieron la situación la guerra de la Independencia, la evolución demográfica ni la escasa industrialización.

En el final del XVIII llegan a Castilla y León escultores italianos, como Juan Bautista Tammi, Andrés Veda, Jerónimo de Prebosti, Nicolás Rapa y Domingo Galetoti, trabajando en los retablos catedralicios de Zamora y Segovia. De los pocos artistas locales escasen las noticias, además de que no se conserva obra suya en nuestra región. Podría citarse a José Guerra, nacido en San Vicente de Arévalo (Ávila) en 1756 y que estudió en Roma y fue académico de mérito.

Las soluciones barrocas siguen aplicándose durante el final del XVIII e incluso al comienzo del XIX, lo que se manifiestan sobre todo en la imaginería religiosa, encuadrada en los talleres tradicionales, el gusto popular y el escaso arraigo del neoclasicismo en este género. Ejemplos de ello son escultores como Manuel Adeba Pacheco, Antonio Hernández o Claudio Cortijo.

A su vez la escultura neoclásica que comienza a manifestarse con balbuceos en el reinado de Carlos III, continúa con sus influencias en artistas modernos como Nicolás Fernández de la Oliva (1810-1887), formado con los escultores neoclásicos José Tomás y Valeriano de Salvatierra. Pese a ser pocas las obras neoclásicas, destacan por la calidad de sus autores, como Juan de Adán, Esteban de Ágreda y José Álvarez Cubero.

Una de las manifestaciones escultóricas más numerosas son las fuentes. En general son pobres en materiales y decoración escultórica, muy alejadas de las soluciones cortesanas plasmadas en los jardines de La Granja de San Ildefonso. Una de las ciudades con más fuentes de esta época es León, realizadas varias por el arquitecto José Velasco. La fuente de San Isidoro, de 1787, tiene obra escultórica de Mariano de Salvatierra (+1814), con mascarones y un león sobre pilar. Otras decoraciones en las fuentes leonesas son obra de Félix Cusac, como la fuente de la Puerta Castillo, la de la plaza del Grano y la de Neptuno (de 1786 y 1789). En muchas de las esculturas de León, Segovia, Zamora o Soria se plasman representaciones de leones y cabezas aleonadas.

Las esculturas urbanas tienen su primera manifestación en Burgos con la de Carlos III (1784), obra de Alfonso Giraldo Bergaz (1744-1812), si bien sigue esquemas tardobarrocos. A Valladolid llegaron en 1835, donadas por el rey, las estatuas de Neptuno, Mercurio y la Abundancia, que se colocaron en el Campo Grande.

De los retratos cabe citar los bustos de Carlos IV y María Luisa de Parma que efectuara José Álvarez Cubero (1768-1827) para el ayuntamiento salmantino en 1806. Fueron destruidos durante la revolución de 1868.

La escultura funeraria, destacada en siglos anteriores, casi desaparece en el último tercio del XVIII. Los sepulcros de eclesiásticos y nobles se hacen muy modestos y sólo el desarrollo de la burguesía propicia la recuperación del género durante el XIX. Los sepulcros ya de finales del XIX se caracterizan por contar con las coronas de laurel de tradición neoclásica, realizadas en piedra o bronce. Del siglo XVIII sólo se conserva un retrato funerario, el del obispo Beltrán (1789). Está en el único sepulcro neoclásico de la región, obra del aragonés Juan de Adán (1741-1816), situado en la universidad pontificia de Salamanca. Han desaparecido hoy los niños que se disponían sobre la urna y las calaveras y otros símbolos que la acompañaban.

El neoclasicismo y la situación económica de la iglesia no favorecen la producción de estatuaria religiosa, ni tampoco la legislación que prohibía realizar esculturas reales o religiosas a los que no hubiesen sido nombrados escultores por la Real Academia de San Fernando (Real Orden de 12 de febrero de 1817). Como hemos adelantado, las obras mantienen una estética barroca, como

en la fachada de poniente de la catedral de Ávila, obra supervisada por Jerónimo García de Quiñónez en 1778.

Cabe mencionar al escultor Manuel Adeba Pachecho (nacido en 1720 en Medina de Rioseco), formado en Italia y luego asentado en Madrid. En 1770 se le encargan las imágenes del obispo San Geroteo, San Juan Bautista y San Vicente Ferrer para la capilla de San Geroteo; luego imágenes de San Frutos, Santa Engracia y San Valentín, todos para la catedral de Segovia. Su estilo sigue los cánones barrocos, como se ve en la concepción grandilocuente y los ropajes ampulosos con plegados.

Continuadores de los esquemas barrocos son Antonio Hernández (obras en tierras salmantinas y abulenses), Claudio Cortijo (obras en la provincia de Valladolid).

