

Nuevos datos acerca de la ampliación de al-Ḥakam II en la mezquita de Córdoba y algunas hipótesis sobre la zona de la maqṣūra de época emiral

Concepción Abad Castro
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 14 de febrero de 2014
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2014

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 25, 2013, pp. 9-21
ISSN. 1130-551

RESUMEN

Hace cuatro años publicamos un trabajo donde abordamos, basándonos en las informaciones de las fuentes escritas, las distintas fases constructivas y el ritmo de las obras de la ampliación de al-Ḥakam II en la mezquita de Córdoba. Ahora pretendemos incidir en la misma etapa, aportando nuevos datos que complementan la visión de la aljama en el reinado del segundo califa omeya, pero también intentaremos plantear algunas hipótesis acerca del *miḥrāb* y la *maqṣūra* de época emiral, ámbitos que, a nuestro parecer, debieron desempeñar un papel importante en la concepción del trazado de la ampliación califal.

PALABRAS CLAVE

Mezquita de Córdoba. Al-Ḥakam II. ‘Abd al-Raḥmān II. *Miḥrāb*. *Maqṣūra*.

ABSTRACT

Four years ago we published a work where, on the basis of the information in the written sources, we addressed the various construction phases and the pace of expansion of the Mosque of Cordova by al-Hakam II. In the present paper we focus in this same expansion stage, providing new data that complement the vision of the mosque in the reign of the second Umayyad caliph. We will as well try to set out some hypotheses about the *miḥrāb* and the *maqṣūra* of Emirate time, aspects which, from our point of view, should have played an important role in designing the layout of the Caliphate expansion.

KEY WORDS

Mosque of Cordova. Al-Ḥakam II. Abd al-Raḥmān II. *Miḥrāb*. *Maqṣūra*.

Planteábamos en un trabajo anterior¹ que el monarca mandó levantar una *maqṣūra* longitudinal que abarcaba las tres naves centrales y que iba a convertirse en su propio oratorio. Nos basábamos para tal afirmación en un párrafo del texto de Ibn ‘Idari:

Y puso al frente de esta ampliación otra maqṣura de madera bordada por fuera y por dentro y coronada por un capitel [dirwa]. Su largo era de setenta y cinco codos y su ancho de cuarenta y dos codos; el alto de ocho codos. Puso la maqṣura en el mes de rayab del mismo año [=junio/julio 966]².

Apoyábamos también la hipótesis de que esta amplia *maqṣūra* constituyó el “oratorio” del monarca y, acaso,

de su familia, en la inscripción que figura en el alfiz interior de la fachada del *sabat*, donde se dice que la puerta “constituye el camino hacia su oratorio”.

A este respecto, las investigaciones de Bernabé Cabañero Subiza y Valero Herrera Ontañón acerca de la techumbre de la ampliación de al-Ḥakam II, que en su momento no incluimos, aportan datos de gran interés que confirman, efectivamente, que las tres naves centrales de la citada ampliación recibieron un tratamiento especial en cuanto a su cubierta³. Los autores comienzan su artículo insistiendo en que la idea de al-Ḥakam II era hacer de su ampliación una obra completamente distinta al resto de la mezquita construida hasta entonces. Afirman que la utilización de una

serie de elementos decorativos diferentes en las techumbres de estas nuevas naves se hizo con la intención de remarcar todavía más el carácter individual que tiene esta fase constructiva de la mezquita de Córdoba. Dicen textualmente: “Las tres naves centrales estaban claramente diferenciadas de las otras ocho, ya que aunque la más ornamentada era la central, las dos colaterales también presentaban características propias”⁴; y, más adelante, incidiendo en la importancia de la nave central, señalan: “El hecho de que los tableros y los motivos de las cobijas sean alternos conjuga perfectamente con la existencia en la nave central de la fase de al-Hakam II de una serie de ejes transversales, cuya presencia fue detectada por Christian Ewert y Jens-Peter Wisslak”⁵. En un segundo artículo, dedicado al estudio de la policromía, los mismos autores insisten en la idea de la clara intencionalidad de resaltar las tres naves centrales, también a través de la policromía, el diseño y la técnica con que se decoraron las vigas de sus techumbres⁶.

No hay duda, pues, de que esa gran *maqṣūra*, que constituía el oratorio de al-Hakam II, existió, a pesar de que no haya quedado testimonio material alguno de ella, salvo las vigas de sus cubiertas y descontextualizadas.

Señalamos también en la investigación anterior que en junio de 965 ya se había elevado el perímetro completo de la nueva ampliación y el *mihrāb*, fecha a partir de la cual se procedería a la apertura de los arcos de comunicación entre las nuevas naves y las de ‘Abd al-Rahmān II (832), así como a desmontar el *mihrāb* mandado erigir por este último. Según Ibn ‘Idari, fue en octubre del mismo año cuando al-Hakam II ordenó “levantar las cuatro columnas que estaban en las jambas del antiguo mihrab”⁷, y al-Rāzī afirma que la apertura de los arcos de comunicación se realizó en el mes de junio, fecha que, recordemos, coincide con la que figura en la inscripción del *mihrāb* y que indica la finalización del mismo. Refiriéndose al traslado del Corán⁸ que existía en la *maqṣūra* emiral, dice:

El domingo ocho de ĵumadā II del año 354 [junio de 965] se procedió al traslado del ejemplar del Corán que se hallaba en la mezquita aljama de Córdoba destinado a la lectura del imán las mañanas de todos los días, después de la oración del alba –ejemplar que había sido del emir de los creyentes ‘Utman b. ‘Affān, ¡Dios esté satisfecho de él! Escrito por su propia mano– hasta la casa del director de la oración Muhammad b. Yahyā b. al-Jarraz, en cumplimiento de las órdenes del emir de los Creyentes -¡Dele Dios larga vida!-, para preservarlo con la mayor de las solicitudes, *dado que había de abrirse la arquería por la que se accedería a la zona de la ampliación que en la aljama había realizado -¡Dios lo fortalezca!-. La apertura se llevó a cabo en esa misma fecha*⁹.

Sin embargo, Ibn Ḥayyān toma este mismo relato de al-Rāzī, reproducido por Ibn ‘Abd al-Malik al-Marrākuṣī en su *Kitab al-Dayl wa-l-takmila*, que lo recoge de Ibn Baṣkuwal, pero añade algunas variantes. No menciona

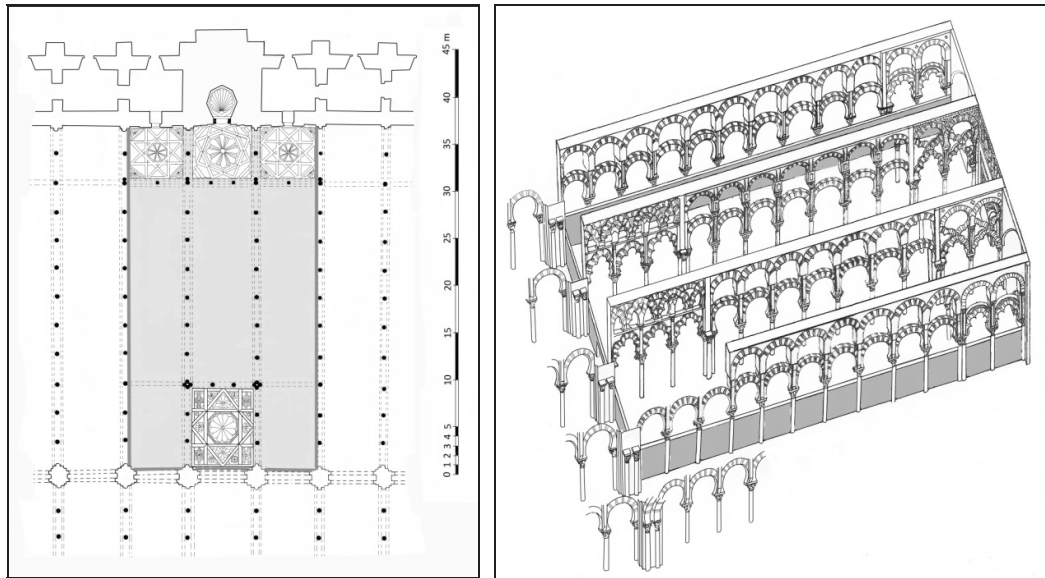
que tal apertura se hiciera en ese momento y, por el contrario, señala que el Corán se guardaba para protegerlo, hasta que se concluyera la nueva *alquibla* y se edificara una “nueva y segura *maqṣūra*”, lo que indica que las obras en la zona meridional de la ampliación continuaban, como en su momento propusimos, y que en la fecha mencionada aún no se había construido la *maqṣūra* de tres tramos delante del *mihrāb*, algo que también indicábamos en nuestro trabajo anterior:

Cuando se requirió en ese momento perforar el muro de la *alquibla*, contigua a la obra hakamí, para conectar las dos partes de la mezquita y formar un único espacio, se procedió al traslado del ejemplar del Corán llamado ‘el Modelo’, que se conservaba en la *maqṣura* de esta mezquita aljama destinado a la lectura de la primera oración obligatoria todos los días, cuando finalizaba la oración del alba –ejemplar que había sido del emir de los creyentes ‘Utman b. ‘Affān, ¡Dios esté satisfecho de ambos!, escrito por su propia mano–. Era tenido en altísima estima y veneración en al-Andalus. Por ello ordenó el califa trasladarlo a la casa del director de la oración, hombre de confianza y fidelidad, Muhammad b. Yahyā b. ‘Abd al-‘Aziz, conocido por Ibn al-Jarraz, *y guardarlo allí para preservarlo y protegerlo en tal lugar hasta que se concluyese el asunto de la nueva *alquibla* y se construyese en ella una nueva y segura *maqṣura*, momento en el que el Corán podría ser devuelto a su lugar de custodia*. Así se hizo, siendo trasladado hasta casa de Ibn al-Jarraz por los decanos de los sacristanes. Ocurría esto el domingo ocho de ĵumadā II del año 354¹⁰.

María Jesús Viguera, en su estudio de *El musnad* de Ibn Marzūq¹¹, recoge las palabras de Ibn ‘Abd al-Malik, acerca del mismo asunto de la siguiente forma:

Dice al-Rāzī en su Historia (Tārīj) el domingo 8 de ĵumadā, II del año 354 (11 de junio de 965), se llevó este Corán a la mezquita de Córdoba, dispuesto (murattab) para que allí lo leyera el Imán todos los días, después de la oración de la mañana, siendo el ejemplar del Príncipe de los Creyentes ‘Utman b. ‘Affān quien lo escribió de su propia mano... *Y se llevó a la parte [de la mezquita] construida por al-Hakam para comunicar una nave de la mezquita con otra*. Fue el encargado de llevar este ejemplar el llamado al-Imām al-mujtazín... *Quedó en la *maqṣūra* de esta mezquita*, dispuesto para la lectura obligatoria del Imán todos los días, después de la oración de la mañana”.

En esta traducción encontramos matices diferentes. Se trata de la misma fecha, pero se dice que el Corán se lleva ya a la mezquita, “a la parte construida por al-Hakam II para comunicar una nave de la mezquita con otra”, y añade, “*quedó en la *maqṣūra* de esta mezquita*” ¿Se refiere al lucernario mandado erigir en el comienzo de la nave central del oratorio por el califa? De hecho, en este lugar se encontraba el límite de la gran *maqṣūra* del monarca. De acuerdo con ello, en la fecha señalada ya estaría concluida no sólo apertura de los arcos, sino también el lucernario y la zona de las tres naves centrales reservada al monarca.



Figs. 1 y 2. Planta y reconstrucción hipotética de la gran *maqṣūra* de al-Ḥakam II.

Por otro lado, el contenido de estos párrafos y, especialmente, la referencia al Corán, nos hace plantearnos también un nuevo interrogante ¿dónde se guardaba realmente este importante Libro? No parece verosímil pensar que un ejemplar de tanta estima estuviera sin más en la *maqṣūra*. Lo lógico sería que existiera un espacio adecuado para su custodia segura, como dice Ibn Ḥayyān. Sin embargo, no disponemos de elementos ni noticias escritas que informen acerca de cómo era en realidad el espacio que antecedía al *miḥrāb* de ‘Abd al-Rahmān II ni del aspecto real del mismo, más allá de la *maqṣūra* que mencionan los textos y que el propio al-Ḥakam II mandaría instalar durante un tiempo delante de su propio *miḥrāb*, al que trasladaría también, como es sabido, las dos parejas de columnas que estaban en el de su predecesor.

‘Uṭmān b. Almuṭannā, poeta del emir ‘Abd al-Rahmān II, escribió los siguientes versos, referidos a la obra de ‘Abd al-Rahmān II:

Has construido para Dios el mejor edificio,
ante cuya descripción enmudece la gente,
y a él peregrina desde todos lados,
cual si fuese la mezquita de La Meca,
y su *miḥrāb*, cuando lo rodean,
fuese el *rukn* [rincón] y el *maqām* [santuario],
cuando acuden allí las gentes
y se apiñan en pesadumbre,
son cual bandada de palomas que,
bajando a un pozo, se posan en torno.
cuanto allí hay parece que lo hicieran
sus constructores de oro y plata;
no tiene igual en toda Mesopotamia,
ni nada similar construyeron los sirios;

nada igual se construyó desde que existieron los genios de Salomón, eso es todo¹².

Se trata, evidentemente, de un texto donde se intenta exaltar la figura del emir, pero en él encontramos expresiones que nos hacen, cuando menos, reflexionar acerca de la verdadera importancia del *miḥrāb* mandado construir por ‘Abd al-Rahmān II, que probablemente era más monumental de lo que hemos imaginado, y no sólo el *miḥrāb*, sino también el espacio de la *maqṣūra*. Cuando se dice: “y a él peregrina [la gente] desde todos lados, / cual si fuese la mezquita de La Meca, / y su *miḥrāb*, cuando lo rodean / fuese el *rukn* [rincón] y el *maqām* [santuario]”, parece estar indicándonos que “los peregrinos” rodeaban físicamente el espacio interior del *miḥrāb*, como se haría también después en el de al-Ḥakam II¹³. Debía tratarse, pues, de un ámbito capaz de acoger ese movimiento rotatorio de personas dispuestas seguramente en fila.

A este respecto, a la hora de reconstruir la forma interior del *miḥrāb*, únicamente conocemos el contrafuerte escalonado que se conserva en el subsuelo de la mezquita, explorado en su momento por Félix Hernández¹⁴, y que lo acogería en su interior, pero sobre su forma y su profundidad concretas no poseemos datos reales. De hecho, Félix Hernández, en su reconstrucción del oratorio en la etapa emiral, presenta el interior del *miḥrāb* sin definir. Poco después, Leopoldo Torres Balbás dibujó un nicho semicircular¹⁵ con mochetas en el arco de entrada, algo insólito en el Islam en opinión de Basilio Pavón¹⁶, embutido en un contrafuerte exterior en forma de T invertida. Más recientemente, Antonio Fernández Puertas ha reproducido un nuevo plano, similar en cuanto a la forma del *miḥrāb* al de Félix Hernández.

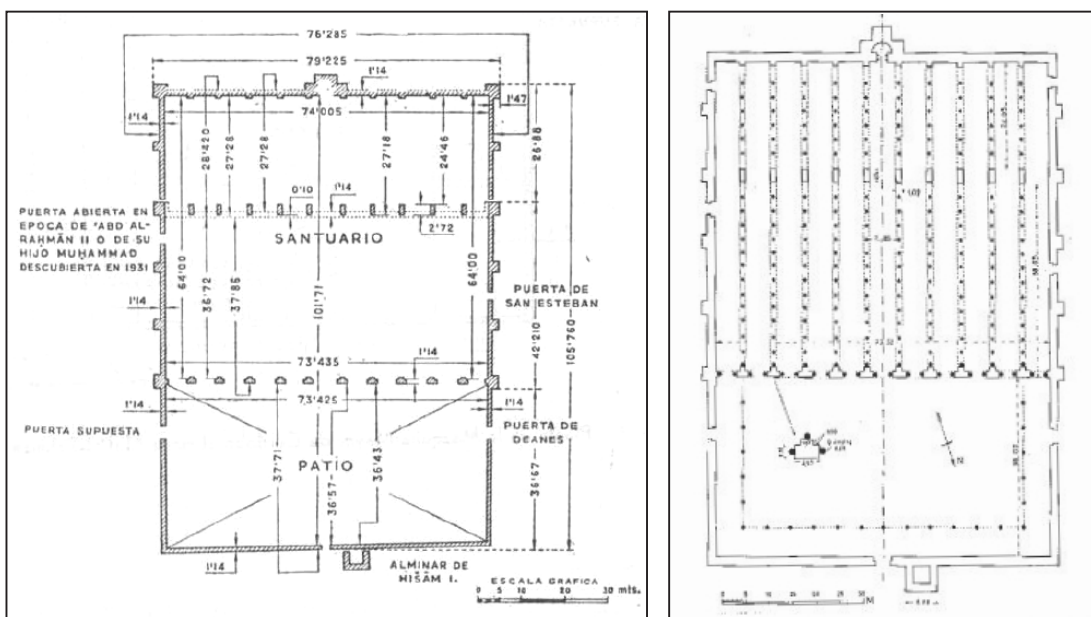


Fig. 3. Planta de la mezquita de Córdoba según F. Hernández.

Fig. 4. Planta según L. Torres Balbás.

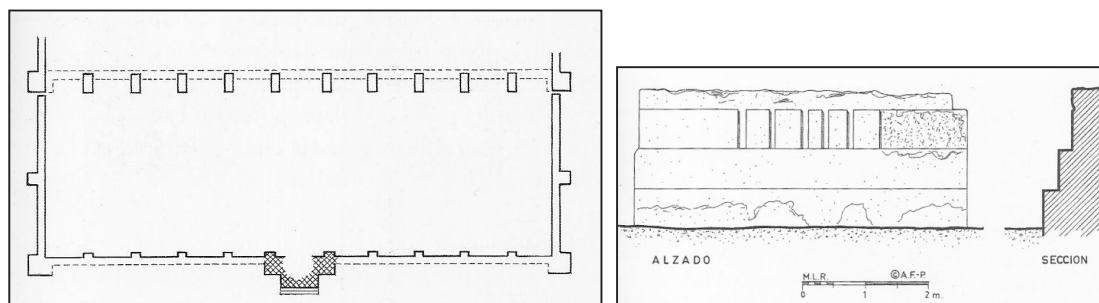


Fig. 5 y 6. Planta y alzado según M. López Reche y A. Fernández-Puertas.

Si comparamos las plantas, existe una diferencia sustancial entre ellas, no sólo en el interior del *mihrāb*, sino también en el volumen exterior del contrafuerte que lo acoge. En nuestra opinión, el interior debía presentar unas proporciones muy parecidas al que mandara construir después al-Ḥakam II, es decir, un espacio capaz de acoger a los peregrinos que circulaban en un movimiento envolvente por todo el perímetro interior, como dice el poema y como se siguió haciendo en el de época califal. Incluso cabe pensar que aquél presentara una planta poligonal, reproducida después por el segundo califa de al-Andalus en su ampliación.