Francisco Gutiérrez (1727-1782) nació en San Vicente de Arévalo (Ávila) y trabajó como escultor de cámara de Carlos III. Fue uno de los iniciadores del neoclasicismo. Para el colegio de Anaya o San Bartolomé de Salamanca hizo dos estatuas de estuco de Santo Tomás de Villanueva y San Juan de Sahagún, no conservadas. También hace esculturas para el convento de los franciscanos de Arenas de San Pedro, de hacia 1775. También se le atribuyen las esculturas de Santo Domingo y San Pedro de Alcántara de la capilla de Palafox en la catedral de El Burgo de Osma, pero la terminación en 1785, posterior a su muerte, haría necesario que las terminase otro, tal vez un tal Miguel Gutiérrez.

El riojano Esteban de Ágreda (1759-1842) realizó numerosas obras en la región. Suya es una Virgen Niña para una ermita de Ibrillos (Burgos) en 1804-1814 y un San Francisco de Asís del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, que mantiene el modelo esculpido por Pedro de Mena para la catedral de Toledo.

Julián San Martín (1762-1801) nació en Valdelacuesta (Burgos), si bien su trabajo fue fundamentalmente para Madrid. Para Medina del Campo labró una Asunción y un San José y para la catedral de Segovia una Inmaculada Concepción y otro San José. Labró los ángeles del tabernáculo de la catedral nueva de Salamanca hacia 1792. También trabajan en el tabernáculo Alfonso Bergaz y Juan de Adán.

De principios del XIX son las obras de estética neoclásica del zaragozano (de Calatayud) G. Navarro en las iglesias de Santa María de Calatañazor y la de San Pedro en Almazán (Soria).

Pintura

Las reformas promovidas por los Borbones en materia artística y en especial la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando abrieron una nueva etapa en el panorama pictórico español, con una enseñanza oficial que rompía con las reglamentaciones de las corporaciones gremiales. Dentro de Castilla y León sólo alcanzó cierta significación la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, creada en 1779. Siguiendo el ejemplo de la de San Fernando, además de su función docente tenía entre sus funciones la vigilancia de preservar la pureza de los cánones frente a los excesos del barroco tardío.

En 1786 comenzó a funcionar en Burgos la Academia de Dibujo, en 1784 la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca y en 1778 la Escuela Especial de Nobles Artes o Escuela Práctica de Dibujo en Segovia. Todas ellas contaron con escasos medios.

En pintura Castilla y León no ofrece un panorama destacado en el último tercio del XVIII y los inicios del XIX. De hecho se constata la presencia de pintores mediocres y anclados en la tradición barroca, ajenos a las corrientes renovadoras del neoclasicismo. Para los encargos de mayor rango se suele reclamar de los artistas de la Corte madrileña, como ocurre en el palacio de La Granja de San Ildefonso y en las fundaciones religiosas de patronato real.

Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. El conjunto más notable lo integra la colección de frescos de techos y bóvedas, en buena parte obra de artistas italianos. Cabe mencionar a Bartolomé Rusca, Giacomo Bonavía, Francesco Sasso y Tiépolo; y en 1771-2 ejecutan las obras Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella. La mayoría de pinturas de éstos se perdieron en parte por las humedades de la fábrica y en parte por el incendio de 1918 en el palacio. Ambos trabajan en la iglesia de Trescasas (Segovia), por encargo de Carlos II en 1785-87. De Maella es

también una Inmaculada con San Frutos, de la colegiata; y de Bayeu una Virgen del Rosario en la catedral de Segovia, de 1789. El prestigio de Maella le lleva a encargarse de otras decoraciones de patronato real, como la bóveda de la capilla del venerable Palafox en la catedral del Burgo de Osma (1781), y unos lienzos de la parroquial de Villabalter (León), de 1816-17. Discípulo de Maella fue el soriano Gabriel Juez, que residía en Madrid cuando se le encargaron los frescos de la sacristía de la catedral del Burgo de Osma (1774).

En Valladolid se encuentra el conjunto más destacado de pintura dieciochesca: los tres lienzos de Goya y los tres de Ramón Bayeu realizados para la iglesia del Real Monasterio de San Joaquín y Santa Ana (1787). En Salamanca Goya tenía cuatro lienzos en la capilla del colegio de la Orden de Calatrava de la Universidad, perdidos en la Guerra de Independencia.

De Antonio Rafael Mengs es una Anunciación que preside el retablo mayor de la colegiata de Castrojeriz (Burgos), de 1768. Constituye uno de las principales pinturas neoclásicas cortesanas en Castilla y León.

Zacarías González Velázquez es autor del lienzo de la Asunción de la Virgen en el altar mayor de la catedral de Valladolid (anterior a 1789), dentro de la corriente neoclásica con influencia de Mengs y Maella. Antonio González Ruiz pinta algunas obras en Salamanca, como el retrato de Carlos III (1760) y los de San Agustín, Santo Tomás de Aquino y el calvario del ático de la capilla para la Universidad. En Palencia hay dos pinturas de Gregorio Ferro, en la iglesia de San Pedro, de Frómista.

Los retratos neoclásicos tienen a su principal representante en el valenciano Vicente López, como los retratos del obispo Laborda (Palencia) y del ministro Manuel González Salmón (Salamanca). De su hijo Luis López son tres lienzos del presbiterio de la iglesia de San Esteban de Castromocho (Palencia) (1823).

Por otra parte, los pintores locales muestran un panorama realmente mediocre en que no llegan a abastecer una demanda más allá de la local. La atonía artística y cultural esta acentuada por la pobre situación económica. En Valladolid cabe mencionar a Diego Pérez Martínez, director en 1789 de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, con un dibujo preciso y colorido seco, como se ve en el San Nicolás de Bari de la capilla de la universidad de Valladolid. También ligados a la Academia trabajan los pintores Ramón Canedo y su hijo Joaquín. Todos ellos se dedican a la pintura de tema religioso.

En Segovia el establecimiento del grabador y dibujante Antonio Espinosa de los Monteros, destinado a la Casa Real, le conduce a fundar la Escuela Especial de Nobles Artes, de la que es su primer director. Pero la actividad artística es reducida, con Manuel Quintanilla pintando la Virgen del Henar (1771) que adorna su santuario. También en el santuario del Henar trabajó el valenciano José Micot en las pinturas murales de las bóvedas y el crucero (1797).

De los pocos pintores de Salamanca destaca Juan Simón Blasco Sande y Topete, de tradición barroca.

José Ramón Nieto González, "Escultura". Historia del Arte de Castilla y León. Tomo VII. Del Neoclasicismo al Modernismo. Ámbito, 1998.

Tema 71. Modernismo en Castilla y León

El final del siglo XIX es un periodo confuso en lo que se refiere a las artes y la literatura. Cada país ha empleado una denominación distinta para un movimiento que tiene distinta significación según los distintos lugares donde se produce: Art Nouveau en Gran Bretaña, Moderne Style en Francia, Liberty en Italia... En los años sesenta se decidió tomar el término Art Nouveau para unificar este movimiento en Europa y América, pero para la circunscripción específica de América Latina y la península Ibérica ha venido empleándose el término Modernismo. Este modernismo sobrepasa el campo de la arquitectura o de las artes para consolidarse como un término referido a unos aspectos generales de la cultura, entre los que destaca la literatura. Dentro de la arquitectura, entre los protagonistas del movimiento, encontramos la denominación "Arte moderno" o "arquitectura moderna" y sólo en el arte decorativo se emplea habitualmente el calificativo de "modernismo". Quienes usaban sin reparos el término eran los detractores del modernismo.

El modernismo será un movimiento absorbente, receptivo que buscará en el fondo la nacionalización de lo universal. Para hacer una valoración conjunta del desarrollo del modernismo en España hay que diferenciar claramente el modernismo catalán anterior a 1900, fenómeno autóctono aunque con conexiones internacionales con un fuerte arraigamiento en la tradición histórica; y un modernismo internacionalista y cosmopolita que se difunde por toda la península incluida Cataluña con posterioridad a la Exposición Universal de 1900 en París.

La personalidad extraordinaria de Gaudí y la fecha tardía en que aparece el modernismo en el conjunto de España en relación con obras precursoras como la "Editorial Montaner y Simón" (1880) de Domènech y Montaner, la "Casa Vicens" (1883-5) de Gaudí y todo el conjunto de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, han determinado que la crítica haya considerado durante mucho tiempo el modernismo hispánico como subsidiario del catalán. En realidad existe también un modernismo internacionalista que realmente define al Art Nouveau español, un modernismo con clara dependencia del Art Nouveau belga y francés, y más tardíamente de la Sezesión.

No obstante, muchas veces el carácter modernista de un edificio no viene dado por la concepción arquitectónica sino por los elementos ornamentales seriados, balcones, rejas, yeserías, azulejos... Hay que considerar además que, excepto en Cataluña (y casi limitado al Ensanche barcelonés), el modernismo es un fenómeno minoritario dentro del arte del fin de siglo, mientras que la que mejor se inscribe en el diseño urbano de la ciudad burguesa del siglo XIX es la arquitectura ecléctica, capaz de asumir los nuevos avances técnicos en arquitectura junto con un ajustado sentido racionalista de espacios y funciones.

1. El modernismo en Cataluña

*La búsqueda de una arquitectura autóctona. El carácter tardo romántico del modernismo en Cataluña dotará al movimiento de unas características específicas que le diferenciarán del Art Nouveau europeo y del resto del modernismo español. Será además el movimiento artístico de mayor transcendencia dentro de la cultura catalana moderna. Esta generación tiene una común voluntad de modernizar el país asumiendo la tradición, es un concepto de progreso que va ligado sobre todo a la idea de creatividad y que debe vincularse también al progreso técnico.

La arquitectura catalana fue fiel a sus presupuestos, asimila la noción de progreso, que puede identificarse con la utilización del hierro, a los sistemas constructivos autóctonos, como la arquitectura latericia, con expresa revalorización de una técnica que representará esta identidad entre progreso y tradición: la bóveda tabicada ligada con tirantes de hierro. Se encuentra una recuperación del uso del ladrillo, originado en buena parte por influjo del racionalismo romántico y un neomudejarismo como corriente exótica. El muro de ladrillo, económico y cargado de tradición será un material idóneo para este primer momento del modernismo catalán, mientras el hierro visto o las aplicaciones cerámicas ofrecerán un variado contraste lleno de color. La bóveda tabicada con su extraordinaria capacidad para adaptarse a las formas sinuosas es uno de los elementos que mejor definen el modernismo arquitectónico catalán, con sus cualidades plásticas capaces de adaptarse al diseño más caprichoso.