Acaso debamos recrear, aunque sólo sea de forma imaginada, el entorno de este espacio privilegiado con una apariencia más notable. En él se situaría la *maqṣūra* de tres puertas mandada erigir por Muḥammad I, hijo y suce-

sor de ‘Abd al-Raḥmān II, y en su interior el *minbar* que, igualmente, sería trasladado por un tiempo al lado del *mihrāb* de al-Ḥakam II¹⁷. Pero lo esperado sería que este espacio mostrara unas características acordes con el nuevo ceremonial introducido por ‘Abd al-Raḥmān II, a quien se atribuyen importantes cambios, muchos de ellos inspirados en los usos de la corte de Bagdad; incluso iríamos en nuestro planteamiento un poco más allá: ¿cómo imaginar la proclamación de ‘Abd al-Raḥmān III como califa en una mezquita y una *maqṣūra*, es decir, en un ámbito que no fuera adecuado para tal ceremonia? Son demasiados datos como para no pensar que toda esta zona de la aljama emiral tenía, desde el punto de vista formal y simbólico, una importancia mayor que la que tradicionalmente se ha señalado, incluido un espacio donde preservar el Corán durante el tiempo que no era utilizado para la oración.

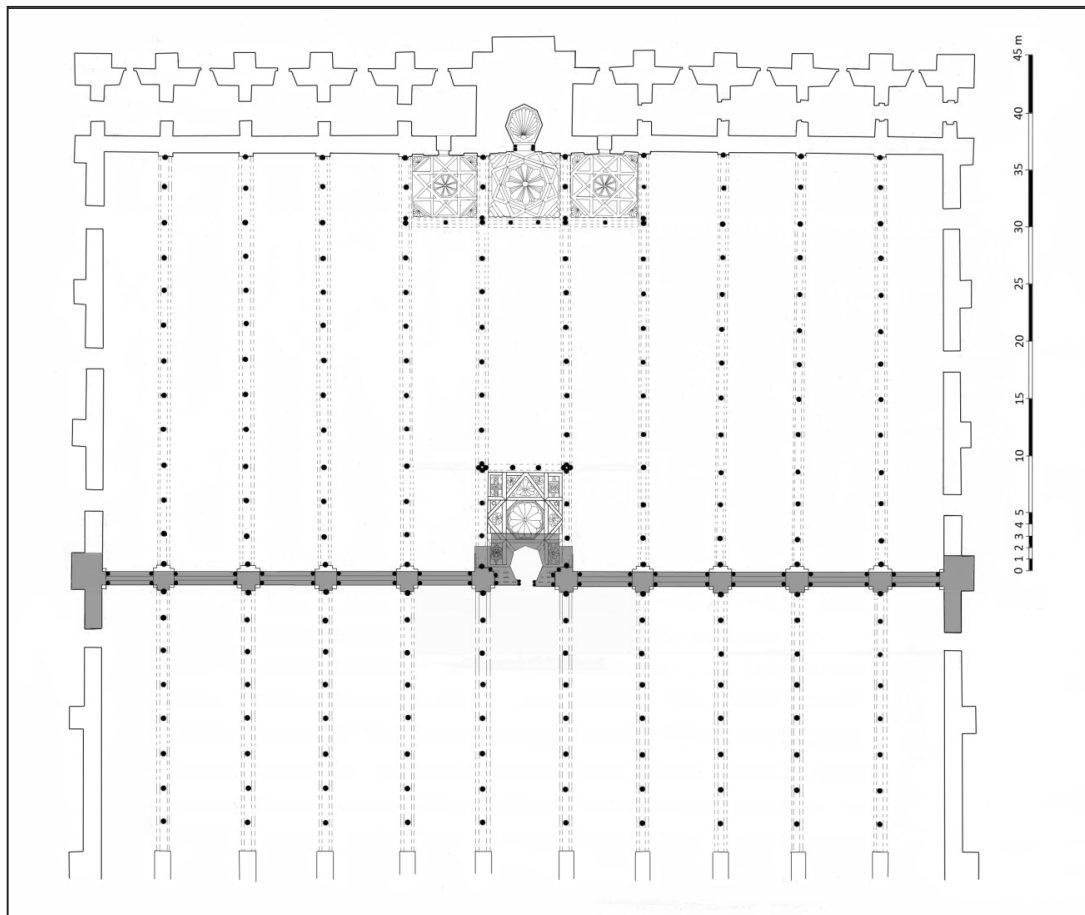


Fig. 7. Planta de la mezquita con la superposición de la *qibla* y el *mihrāb* de ‘Abd al-Raḥmān II.



Fig. 8. Vista del exterior del *mihrāb* de ‘Abd al-Raḥmān II, bajo la capilla de Villaviciosa.



Fig. 9. Columnas estriadas en el tramo que antecede al *mihrāb* de 'Abd al-Rahmān II.

Fernández-Puertas, hablando de este particular, señala que “el área delante del *mihrāb* se decoró con mayor esmero que el resto del oratorio, como relatan las crónicas árabes; y tenía el tramo de la nave central justo delante del *mihrāb* los dos únicos fustes de mármol blanco romanos con veinticinco estrías verticales¹⁸ [...]. Estas columnas, la ornamentación ante el tramo del *mihrāb*, sus dos pares de columnitas y demás ornamentación, fueron sin duda el esquema a seguir en el área de influencia del arte de los emires omeyas (norte de África y el área cristiana de la península), así como el antecedente directo que imitó en la arquitectura de su *mihrāb* el califa al-Ḥakam II en el 964-965”¹⁹.

Que al-Ḥakam II muestra una gran admiración y respeto hacia el *mihrāb*, la *maqṣūra* y el *minbar* de su predecesor es una realidad. Conserva el primero hasta el último momento, haciendo colocar las dos parejas de columnas emirales en el suyo propio. Ordena trasladar la *maqṣūra* y el *minbar* también emirales junto al muro de *qibla* de su ampliación y, el elemento que siempre nos ha llamado más la atención, en el espacio del antiguo *mihrāb* ordena levantar la gran cúpula que hoy corona la capilla de Villaviciosa, que iba a constituir el acceso septentrional a su “oratorio”. ¿Por qué no pensar que, de alguna manera, al-Ḥakam II pretendía también con la monumentalización de este ámbito perpetuar el lugar donde se encontraba el *mihrāb* de 'Abd al-Rahmān II, trasladando al suyo la carga simbólica del de su predecesor?

Además de esos fustes estriados de las columnas, único indicio material de una importancia mayor del espacio situado delante del *mihrāb* que ha llegado hasta nosotros, creemos que deben tenerse en cuenta otras circunstancias. Es el caso, por ejemplo, de la profundidad de la *maqṣūra* de esta mezquita emiral. ¿Abarcaba dos o tres tramos? ¿Cabe la posibilidad de pensar que existiera una cúpula en el central?

Siempre nos hemos preguntado por qué en la mezquita de Kairuán, mandada construir por el emir Ziyādāt Allāh en torno al año 836, ya se crea un espacio con una planta en T claramente definida y una cúpula delante del *mihrāb*, aunque existen discrepancias entre los especialistas²⁰, mientras que en la de Córdoba, más importante en esas fechas, aún no se han definido ninguno de estos dos elementos que, por otra parte, van a estar presentes en varias mezquitas del momento. Resulta más extraño aún cuando generalmente se afirma que es la mezquita cordobesa la que influye sobre la de Kairuán cuando, aparentemente, las formas de la mezquita andalusí de época emiral son más sencillas y más “conservadoras” que las de la tunecina. Incluso si atendemos a la mezquita de Zaytuna, igualmente en Túnez, el planteamiento es el mismo. En esta última mezquita, realizada según el modelo de Kairuán, la cúpula que antecede al *mihrāb* está datada en 864, aunque también existe cierta controversia respecto a la fecha de su decoración²¹.

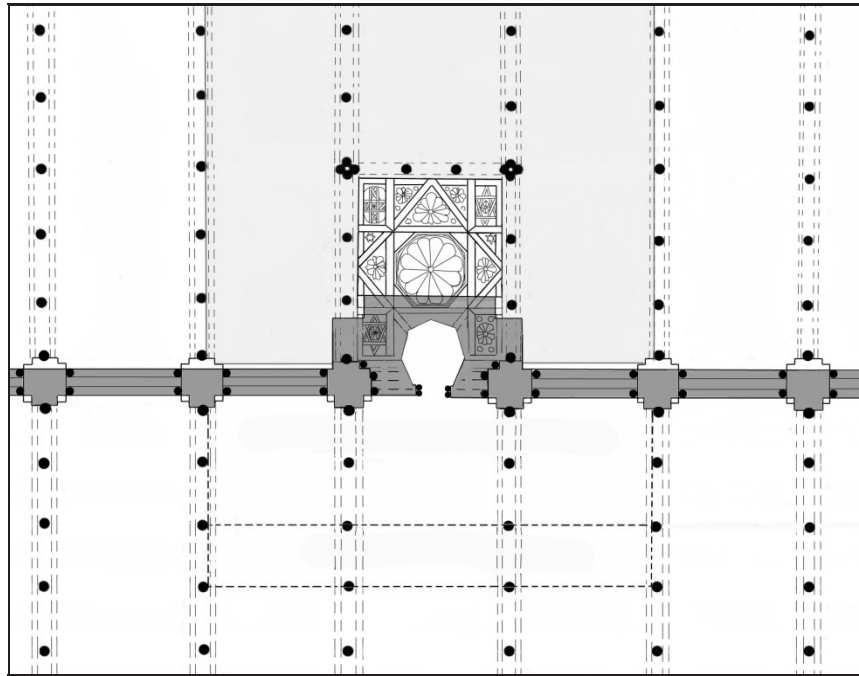


Fig. 10. Muro de *qibla* y *mihrāb* de ‘Abd al-Raḥmān II y posibles delimitaciones de la *maqṣūra*.