La culminación de esta etapa protomodernista coincide con la Exposición Internacional de Barcelona de 1888. Las obras más destacadas de esta exposición son el Hotel Internacional y el restaurante conocido como Castell dels Tres Dragons, de Domènech y Montaner. En este Restaurant la nueva técnica, los grandes arcos metálicos, de la sala central, combinaban con el ladrillo visto, la cerámica vidriada y la bóveda catalana con nervios de inspiración neomudéjar.

Gaudí se movía en el eclecticismo más estricto. En la casa "Vicens" de la calle de las Carolinas (1883-85), los pabellones de la Finca Güell (1883) o el Capricho de Comillas (1883-85) se orienta hacia la nueva arquitectura. Aquí en este primer Gaudí se aprecia el interés por revitalizar las artes y oficios, cuidando tanto el diseño como el proceso de fabricación. Junto a éstos, hay que citar a Josep Domènech i Estapà (1858-1917), Enric Sagnier (1858-1931) y Salvador Viñals i Savaté (1847-1926), con un eclecticismo mucho más europeo.

Hasta aquí los momentos protomodernistas. La primera generación modernista vendrá a definir los años siguientes a la Exposición de 1888 y llega hasta 1905-6, fecha tradicional para el inicio del Noucentismo.

La producción de Gaudí en este periodo está dentro de la misma tónica. El Palacio Güell (1886-89) es una elaboración a partir también de la investigación sobre el gótico: los arcos apuntados se convierten en parabólicos, la organización del palacio se centra en torno a un gran espacio central que penetra visualmente todas las plantas y se cuida el diseño de la ornamentación. Entre sus interpretaciones góticas va alcanzando una mayor libertad creativa: Palacio Episcopal de Astorga (1887-94), la Casa Botines de León (1892) y el ábside y la puerta del Nacimiento de la Sagada Familia. Poco a poco Gaudí irá abandonando las reminiscencias históricas para emprender una investigación solitaria hacia, en palabras de Mireia Freiza, "la imposible confluencia entre la abstracción y la expresividad".

*Las artes decorativas siguen un desarrollo muy similar al de la arquitectura, y muchas veces con los mismos protagonistas: protomodernismo que hace hincapié en la necesidad de revitalizar el artesanado, desde 1888 hay un renacer medievalista, y ya entrado el siglo XX se ve la introducción de la moda Art Nouveau y el influjo de los diseños de Gaudí.

El diseño modernista catalán parte del concepto de unidad ambiental en una estancia, como era común en todo el Art Nouveau. Posiblemente la gran aportación de los mueblistas catalanes fueron los trabajos en marquetería. Junto con el mobiliario, los plafones cerámicos caracterizarán el pleno modernismo catalán. Los azulejos utilizados en los edificios catalanes provienen en su mayoría del Levante español y de las manufacturas sevillanas, aunque arquitectos como Domènech y Gaudí crean sus propios diseños que ejecutan casas barcelonesas. El modernismo se refleja también en los trabajos de orfebrería y joyería, destacando la casa Masriera Hermanos, con obras donde se aplica el cincelado, el retoque de las piezas fundidas seriadamente y el uso de esmalte traslúcido; el lenguaje se inspira en las formas orgánicas de la naturaleza, insectos, mariposas y mujeres-libélula. Pero la verdadera divulgación del modernismo se debe a la extraordinaria difusión de las artes gráficas: revistas de cuidadoso diseño (Luz, Pel & Ploma, Els 4 Gats o Hispania), cuidadas ediciones de libros, la difusión de carteles, los ex-libris...

2. El área mediterránea

Se aprecia en esta zona una primacía absoluta de la ornamentación cerámica que se sumará a una manifiesta influencia de la arquitectura catalana, aunque más bien es una influencia de arquitectos como Domènech y Gaudí en Mallorca, Sagnier en Valencia y Gaudí en todo el área murciana.

Las industrias de azulejería de Valencia y Castellón fueron conocidas en toda la península. En toda la región levantina se da una sorprendente aceptación popular del estilo, facilitada en gran parte por los materiales cerámicos que se comercializaban.

3. Modernismo en las ciudades castellanas y leonesas

Dentro de las ciudades castellanas, como Valladolid, Salamanca y Burgos, se descubre un predominio de la arquitectura ecléctica sobre la modernista y aún este modernismo es ecléctico. En la primera década del siglo XX destacan los ejemplos de matriz medievalista, aunque

combinado con otras corrientes de la arquitectura francesa y vienesa. A partir de 1910 se abandona el modernismo para adoptar unas propuestas neoclásicas y geometrizantes.

El modernismo se concreta mayoritariamente en viviendas de tipo suntuario, en comercios y algún edificio industrial. Sobre todo se aprecia esta corriente en la ornamentación y menos en la tipología de la vivienda burguesa. Comenzaría hacia 1906 y el estilo se diluye definitivamente hacia 1915, dentro del lenguaje nacionalista y monumentalista. La inspiración modernista no es de origen catalán, sino de un art nouveau más francés. No obstante, en el Norte de la península Ibérica se reconocen dos lugares, Astorga y León, con una importante incidencia de la arquitectura catalana. Las actuaciones de Gaudí en León (Casa Botines) y Astorga (Palacio Episcopal) corresponden a una época en que se debatía en el eclecticismo que refleja el influjo de las fortalezas medievales.

El desarrollo del modernismo alcanza Castilla y León a través de los arquitectos establecidos en Barcelona y Madrid. Por este motivo no hay líneas coherentes de pensamiento que originen una idea propia de arquitectura, sino tan sólo edificios aislados insertos en el desarrollo urbano.

Antecedentes del modernismo serían ejemplos neogoticistas anteriores a 1900, destacando los burgaleses. Daniel Zavala es autor del palacio Munguero, iniciado en 1883, y Arturo Mérida proyecta en 1879 el chalet Liniers. Este edificio combina la rigidez de la composición con la ruptura de la simetría mediante la introducción de un pintoresco torreón. En torno al chalet se construye posteriormente el palacio Munguero, el convento de la Visitación (obra de Juan Bautista Lázaro), con una iglesia que retoma aspectos del gótico burgalés, y desde 1918 el edificio de Correos (de Gato Soldevilla).

Ya en el siglo XIX León ve introducirse el estilo por la obra de Gaudí y, posteriormente, del arquitecto municipal Manuel de Cárdenas. De éste son el edificio para Caja de Ahorros (proyecto de 1906) y el edificio de Correos (1910), inspirado en el trabajo de Gaudí en el palacio de Astorga y la casa Botines. Astorga también buscó dar continuidad a la obra de Gaudí, como se aprecia en la iglesia de San Andrés (proyectada en 1902 por Álvarez Reyero).

En general el estilo neogótico parece considerarse apropiado para las ciudades con una importante presencia de estilo originario, como en León y Burgos. Pero no son los únicos casos, como puede apreciarse en el edificio de la Electra vallisoletana (proyectado en 1905 por Rodríguez Zarracina).

En Burgos destaca la presencia de Vicente Lampérez, restaurador de la cúpula de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, que podría considerarse la primera restauración modernista. Esta no fue su única actuación, pues es autor del Colegio Hijas del Niño Jesús (1895) y sobre todo del edificio del Paseo del Espolón nº 6 (1900), con elementos de transición entre el eclecticismo beauxartiano y el modernismo, y el edificio de la plaza Mayor (1907), ya plenamente modernista. Estos trabajos explicarían la aparición madura del modernismo en la ciudad.

Por otra parte, en Salamanca es el jerezano Joaquín de Vargas quien desarrolla su visión del modernismo. Su obra maestra es la Casa Lis (proyectada en 1905), con un amplio mirador de dos plantas que da hacia el río cerrado con una estructura de hierro y cristal. La fachada principal, hacia la calle, es de piedra y con formas onduladas y naturalistas.

De esta estética participa también el palentino Jerónimo Arroyo, titulado por la Escuela de Barcelona en 1899. Su primera obra es el antiguo hospital psiquiátrico de Palencia (1902), edificio neorromántico inspirado en el de la Universidad de Barcelona. Inlujo de lo medieval plasma también en el centro politécnico San Isidoro (1903), en la Villa Luz (1904) y en el colegio Villadrando (1910), con un paño cerámico de Daniel Zuloaga. De carácter modernista se puede considerar la casa Laza, de Valladolid (1906), con influjo de la cercana casa Mantilla si bien destacan las ventanas circulares, las formas rococó del remate y la estructura de pilares de fundición en la planta baja.

4. Artes decorativas

Dentro del proceso de valoración de las tradiciones artesanales, a comienzos del siglo y ligado al desarrollo del modernismo, se observa un aumento de estas labores. Destaca en la cerámica el trabajo de Daniel Zuloaga y Fernando Arranz en Segovia y Simón Calvo en Burgos, así como la

orfebrería de Saturnino Calvo en Burgos y los hermanos vallisoletanos Eloy y Osmundo Hernández.

Saturnino Calvo o “Maese Calvo” (1895-) destaca como inspirado orfebre, realizando objetos litúrgicos con estilo históricos (neogótico, neomudéjar, neorrenacentista) y moderno. También se dedicó al hierro forjado y repujado, labrando rejas y lámparas de diseño modernista o historicista.

Simón Calvo (1898-) trabaja la alfarería para realizar vasijas, jarros y fuentes a veces arcaizantes e imitaciones de ánforas árabes como de estilo modernista. También hace cerámicas aplicadas a la decoración arquitectónica. Y abarca también el trabajo del esmalte y la orfebrería.

Los hermanos Hernández, en Valladolid, son orfebres, joyeros y escultores en metal, que realizan obras en estilo Art Decó. Comienzan formándose en Valladolid para luego viajar pensionados a París y abandonar el limitado horizonte de la ciudad e instalándose en 1922 en Vigo, donde elaborarán gran cantidad de trabajos.