Al margen de estas elucubraciones, hay un hecho que también nos llama la atención. Tras la conversión de la mezquita al culto cristiano, de todos es sabido que el lucernario de al-Ḥakam II fue convertido en capilla mayor de la primitiva catedral, pero es más desconocido el dato de que, justo en el tramo que antecedió al *mihrāb* de ‘Abd al-Raḥmān II, desde una fecha temprana, se instaló la capilla de los obispos, comunicada en principio con el presbiterio. ¿Por qué en este lado? Por otra parte, si vemos el trazado de la catedral, en la que se buscaron claramente apoyos existentes para levantar las nuevas estructuras, observamos que el coro se asienta en su lado septentrional al comienzo de las naves de ‘Abd al-Raḥmān II, mientras que en el lado opuesto se proyecta hasta el comienzo de los últimos tres tramos de las mismas naves. ¿Existía algún elemento de soporte en esta zona susceptible de ser reaprovechado?

Es evidente que se trata de hipótesis hoy difícilmente constatables pero, como señalábamos más arriba, resulta extraño que un monarca culto, a quien se atribuye un gran esplendor de las ciencias y las artes, atrayendo a Córdoba a los más nombrados sabios de la época, el primero de los califas marwaníes que, como dice Ibn Ḥayyān, dio lustre a la monarquía en Al-Andalus y la revistió con la pompa de la majestad y a quien, en definitiva, se atribuye un proceso de cambio y “orientalización” en al-Andalus, no dejara en la mezquita un testimonio material más acorde con su persona y sus actos de gobierno.

Por último, y retornando a la ampliación de al-Ḥakam II, Momplet²² plantea que en ella desempeñaron un papel

determinante artistas procedentes de Bizancio, aspecto en el que ya había incidido en trabajos anteriores²³, y señala que el último elemento que se introduce en ella es la arquería transversal que discurre paralela al muro de *qibla*. Afirmo que esta arquería no estaba prevista inicialmente y que su elevación respondió a un cambio de proyecto cuando el perímetro de las naves ya estaba realizado y se habían abierto ya las puertas laterales. Se basa para tal afirmación en el hecho de que los arcos extremos (al este y al oeste) caen sobre las mencionadas puertas. En su opinión, la razón que impulsó a construir esta arquería fue la de contrarrestar los empujes de la parte frontal de la *maqṣūra*.

Se trata de una secuencia de arcos que se proyectan a la altura de las cubiertas y presentan un perfil de herradura, salvo los dos inmediatos a la *maqṣūra*, que dibujan un perfil apuntado y una decoración de rollos a lo largo de todo su intradós. Torres Balbás, uno de los pocos autores que se han detenido en esta estructura, no duda en calificar a esos últimos como de origen oriental²⁴, y, ciertamente, recuerdan el perfil del arco abasí de tradición sasánida que vemos en numerosos edificios, como las mezquitas de Samarra (Irak), el palacio de Uhaydir (Irak) o la mezquita de Ibn Tulun (Fustat-El Cairo), por citar algunos ejemplos. Momplet señala otros paralelos y, entre ellos, obras del ámbito bizantino y armenio²⁵. No obstante, desde nuestro punto de vista, el conjunto de formas, el trazado e, incluso, la propia fábrica de los arcos no presentan el “refinamiento” de las soluciones empleadas en época de al-Ḥakam II.

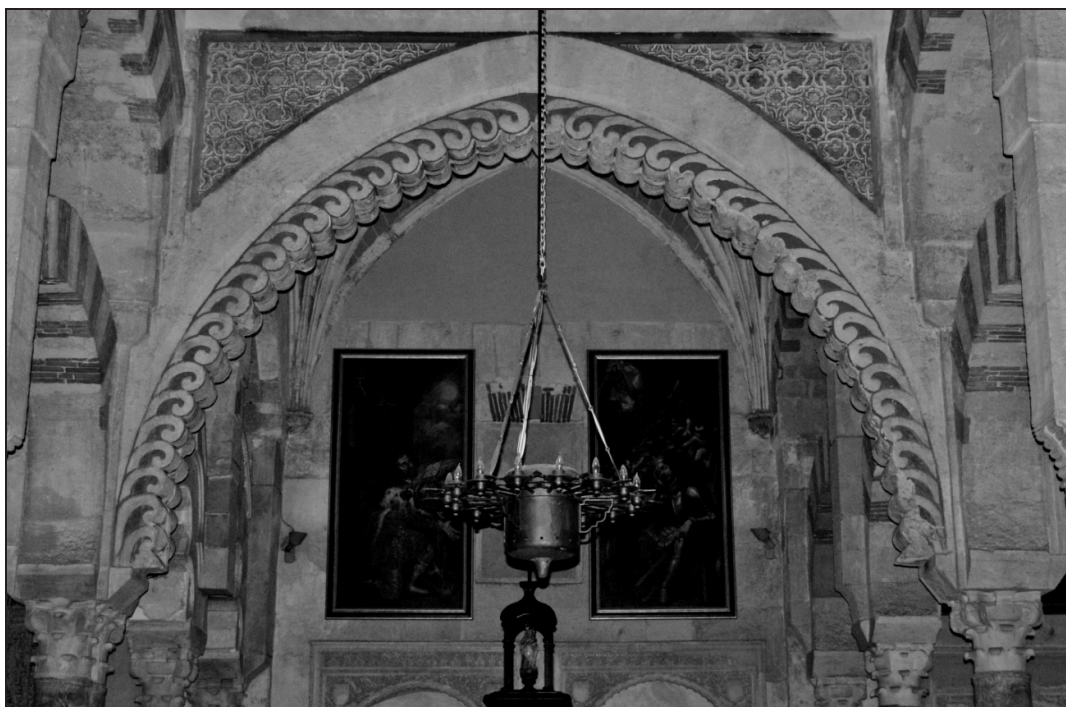
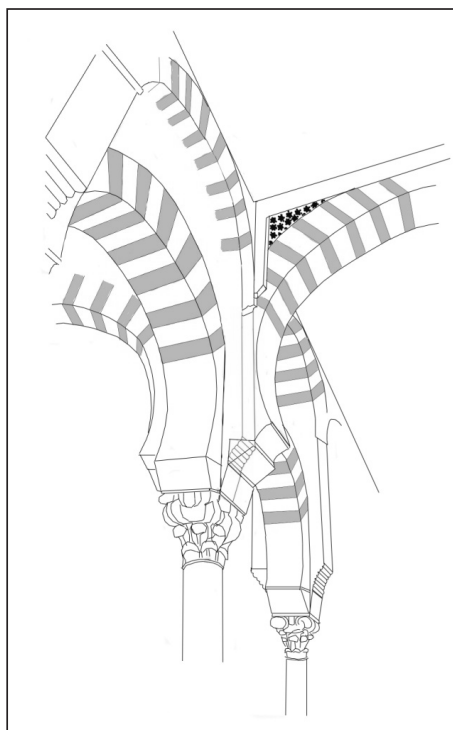


Fig. 14. Arco apuntado a occidente de la *maqṣūra*.

Que esta arquería se coloca cuando ya están finalizadas las obras de este último se aprecia claramente en el hecho de que está encajada sobre los ya existentes, eliminando incluso parte de las pilastras de los arcos superiores.

res. Lo más llamativo es que los dos extremos caen sobre sendas puertas pero, mientras el occidental descansa sobre una ménsula situada a la altura del dintel de la misma, el oriental lo hace aparentemente sobre una columna.



Figs. 15 y 16. Detalle de la inserción de uno de los arcos sobre los ya existentes.



Fig. 17. Detalle del arco occidental.



Fig. 18. Arco oriental.



Figs. 19 y 20. Detalles de la columna sobre la que descansa el arco oriental.

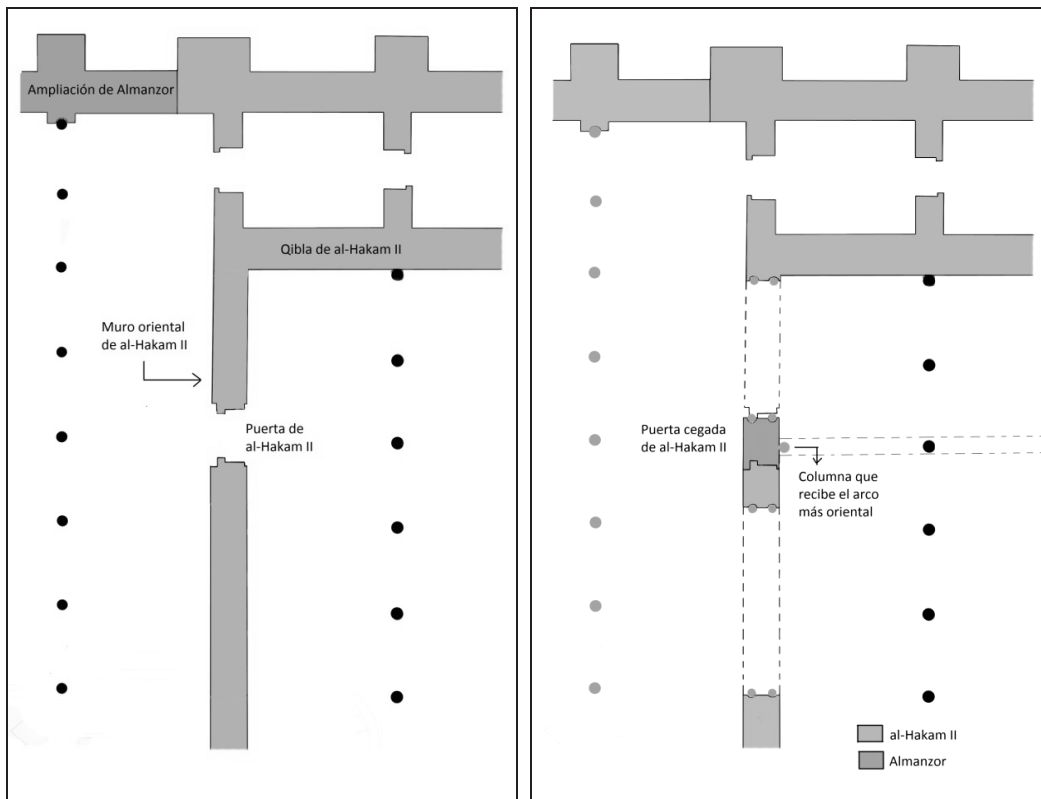


Fig. 21. Planta en detalle de la puerta oriental.