Los orígenes de los talleres de vidrieras están en el taller de restauración de la Catedral de León, vinculado a Juan Lázaro de Diego (1848-1919), que trabaja sobre modelos muy influidos por el gótico y los prerrafaelistas. También destaca el dibujante, pintor y decorador Eulogio Varela (1868-1955).

Daniel Zuloaga (1852-1921) se forma en Madrid, perfecciona sus conocimientos en Sévres y llega a Segovia en 1893. Trabaja primero en la fábrica de loza de los Vargas, asociado dentro de un taller de cerámica decorativa, llegando sus trabajos a Madrid, Bilbao y San Sebastián. En 1904 se independiza de los Vargas e instala su taller y su vivienda en la iglesia de San Juan de los Caballeros de Segovia. Aquí realiza pequeña cerámica y encargos decorativos para revestimientos de edificios en Castilla (Astorga, León, Palencia, Burgos, etc.) y el País Vasco. En su obra predominan los temas modernistas y las decoraciones historicistas (oriental, de tipo románico...), también las placas y jarrones con paisajes y tipos populares segovianos. Discípulo suyo es el ceramista Fernando Arranz, que trabaja en Segovia de 1921 a 1927.

Además Daniel Zuloaga también pintó paredes, hizo tapices y diseño muebles.

Mireia Freixa. El modernismo en España. Cuadernos Arte Cátedra. 1986.

Oriol Bohigas. Reseña y catálogo de la arquitectura modernista. Editorial Lumen. Barcelona, 1973.

Julio Arrechea Miguel, “Arquitectura”); Historia del Arte de Castilla y León, tomo VIII. Arte Contemporáneo. Ámbito Ediciones. Valladolid, 2000

Tema 72. Pintura de paisaje en Castilla y León en el siglo XX

1. Generación del 98

Una de las principales aportaciones de la generación del 98 es el descubrimiento literario y estético de Castilla. Se configura así una idea de Castilla como tierra árida y deprimida, espejo de la decadencia del país. Al mismo tiempo el auge de los regionalismos contribuye a indagar sobre la identidad de Castilla. Los viajes por Castilla para conocer sus pueblos y sus gentes conducen al encuentro con el paisaje, que se convierte en centro de atención de escritores y pintores.

Durante estos años los cuadros costumbristas del mundo rural fueron objeto de creciente interés, a consecuencia del creciente auge del regionalismo. El paisajismo va evolucionando desde el mero descriptivismo a una desaparición de los pormenores y lo anecdótico. Se impone ahora una visión más sobria y sencilla que valora sobre todo la exaltación de los inmensos campos y llanuras de la meseta. Se nota además una preocupación por la captación de la luz y las variaciones cromáticas, así como una mayor libertad de ejecución y espontaneidad en la factura.

Los primeros en plasmar el paisaje castellano son Aureliano de Beruete y Darío de Regoyos, discípulos del hispano-belga Carlos de Hes. En sus últimos años Beruete adopta los recursos técnicos impresionistas, lo que se refleja en sus visiones de Segovia y Ávila.

Hasta entonces Castilla había sido vista como una tierra árida y monótona, sin posibilidades pictóricas frente a los escenarios de la "España húmeda". Aunque Regoyos prefería como pintor los campos verdes vascos, le atrae la dificultad del paisaje castellano. Así recorre la sierra de Béjar, los pueblos burgaleses y los castillos vallisoletanos de Medina del Campo y Peñafiel. Para sus pinturas elige las horas del amanecer o el atardecer.

Sin embargo, es la obra de Ignacio Zuloaga la que mejor contribuye a reflejar en pintura los temas castellanos de la generación del 98. Se instala en Segovia en 1898, desde donde desarrolla su pintura. Se aparta del costumbrismo para ofrecer una visión veraz y vigorosa de las gentes de Castilla, a las que dota de monumentalidad y sentido épico. Con él los paisajes castellanos se convierten en un modelo de unidad ideológica, es decir, el paisaje castellano se transforma en la imagen emblemática de España; Castilla se identifica así con lo español. Zuloaga impregna a sus cuadros de una visión pesimista y dramatizada, que le valió la crítica por sus figuras deformes o monstruosas.

Seguidores de Zuloaga son otros pintores vascos, como el alavés Pablo Uranga, que acompaña a Zuloaga en Segovia, y, más destacados, los hermanos Valentín y Ramón Zubiaurre, que recorren localidades segovianas. Otros pintores del momento son Gustavo de Maeztu, Francisco Iturrino o Juan de Echevarría.

Algo más joven es José Gutiérrez Solana (1886-1945), con el que culmina la interpretación negra y esperpéntica de Zuloaga. Los pueblos y las ciudades de Castilla quedan reflejados en las procesiones de Semana Santa, las corridas de toros y los barrios más degradados, con la realidad más primitiva y pesimista de los pueblos de Castilla.

Frente a la visión amarga y trágica de Castilla, Joaquín Sorolla (1863-) plasma una Castilla optimista y saturada de luz y color. A principios de octubre de 1906 está en Segovia, a finales de marzo de 1910 pasa unos días en Ávila y luego en Burgos. Hacia 1910 se plantea la posibilidad de realizar un gran panel dedicado a las provincias de España para decorar la Hispanic Society of America de Nueva York. Para este trabajo sirven los numerosos bocetos y estudios preparatorios que fueron facilitados por los viajes mencionados, a los que se suman los de su estancia en 1912 en la comarca de la Alberca.

2. Comienzo de siglo hasta 1936

El florecimiento intelectual y artístico que se produce en estos años en Madrid tiene un pequeño reflejo en localidades como Valladolid y Segovia. Y aunque destacados paisajísticos madrileños se sintieron atraídos por las cercanas localidades abulenses y segovianas, la mayoría de pintores locales continúan anclados en el realismo castellano.

Ávila. El madrileño Eduardo Chicarro (1873-1949) pinta buena parte de sus obras en Ávila y sus pueblos, con tipos populares y temas costumbristas, sobre todo en 1907-1912. También en Ávila se instala a finales de los años veinte el granadino José María López Mezquita (1893-1954). Pero el más significativo de estos años es el italiano Guido Caprotti (1887-1966), instalado en Ávila desde 1917. De Ávila es Eduardo Martínez Vázquez (1886-1971), pintor sobre todo de las cumbres de Gredos.

Burgos. Esta ciudad tiene escasa actividad artística. Entre los paisajistas de mayor capacidad artística se encuentra Luis Manero Miguel (1876-1937), con una estética decimonónica inspirada en la ciudad y sus alrededores. Contemporáneo y dentro de los noventayochistas está Marcelino Santamaría Sedano (1866-1952), que prolonga sin evolucionar esta vertiente del paisajismo hasta sus últimos años. Interesante resulta Javier Cortés Echánove (1890-1991), influenciado en sus inicios por Zuloaga y desde 1912 por el simbolismo y la estética prerrafaelista. Antes de la Guerra Civil se desarrolla la primera fase de la producción de Modesto Ciruelos González (1908-), uno de los primeros pintores castellanos en incorporarse a las vanguardias. En los años treinta manifiesta un estilo sobrio y expresivo, plasmado en algunos paisajes, si bien desde los cuarenta se dedica a la abstracción.

José Vela Zanetti (1913-1999) nace en Burgos, se cría en León y se forma en esta ciudad y en Madrid. La Diputación Leonesa le beca en Italia y a su regreso en 1934 pinta escenas con temas de crítica social. Tras la Guerra Civil desarrolla una intensa actividad como muralista en América.

León. En el primer tercio de siglo destaca Modesto Cadenas (1899-1936), pintor del páramo leonés que en los años treinta manifiesta el influjo del cubismo a través de una figuración geometrizada.

Palencia. Juan Manuel Díaz Caneja (1905-1988) destaca por su estilo innovador y vanguardista. Estudia pintura en Madrid desde 1923 y viaja a París por vez primera en 1929. Tras la Guerra Civil fija el estilo definitivo de su pintura, con una base cubista y gamas de amarillos y ocre para recrear el paisaje castellano. Otro artista destacado es Germán Calvo (1910-), con un estilo más cercano al clasicismo poco influido por las vanguardias.

Salamanca. Por Salamanca pasan pintores como Darío de Regoyos, Ignacio Zuloaga, los hermanos Valentín y Ramón Zubiaurre, Joaquín Sorolla, Manuel Bedito y Francisco Iturrino (1864-1924). Este último pasa largas temporadas en Ledesma entre 1898 y 1912. De los más interesantes en los años previos a la Guerra Civil es José Manuel González Ubierna (1890-1982), identificado con el paisaje urbano de Salamanca. El vallisoletano Manuel Mucientes (1887-1960) también fue pintor de calles y rincones salmantinos. Otro paisajista es Francisco Núñez Losada (1889-1973).

Segovia. Fundamental para el florecimiento artístico de la ciudad es el establecimiento del ceramista Daniel Zuloaga y luego de su sobrino Ignacio Zuloaga. Ignacio (1870-1945) acude por primera vez en 1898 y después pasa largas temporadas en Segovia hasta 1916. Desde aquí recorre los pueblos segovianos y pinta sus paisajes y también la ciudad. Por aquí pasan también Pablo Uranga, Valentín y Ramón Zubiaurre (entre 1910 y 1923), Darío de Regoyos, Joaquín Sorolla, Aureliano de Beruete, Aurelio García Lesmes y Cristóbal Ruiz.

Soria. La orientación paisajista tiene su máximo representante en Maximiliano Peña (1863-1940), pintor de tipos y escenas rurales. Visitan Soria Ricardo Baroja y Joaquín Sorolla.

Valladolid. Uno de los primeros paisajistas es el cubano Gabriel Osmundo Gómez (1856-1915), pero sólo desde la segunda década del siglo comienza a dar frutos la escuela de Bellas Artes, donde comienzan su formación pintores como Anselmo Miguel Nieto, Aurelio García Lesmes y Eduardo García Benito.