En los dos casos es evidente que, cuando se colocaron, ya estaban configuradas las puertas, pero resulta extraño que se utilice una solución distinta en cada una de ellas y, sobre todo, no parece lógico que la columna del arco oriental se sitúe en el centro del vano. Dicho de otro modo: cuando este arco se hace descansar sobre una columna es porque la puerta estaba cegada, circunstancia que no afecta a la del lado occidental, pues seguía constituyendo un acceso válido al oratorio. Esta solución sólo tiene cabida en el proceso de ampliación del oratorio

hacia el este por parte de Almanzor. De hecho, el tipo de fuste, de diámetro ligeramente inferior al de las columnas de al-Ḥakam II, es el mismo que los empleados en la ampliación de aquél. Como es sabido, Almanzor mandó cegar todas las puertas orientales para abrir posteriormente grandes arcos apoyados en parejas de columnas. Sin embargo, hoy, tras los trabajos efectuados en la mezquita, las puertas de al-Ḥakam II están parcialmente visibles y puede documentarse perfectamente la circunstancia que venimos analizando.

NOTAS

- ¹ Concepción ABAD CASTRO, “El ‘oratorio’ de al-Ḥakam II en la mezquita de Córdoba”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. 21 (2009), pp. 9-30.
- ² Ibn ‘IDARI, *Al-Bayan al-Mugrib fi ahbar al-Andalus wa-l-Magrib*, edición de Lévy-Provençal, traducción de E. Fagnan, vol. 2, Bayrut, 1970, p. 254 del texto árabe.
- ³ Bernabé CABAÑERO SUBIZA y Valero HERRERA ONTAÑÓN, “Nuevos datos para el estudio de la techumbre de la ampliación de al-Ḥakam II de la mezquita aljama de Córdoba. Cuestiones constructivas”, *Artígrama*, n.º 16 (2001), pp. 257-283.
- ⁴ *Ibidem*, p. 271.
- ⁵ *Ibidem*, p. 72. Cfr. Christian EWERT y Jens-Peter WISSHAK, *Forschungen zur almohadischen Moschee*, t. I: *Hierachische Gliederungen westislamischer Betsäle des 8. Bis 11. Jahrhunderts: Die Hauptmoscheen von Qairawan und Córdoba und ihr Bannkreis*, Maguncia, 1981, p.72.
- ⁶ Valero HERRERA ONTAÑÓN y Bernabé CABAÑERO SUBIZA, “La techumbre de la ampliación de al-Ḥakam II en la mezquita aljama de Córdoba. Análisis técnico y estudio formal de su policromía”, *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, n.º 5 (2004), pp. 391-412.
- ⁷ Ibn ‘IDARI, *op. cit.*, pp. 253-254 del texto árabe.
- ⁸ Debe tratarse del ejemplar del Corán que, según refieren distintos autores (al-Idrisi, Ibn Baṣkuwāl o al-Maqqarī, entre otros), podía ser uno de los cuatro maṣāḥif que ‘Uṭmān había enviado a las grandes capitales del Islam: La Meca, Kufa, Bosra y Damasco. Hacia 1158 sería trasladado por los almohades, primero a la mezquita de Tinmal y posteriormente a la Kutubiyya de Marrakech. El texto, en cualquier caso, indica que estaba en Córdoba en fecha previa a la ampliación de al-Ḥakam II. Véanse Alfred DESSUS-LAMARE, “Le muṣḥaf de la mosquée de Cordoue et son mobilier mécanique”, *Société asiatique (France). Journal asiatique*, vol. CCXXX (1938), pp. 551-575; Amira K. BENNISON, “The Almohads and the Qur’an of ‘Uṭmān: The legacy of the Umayyads of Cordoue in the Twelfth Century Maghrib”, *Al-Masāq*, 19, 2 (2007), pp. 131-154; Pascal BURESI, “Une Reliquie almohade : l’utilisation du coran (attribué à ‘Uṭmān b. ‘Affān [644-656]) de la grande mosquée de Cordoue”, *Lieux de cultes: Aires votives, temples, églises, mosquées*, Paris, 2008, pp. 273-280 ; idem, “D’une péninsule à l’autre: Cordoue, ‘Uṭmān (644-656) et les arabes à l’époque almohade (XII^e-XIII^e siècles)”, *Al-Qantara*, XXXI, 1, enero-junio, 2010, pp. 7-29. Volvemos sobre este particular en una próxima investigación.
- ⁹ Texto recogido de al-Rāzī por Ibn ‘Abd AL-MALIK AL-MARRAKUṢĪ en su *Kitab al-Dayl wa-l-takmila*, I (digitalización de la edición de Muḥammad b. Šarīfa, Beirut, sin fecha), Madrid, 2006, p. 158. Citado y comentado por Luis MOLINA, “Técnicas de amplificatio en el Muqtabis de Ibn Hayyan”, *Talia Dixit*, n.º 1 (2006), pp. 55-79 (p. 56). Las cursivas son nuestras.
- ¹⁰ *Ibidem*. Las cursivas son nuestras.
- ¹¹ Ibn MARZŪQ, *El musnad: Hechos memorables de Abū l-Ḥasan sultán de los benimerines*, Estudio, traducción y notas de María José Viguera, Madrid, Instituto Hispano-árabe de cultura, 1977, pp. 376-377.
- ¹² Ibn ḤAYYAN, *Crónica de los emires Alḥakam I y ‘Abdarrahmān II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*, traducción, notas e índices de Maḥmūd ‘Alī Makki y Federico Corriente, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Próximo, 2001, pp. 173-174.
- ¹³ A este respecto, en nuestra última visita a la mezquita, Pedro Marfil Ruiz nos señaló cómo por todo el perímetro del suelo del *mīhrāb* actual existe un ligero hundimiento, fruto de las reiteradas pisadas de los peregrinos al rodearlo en tiempos históricos.
- ¹⁴ Félix HERNÁNDEZ, “El codo en la Historiografía de la Mezquita Mayor de Córdoba. Contribución al estudio del monumento”, *Al-Mulk*, n.º 2, 1961-1962, pp. 2-52; véase también Antonio FERNÁNDEZ-PUERTAS, *Mezquita de Córdoba. Su estudio arqueológico en el siglo XX*, Granada, 2009, se refiere a las excavaciones realizadas por Félix Hernández y reproduce fotografías y dibujos de los restos del *mīhrāb* (pp. 108- 114).
- ¹⁵ Leopoldo TORRES BALBAS, “Arte hispanomusulmán hasta la caída del califato de Córdoba”, en Ramón MENÉNDEZ PIDAL (dir.), *Historia de España*, vol. V, Madrid, 1965, pp. 331-788.
- ¹⁶ Basilio PAVÓN MALDONADO, *Nicho. Hornacina con columnas y concha en la arquitectura del Islam occidental (primera parte)*, p. 2 [www.basiliopavonmaldonado.es/Documentos/Mihrab_nicho.pdf]
- ¹⁷ “En moharrem de 355 [28 de diciembre de 965 - 26 de enero de 966], ordenó poner el antiguo mimbar al lado del mihrab y puso la antigua maqsura”; véase Ibn ‘IDARI, *Al-Bayan al-Mugrib, op. cit.*, p. 254 del texto árabe.
- ¹⁸ Los dos cimacios que hoy rematan las columnas estriadas son, en opinión de Pedro Marfil, los que originalmente iban sobre las columnillas del *mīhrāb*.
- ¹⁹ A. FERNÁNDEZ-PUERTAS, *op. cit.*, p. 112.
- ²⁰ No hay acuerdo entre los historiadores respecto al ritmo de las obras de la mezquita de Kairuán, la definición de la nave axial, la cúpula que antecede al *mīhrāb* y la del *bahū* e incluso la decoración del propio *mīhrāb*. Véanse Paul SEBAG y Alexandre LÉZINE, “Remarques sur l’histoire de la Grande Mosquée de Kairouan”, *I.B.L.A.*, n.º 99, 3 (1962), pp. 249 y ss.; Paul SEBAG, *La grande mosquée de Kairuán*, Zurich, 1963; Alexandre LÉZINE, *Architecture de l’Ifriqiya. Recherches sur les monuments aghlabides*, Paris, 1966, pp. 19 y ss.; Lucien GOLVIN, “Quelques réflexions sur la grande mosquée de Kairouan à la période del Aghlabides”, *Revue de l’Occident musulman et de la Méditerranée*, n.º 5 (1968), pp. 69-77 ; Lucien GOLVIN, “Le mīhrāb de Kairouan”, *Kunst des Orient*, t. V (1968), pp. 1-38 y Basilio PAVÓN MALDONADO, “Las analogías entre el arte califal de Córdoba y la mezquita mayor de Kairuan en el siglo XI”, *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 4 (1968), pp. 21-38, donde recoge las distintas opiniones de los diferentes autores al respecto.
- ²¹ Véase Ahmad FIKRĪ, “La mosquée az-Zaytuna à Tunis”, *Recherches archéologiques*, vol. II (1952), pp. 27-67 o Lucien GOLVIN, “Notes sur las coupoles de la grande mosquée Al-Zaytuna de Tunis”, *Revue de l’Occident musulman et de la Méditerranée*, n.º 2 (1966), pp.95-109, quien señala que la cúpula que antecede al *mīhrāb* obedece a una remodelación de época fatimí.

- ²² Antonio MOMPLET MÍGUEZ, “De la fusión a la difusión en el arte de la Córdoba califal: la ampliación de al-Ḥakam II en la mezquita aljama”, *Anales de Historia del Arte*, 2012, vol. 22, Núm. Especial (II), pp. 237-258.
- ²³ Antonio MOMPLET MÍGUEZ, “¿Quién construyó la mezquita de Córdoba? De las evidencias a las hipótesis”, *Goya: Revista de Arte*, n.º 294 (2003), p. 155.
- ²⁴ Leopoldo TORRES BALBÁS, “Arte hispanomusulmán...”, *op. cit.*, p. 488.
- ²⁵ A. MOMPLET MÍGUEZ, “De la fusión...”, *op. cit.*, 2012, pp. 251-252.

Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política¹

Gemma Cobo Delgado
Universidad Complutense

Fecha de recepción: 22 de noviembre de 2013
Fecha de aceptación: 15 de enero de 2014

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 25, 2013, pp. 23-42
ISSN. 1130-5517

RESUMEN

Los retratos de los miembros más jóvenes de la familia real tuvieron un gran protagonismo dentro del conjunto total del retrato cortesano de la época moderna en cuanto a consumo y producción. Así se refleja en la documentación del reinado de Felipe III y Margarita de Austria, quienes se encargaron de configurar una imagen apropiada de sus ocho hijos desde los primeros meses de sus vidas. Los retratos realizados durante el periodo de lactancia tuvieron fundamentalmente un uso familiar; sin embargo, la imagen que proyectan de los niños está sujeta a las fórmulas propias del retrato oficial que tiene como fin último mostrar la majestad regia.

PALABRAS CLAVE

Retrato. Niño. Lactancia. Superstición. Hábitos. Santiago Morán.

ABSTRACT

The production of portraits of the youngest members of the royal family enjoyed great prominence throughout the history of court portraiture in the Early Modern period. This is reflected in the documentation from the reign of Philip III of Spain and Margaret of Austria, who took great care and interest in shaping an appropriate image for their eight children from birth. Although the portraits produced during the lactation period were mainly for family viewing, these works are subject to the formal and iconographic standards of the official portrait whose ultimate aim is to show regal majesty.

KEY WORDS

Children's Portraiture. Lactation Period. Superstition. Religious Habits. Santiago Morán.

“Me escriben que está ya en esperanza, pero como ni ella, ni él me dicen nada, no lo creo, quiera Nuestro Señor que esto acontezca pronto [...] que sus niños Dios me los conceda y el Señor me dé escritos que me digan que mi hija se encuentra en esperanza”². En esta carta la archiduquesa María (1551-1608), madre de la reina Margarita de Austria (1584-1611), manifestaba su preocupación por la demora en la llegada de su primer nieto. Teniendo en cuenta estas palabras, no es de extrañar que Felipe III (1578-1621) y la propia reina comisionaran retratos que mostraban a esta última embarazada para enviar a sus parientes y amigos³. Todos ellos tenían un evidente sentido informativo, pues la noticia era más que esperada⁴; a nivel político, era capital dejar constancia del embarazo, ya que era una manera de legitimar el poder de la reina en

la corte y dar a conocer la llegada del posible heredero al trono⁵. Pero también a nivel afectivo era significativo para los monarcas que sus seres queridos vieran el nuevo estado de la reina de la única manera posible: a través de un retrato. Asimismo, la importancia que tenían los pequeños infantes, desde el inicio de su existencia, se evidencia en que tanto Felipe III como Margarita de Austria se hicieron cargo de “fabricar” la imagen de sus hijos desde sus primeros meses de vida⁶. De hecho, es del único reinado del que se conservan retratos de todos y cada uno de sus vástagos durante su primera infancia e, incluso, de quien no llegó a superar la lactancia, pues se conserva un retrato fúnebre (fig. 1) de su segunda hija, la infanta María, que tan solo llegó a cumplir un mes (de febrero a marzo de 1603)⁷. No obstante, todas esas imágenes, aun

teniendo un sentido principalmente familiar, estaban sujetas a los presupuestos propios del retrato oficial⁸.

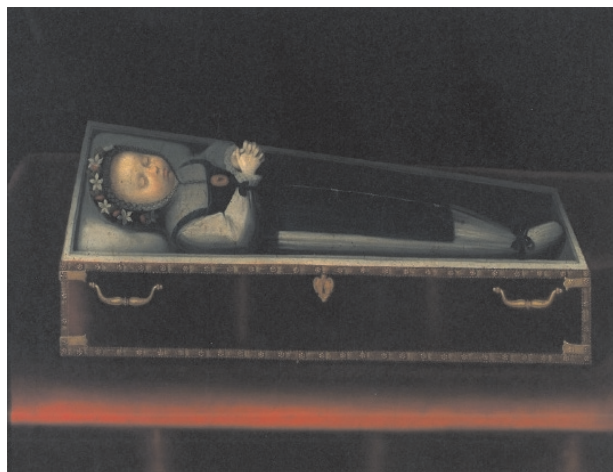


Fig. 1. Pantoja de la Cruz: *Infanta María en su ataúd*, 1603. Óleo sobre lienzo, 95 x 100, Madrid, Descalzas Reales. N.º. inv.: 00613991.

A pesar de la destacada presencia de los retratos de los niños de la familia real, de su importancia histórico-artística y de su riqueza en cuanto a la información que ofrecen sobre los medios de poder a través de los cuales se configuró la imagen regia, los elementos de la cultura material y espiritual de la época y los usos tan variados que adquirió el retrato en la Edad Moderna, no han sido suficientemente valorados por la historiografía⁹. En pocas ocasiones se ha prestado atención a sus funciones o a la imagen que de ellos se proyecta en su conjunto, pues, por lo general, el interés se ha centrado en el estudio de retratos o artistas específicos. Esta circunstancia ha tenido como consecuencia que los retratos de niños y su integración en su contexto no haya sido un tema prioritario de investigación, aunque cumplieran un papel cardinal dentro del entramado cortesano por su valor afectivo y por su naturaleza como artefactos políticos. Esta cuestión es la que nos va a ocupar en las siguientes páginas, en las cuales se abordará la especial importancia que tenían los comitentes y receptores en el encargo de esos retratos pues, obviamente, al ser niños, ellos no decidían sobre su propia imagen y, en consecuencia, ésta debe ser comprendida siempre como una proyección de sus mayores. Por esta razón también se pretenden desvelar los mecanismos ideados por los monarcas y sus retratistas para configurar una imagen ideal de la infancia regia¹⁰.

La primera cuestión que se plantea es precisar qué periodo de la vida correspondía a la infancia. La mayoría de los autores de la Edad Moderna proponen el fin de la niñez a la edad de catorce años y señalan que está formada por dos etapas: la infancia y la puericia. La divergencia sue-

le encontrarse en la delimitación de ambas edades. Aquellos que siguen a Aristóteles, como Antonio de Guevara, Diego de Gurrea, Andrés Ricci y Pedro González de Salcedo¹¹, dividen la primera desde el nacimiento hasta los siete años; y los que siguen a Quintiliano, como Pedro Mexía y Juan de Pineda¹², dividen la infancia¹³ desde el nacimiento hasta los cuatro años y la puericia¹⁴ desde los cuatro a los catorce. Tanto las funciones que desempeñan los retratos como su iconografía indican que es más adecuado seguir a Mexía y Pineda para analizar los retratos de infantes, aunque el propio Pineda señala que estas divisiones no son exactas «por la diversidad de complexiones, o de la tierra, o de los mantenimientos, o de los trabajos y pasiones con que unos envejecen más que otros»¹⁵. Además de estos dos periodos se debe tener en cuenta una serie de ritos de paso por los que se ha de distinguir un primer espacio de tiempo en la infancia, que es el periodo de lactancia y que se diferencia del resto por un cambio en la alimentación, pero que también tiene consecuencias sociales que se evidencian en la imagen de los infantes como, por ejemplo, la intensificación de las medidas protectoras por ser una etapa especialmente delicada. Por otra parte, se encuentra el resto de la infancia, desde el destete hasta que el niño adquiere control de sí mismo y entra en la puericia, que se diferencia por el abandono de las sayas infantiles, así como por las nuevas actividades educativas que practican los infantes¹⁶.