El de mayor influencia es Aurelio García Lesmes (1884-1942), cuya visión del paisaje será imitada por los jóvenes artistas locales. Su pintura refleja los campos y llanuras. Tiene influencia del post-impresionismo y de Antonio Muñoz Degrain, de Regoyos y el fauvismo. Pinta amplias panorámicas de los campos solitarios y también rincones de pueblos, siempre con una visión luminosa y colorista. Desde los años veinte son continuadores suyos varios pintores vallisoletanos como Raimundo de Castro-Cires (1892-1970) y Manuel Mucientes (1887-1960). En los cuadros

de este segundo, el cielo suele ser protagonista, ocupando una gran superficie mientras el paisaje ocupa una estrecha franja del lienzo.

Zamora. Destaca Ricardo Segundo (1903-1983), interesado por la temática regionalista de paisajes desde los años veinte. Recorre la provincia pintando paisajes y tipos rurales con influencia de Sorolla y Benedito. También pinta paisajes Jesús Gallego Marquina (1900-1986). Se forma en Madrid y trabaja de 1927 a 1931 en Zamora, pintando paisajes en Sanabria, Toro y otros pueblos cercanos. Continuará con su estilo costumbrista durante toda su vida.

3. Tras la Guerra Civil

Tras la Guerra Civil, José Vela Zanetti tiene que exiliarse y trabaja en América hasta 1960. En 1968 se instala en su casa natal de Milagros (Burgos), desde donde plasma en lienzo escenas de la vida cotidiana rural y paisajes.

De la Escuela de Vallecas (Madrid), Benjamín Palencia, compra una casa en Villafranca de la Sierra (Ávila) en 1941, donde pinta paisajes y campesinos aunque perdiendo sus rasgos vanguardistas. En los años cuarenta destacan Raimundo de Castro-Cires en Valladolid y Cecilio Burgo-Gar (1915-1950) en León.

Tras la Guerra Civil se crea en Segovia en 1950 la "Residencia de Pintores de Segovia", destinada a recibir pensionados durante los veranos a los alumnos de las Escuelas de Bellas Artes. Ello supone la presencia de numerosos pintores que plasman las calles y paisajes de Segovia y estimulan su vida artística.

La figura zamorana más destacada es Delhi Tejero (1910-1968), formada en Madrid y París y vinculada a las vanguardias. Durante la Guerra Civil pinta algunos paisajes en Italia, aunque durante toda su vida hará paisajes de su tierra evolucionando hacia una visión cada vez más lírica y emotiva.

La vanguardia toma del regionalismo el interés por el paisaje aplicando nuevas visiones. En este sentido es interesante el trabajo de Juan Manuel Díaz Caneja (1905-1988). En 1927-1929 se deja influenciar por el cubismo y tras la guerra Civil desarrolla una poética personal centrada en el paisaje. Sus paisajes renuncian a los detalles y plasman la austeridad con una gama cromática de ocres y amarillos y mediante construcciones compositivas con referencias cubistas en la descomposición de estructuras superpuestas. En los años ochenta llega incluso a reducir las fragmentaciones estableciendo imbricaciones cromáticas casi informalistas; una abstracción que es paisaje genérico.

El influjo de Díaz Caneja se detecta en obras de los años sesenta de Cristóbal Gabarrón (1945-) y de Gabino Gaona (1933-2007). La visión constructivista del paisaje la comparte Félix Cuadrado Lomas (1930-), que acentúa la compartimentación geométrica de las superficies y eleva el punto de vista hasta casi eliminar la línea del horizonte.

Otra vertiente del Paisajismo es la basada en el uso del color generosamente aplicado, con Benjamín Palencia como referente. Aquí se incluyen los paisajes de Luciano Díaz Castilla en Ávila, Mercedes del Val en Valladolid y José Sánchez Carralero en León.

El informalismo se plasma en Luis Sáez (1925-), que tiene en los años cincuenta paisajes de construcción cúbica, que al final de la década van tendiendo a fondos neutros y mostrar espacios yermos. En estilo también informalista destaca Gloria Alcanhud (1937-), que ya en los noventa representa paisajes imaginarios de atmósferas fantásticas.

En la figuración y con una estética cercana a los planteamientos del Pop se encuentra Manuel Sierra (1951-), con un predominio del dibujo que define con dureza los contornos, que rellena de colores planos y que plasma también en paisajes.

Entre los últimos paisajistas, ya de los años noventa, puede citarse a Alberto Reguera (1961-), con espacios imaginarios combinando la luz sobre la materia. Otros paisajes irreales pueden encontrarse en las obras de Julio Toquero (1964-), Carlos de Paz (1964-), Toño Barreiro (1965-), Ramón Isidoro Pérez (1964-) o Isidro Rodríguez Tascón (1974-). Por el contrario, realistas son las vistas urbanas de Félix de la Concha (1962-).

José Carlos Brasas Egido (Las artes plásticas en Castilla y León hasta la posguerra) y Javier Hernando Carrasco (Las artes plásticas desde 1939 hasta nuestros días); Historia del Arte de Castilla y León, tomo VIII. Arte Contemporáneo. Ámbito Ediciones. Valladolid, 2000.