Aunque este estudio se centra en los retratos infantiles –y más en concreto, en los de lactantes¹⁷–, merece la pena señalar que todos esos ritos de paso se visualizan perfectamente en las imágenes de los infantes. Un buen ejemplo de ello es la serie de retratos que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena (figs. 2, 3 y 4). En primer lugar aparece Alfonso (1611-1612) con tan solo once meses, en el periodo de lactancia, por lo que lleva su babador y sus dijes; en segundo lugar, Margarita (1610-1617) y Fernando (1609-1641), con dos años y tres meses y tres años y tres meses respectivamente, ya han sobrepasado su lactancia pero continúan en la infancia; la infanta aparece vestida con una “saya entera” o “grande” de niña con mangas de punta, y el niño va vestido con el vaquerillo¹⁸. Los siguientes ya han superado la infancia y se encuentran en la puericia, por lo que han abandonado las sayas infantiles; por orden cronológico, Carlos (1607-1632), en el retrato con cuatro años y once meses; María Ana (1606-1646), con seis años; Felipe (1605-1665), con siete, y Ana Mauricia (1601-1666) con casi once años. Cada uno de ellos lleva los objetos acordes con el papel que según su sexo cumplían en la sociedad.

Uso y función: retratos de familia, retratos de Estado

La serie de retratos del museo vienés tenía, desde su origen, una destacada carga afectiva pues los niños iban



Fig. 2. Bartolomé González: *La Infanta Ana Mauricia y el Príncipe Felipe*, 1612. Óleo sobre lienzo, 137 x 118 cm., Viena, Kunsthistorisches Museum. N.º. Inv.: GG_3199.

Fig. 3. Bartolomé González: *La Infanta María Ana y el Infante Carlos*, 1612. Óleo sobre lienzo, 137 x 118 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum. N.º. Inv.: GG_3219.

Fig. 4. Bartolomé González: *Los infantes Fernando, Alfonso y Margarita*, 1612. Óleo sobre lienzo, 138 x 119 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum. N.º. Inv.: GG_3200.

“vestidos en la forma que estuvieron el día de las Capitulaciones de la Reina de Francia”¹⁹. Este hecho desvela que desde el principio los retratos tuvieron como fin recordar el último breve periodo de tiempo en el que todos los hermanos estuvieron juntos, ya que las bodas de Ana Mauricia con Luis XIII y del futuro Felipe IV con Isabel de Borbón pondrían fin a este agradable periodo de sus vidas. Por tanto, esta serie que no dejaba de conmemorar un acontecimiento solemne, tenía a su vez un notable valor sentimental que además se vio acrecentado en cuestión de un mes, pues si las capitulaciones se firmaron el 22 de agosto de 1612, el pequeño Alfonso murió el 17 de septiembre sin llegar a cumplir un año, lo que determinó radicalmente que ésta sería la última serie de retratos en la que estarían juntos los siete hermanos²⁰. La carga afectiva de este conjunto compuesto por tres lienzos se evidencia en el hecho de que el rey mandara realizar una copia, de tal modo que unos quedaron en el Alcázar de Madrid²¹ y otros fueron enviados a Alemania, a la familia de la reina, cuando ésta ya había muerto²².

Los reyes, ciertamente, sintieron la pulsión de querer atrapar ese efímero momento que es la infancia, y los retratos actuaron como cápsulas de memoria. Formalmente queda reflejado en ellos por el hecho de que, por lo general, aparece rigurosamente señalado el nombre del retratado y la edad que tenía en aquel momento²³. Así, por ejemplo, se conserva un retrato de Ana Mauricia realizado por Pantoja de la Cruz con nueve meses y la inscripción: “AETATIS SVAE MENSIS 9 JUNIUS 1602” (fig. 9); por su parte, el de María Ana, que podría ser atribuido a Santiago Morán²⁴, muestra otra: “D. M. infanta D España. AETA-

tis sua 2 años. y 10. Meses” (fig. 13); y en el retrato doble de Carlos y Fernando realizado por Andrés López Polanco, se lee sobre sus cabezas: “AETES SVAE 30 MENSIS E 10 MENSIS” (fig. 12).

Asimismo, los retratos fúnebres infantiles ponen de manifiesto la voluntad de atrapar y dejar constancia de su breve existencia, para lo que no hay mejor ejemplo que el retrato fúnebre de la infanta María, del que se sabe que se llegaron a hacer seis copias²⁵, que se repartieron entre los familiares. Incluso una de esas copias fue encargada por la reina Margarita cuatro años más tarde de la muerte de la infanta con el fin de regalar el retrato a María Sidonia, condesa de Barajas, junto al resto de retratos de sus hijos, para que así tuviera la imagen de todos los que había tenido hasta el momento. Este hecho es bastante elocuente para entender la importancia que tenían todos y cada uno de los vástagos, pues habiendo pasado tanto tiempo, aún se seguía teniendo presente a una infanta que tan solo vivió un mes; y, aparte, para alcanzar a comprender el valor sentimental que tendría materialmente ese retrato para la reina Margarita²⁶.

Como era de esperar, este marcado valor afectivo hacía que los retratos en sí mismos se considerasen como uno de los mejores presentes, equiparables a cualquier artículo de lujo, una cualidad que se ve reflejada en el envío realizado por la reina Margarita a su madre en noviembre de 1604 en el que, entre múltiples objetos preciosos, se remitieron dos retratos de su hija, la infanta Ana Mauricia, con tres años²⁷. Del mismo modo, uno de los mejores presentes que recibió Isabel Clara Eugenia

(1566-1633) en las Pascuas de 1607 fueron los retratos de sus pequeños sobrinos: “Bonísimas Pascuas he tenido con los retratos de la Reyna y sus hijos. Tales ángeles no los hay: yo me torno loca con ellos, cierto y más cuando me acuerdo que son hijos de su padre”²⁸. El verdadero regalo no residía en la calidad o el precio del retrato²⁹, sino en su poder para acortar la distancia que los separaba, pues los retratos de infantes se enviaban para presentar a miembros nuevos de la familia, con el fin de estar al tanto de su crecimiento o para acercarlos, en lo posible, a sus familiares³⁰. Los destinos más frecuentes para estos retratos eran Flandes, Alemania, Polonia y Toscana, al ser los lugares en los que el rey y la reina tenían hermanos, pero también esta última gustó de regalar varios a su amiga la condesa de Barajas, como ya se apuntó³¹, al igual que, años más tarde, hay constancia de que Felipe III regaló retratos de sus hijos a Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Uceda³². En todos ellos se uniría la dualidad del retrato de corte señalada: el deseo de la monarquía por mostrar su extraordinario panorama dinástico, más que envidiable, y el de los padres por compartir la imagen de sus hijos con sus allegados. Por otra parte, hay que señalar que no solo los padres tenían la potestad sobre la imagen de sus hijos a la hora de encargar o enviar sus retratos, sino que también participaban de ello otros miembros de la corte como, por ejemplo, Francisco de Sandoval y Rojas (1553-1625), duque de Lerma.



Fig. 5. Juan Pantoja de la Cruz: *La infanta Ana María Mauricia*, 1602, Óleo sobre lienzo, 85 x 75 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales. N.º. Inv. 00612229.

Fig. 6. Pantoja de la Cruz: *Infanta María Ana*, 1607. Óleo sobre lienzo, 82 x 64 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum. N.º. Inv.: GG_3268.

El epistolario entre Isabel Clara Eugenia y el valido de Felipe III es clave para comprender el valor polifacético del retrato cortesano así como para averiguar, a través de la “respuesta”³³ de sus receptores, hasta qué punto esos retratos podían llegar a ser vehículos de sensaciones, cuáles eran las cuestiones que más se valoraban en ellos y, tam-

bién, cuál podía llegar a ser su aprovechamiento político.

En primer lugar, podemos hacernos una idea de la impresión que le produjo a la soberana de los Países Bajos ver por primera vez a su sobrina Ana Mauricia a través de un retrato. En una carta de junio de 1602 manifiesta su impaciencia por la llegada del retrato de su sobrina: “no os suelto la palabra de los retratos, que ya me muero por vella”³⁴. Cuando por fin llegó el retrato, la pequeña contaba con tan solo unos meses e Isabel quedó muy agradecida al duque de Lerma, a quien escribe: “No sé como podré pagaros jamás el [gusto] que he tenido con el retrato de mi nuera, que no he visto más linda criatura; y aunque nunca esperé menos siendo hija de su padre, estoy contentísima de vella asy, y deseando aora con gran ánsia que acabe de venir este marido”³⁵. El archiduque Alberto (1559-1621) fue menos efusivo al hablar del retrato de su sobrina, pues no sobrepasaba los límites de la corrección: “he holgado mucho de verlo; es harto bonita; Dios la guarde”³⁶. Con estas dos respuestas, queda constatado que un mismo retrato podía producir distintas sensaciones a quien lo mirara, es decir la recepción del retrato nunca era la misma y esto dependía de las relaciones sentimentales existentes entre el receptor y el representado³⁷.

De igual modo se evidencia que, tal y como estudió Freedberg, las imágenes podían causar respuestas activas a quienes las contemplaban³⁸, pues en otra carta Isabel Clara Eugenia exclama: “Muchos pliegos de papel habria menester para decir del retrato de mi nuera. ¡Ojala me la pudiéades poner en los brazos, que yo al retrato no me arto de abrazalle! Parece mucho á mi hermano; que me tiene contentísima, y el cuidado de haberme enviado el retrato, no tiene paga. Aora se vé que el chico [el retrato que antes le enviaron] no era bueno”³⁹. Con estas palabras deja patente el sentido simbólico del retrato, cuyo fin era sustituir al representado, tanto que casi había alcanzado valor de presencia física, y demuestra que se podía llegar a querer a alguien a través tan solo de su imagen⁴⁰. Asimismo, la comparación que hace la infanta entre los dos retratos en la que alude a cuestiones de “calidad” subraya, al igual que ocurre con algunas cartas de Felipe II⁴¹, cuáles eran las cuestiones que más se valoraban de los retratos. Ella se refería tan solo al parecido con el natural, es decir, cuán bueno fuera su valor documental para así informarse del crecimiento o del estado físico de los jóvenes parientes, aunque sin olvidar que el parecido siempre fuera favorecedor, tal y como indicaba Francisco de Holanda (1517-1584) en *De la pintura antigua* (1548)⁴².

Por otra parte, el hecho de que la llame “nuera”⁴³ y no sobrina se debe a que se había previsto que el vástago de Isabel Clara Eugenia se casara con un hijo o hija de Felipe III⁴⁴; por tanto, una vez más se evidencia la doble naturaleza de los retratos cortesanos, pues a la vez que familiares, muestran a representantes de una dinastía. Quizá las muestras de afecto podrían explicarse tan solo por esta

cuestión; no obstante, también es cierto que la infanta jamás llegó a tener tal hijo y, sin embargo, siempre dedicó palabras afectuosas a Ana Mauricia y la cuidó toda la vida⁴⁵, incluso después de que llegara a ser reina de Francia⁴⁶, sin haberla llegado a conocer nunca personalmente. Del mismo modo, aparte de su valor sentimental, con ligeros atisbos políticos, es interesante llamar la atención sobre quién remitía el retrato: el duque de Lerma. Esto indica que, igual que en las cartas se entremezclan aspectos de tipo político con asuntos de la vida cotidiana, el hecho de que el duque enviara esos retratos fue un medio por el cual el valido de Felipe III pretendía ganar el favor de la soberana de los Países Bajos. Por lo tanto, esos retratos hacen simultáneamente de artefactos políticos y de retratos de índole exclusivamente familiar.

Por último, es necesario añadir que aunque la mayoría de los retratos de los que hay constancia fueron realizados para un destinatario concreto, otros se ejecutaron con un fin puramente representativo; por ejemplo, se sabe que en la mascarada organizada en Valladolid con motivo del nacimiento del futuro Felipe IV había un gran carro triunfal, invención del secretario Tomás Gracián Dantisco, en el que “iban retratados al olio el Rey y Reina, nuestros señores, y en medio el Príncipe recién nacido; encima estaba escrito el nombre de Dios en caracteres y lengua hebrea, echando las llamas y rayos que descendían alumbrando á los tres retratos”⁴⁷.

La configuración de la imagen ideal de la infancia regia

Vistos los usos y las funciones que solían tener los retratos, debemos detenernos en la imagen que se proyectaba de los miembros más jóvenes de la familia real. Como hemos comprobado, normalmente los retratos se destinaban a la familia moviendo a emociones afectivas, pero no por ello la imagen dejó de estar sujeta a las fórmulas propias del retrato cortesano. Probablemente esta imagen ideal y a la vez “oficial” de la infancia regia haya sido la causante de promover ciertos lugares comunes y algunas apreciaciones negativas en relación con los retratos infantiles anteriores a Velázquez, sobre todo los de tiempos de Felipe III, que han influido enormemente en la historiografía posterior. Tal es el caso del catálogo de la *Exposición de retratos de niños en España*, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte y celebrada en 1925 que, por otra parte, fue una iniciativa pionera de valor inestimable, pues por primera vez estos retratos fueron objeto de estudio e interés. No obstante, en el ensayo introductorio Antonio Méndez Casal, académico de Bellas Artes, analizó los retratos condicionado por una mentalidad, deudora del romanticismo, que aún participaba de la idea de una historia unidireccional de tendencia

evolutiva, y expuso algunos de esos tópicos considerando que los infantes aparecían representados como “niños-hombres”, “niños tristes”⁴⁸ y como representantes de una mentalidad supersticiosa. En su opinión, Bartolomé González no merecía el denominativo de pintor, sino de “vulgar topógrafo del campo humano”⁴⁹, pues sus retratos no tenían otro “valor que el de figurines de la época”⁵⁰ que daban fe de la indumentaria y de las supersticiones con las que “la Inquisición española no parece haber sido tan intolerante como la habían pintado”⁵¹.

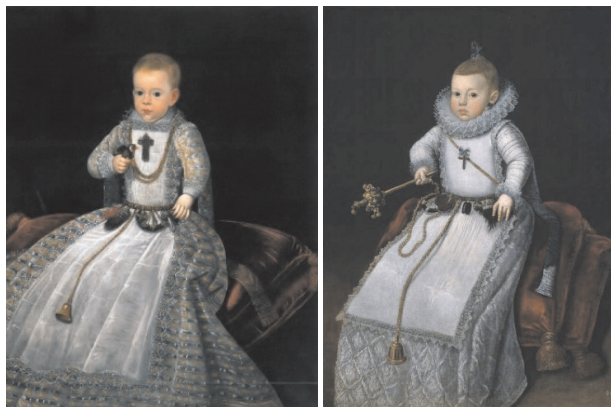


Fig. 7. Bartolomé González: *El infante don Fernando de Austria* (?), 1618. Óleo sobre lienzo, 99 x 79 cm. Budapest, Museum of Fine Arts. N.º. Inv.: 2007.2.

Fig. 8. Santiago Morán: *La infanta Margarita*, 1610. Óleo sobre lienzo, 100 x 72 cm. Madrid, Museo del Prado. N.º. Inv.: P01282.

Por otra parte, el hecho de que la documentación que se conserva sobre estos retratos hiciera evidente que estaban destinados prioritariamente a un uso de “tipo familiar” –sobre todo, Flandes y Alemania–, puso en sordina su dimensión política sin tener en cuenta, como observaba Serrera, que, al margen de su uso, los retratos siempre tenían que presentar al infante de un modo oficial por ser un miembro de la familia real⁵². Este aspecto se hace más evidente si nos situamos en el lugar del receptor-participante⁵³, contextualizando las imágenes dentro de la cultura visual del momento. Los retratos infantiles debían formar parte de los esfuerzos de los monarcas por mostrar el poder regio a través de un lenguaje visual que proyectara el distanciamiento, la idealización cuasi divina del personaje y su presencia como una suerte de icono, tal y como ha señalado Sarah Schroth para las imágenes del rey y de la reina⁵⁴. No obstante, primeramente es necesario realizar un detenido repaso de todos los retratos de cuya existencia tenemos constancia, ya sea de manera gráfica o documental, para percibir de qué elementos se componen esas imágenes y cómo se representa a los infantes.

De la primogénita de Felipe III y de Margarita de Aus-



Fig. 9. Pantoja de la Cruz: *Infanta Ana Mauricia*, 1602. Óleo sobre lienzo, 97,5 x 87, 7 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum. N.º. Inv.: GG_3328.

Fig. 10. Pantoja de la Cruz: *El príncipe Felipe y Ana Mauricia*, 1607. Óleo sobre lienzo, 118 x 124 cm, Viena, Kunsthistorisches Museum. N.º.: GG_3301.

Fig. 11. Cristofano Allori: *Retrato de Francisco y Catalina de Médicis niños*, 1595. Óleo sobre lienzo. Florencia, Palazzo Pitti.

tria, Ana Mauricia, se conservan dos retratos con menos de un año: uno con cuatro meses de edad aproximadamente, en el que se la muestra sentada sobre un cojín y protegida con dijes, localizado en las Descalzas Reales (fig. 5); y otro con nueve meses, vestida de concepcionista con un jilguero, que fue enviado a los familiares alemanes y se conserva ahora en el Kunsthistorisches Museum de Viena (fig. 9). Del príncipe Felipe sabemos que, a los tres meses de su nacimiento, Margarita pidió que se le retratara en un naípe vestido de blanco, sentado en una almohada carmesí y mostrando ya los brazos –sin fajar⁵⁵–, para enviárselo a sus parientes alemanes⁵⁶. Igualmente Felipe III encargó, en esos primeros meses de vida del futuro Felipe IV, un retrato suyo sentado en una almohada, con dijes y un mono⁵⁷. Por su segundo cumpleaños, en 1607, Margarita pidió a Juan Pantoja de la Cruz un cuadro de Felipe vestido de “fraile, metido en un carretón y un pájaro en la mano”⁵⁸. Asimismo, la reina encargó dos retratos dobles de Felipe, vestido de fraile, con Ana Mauricia para enviar a Flandes y a Alemania, de los que se conserva el último (fig. 10)⁵⁹. De María Ana recién nacida, la tercera hija del matrimonio, se conoce, por una parte, el encargo de la reina Margarita de un retrato suyo con dijes, sentada sobre una almohada color carmesí, para enviar a Flandes⁶⁰ y, por otra, el lienzo en Viena (fig. 6), por lo que cabe pensar que, como los anteriores dobles, se hicieron dos copias para mandar a las dos familias. También se conserva en la colección Cliveden Estate un retrato de María Ana –hasta ahora inédito–, a la sazón de dos años y diez meses, en el que aparece con una higa colga-

da del pecho y un mico (fig. 13), y que se podría vincular con el pintor Santiago Morán⁶¹. Por su parte, el rey encargó dos retratos del infante Carlos, con pocos meses de vida, con dijes y un cristal en la mano, metido en un carretón⁶². El infante vestido de fraile dominico es también coprotagonista de un retrato doble con su hermano recién nacido, Fernando, quien aparece metido en un carretón con su cinturón de lactante repleto de dijes (fig. 12) en compañía de un mico, un perro y un pájaro, obra de Andrés López Polanco. Por su parte, igualmente, de Margarita Francisca, la séptima hija del matrimonio, existe un retrato con unos pocos meses de vida, con todos sus dijes y sentada sobre unos almohadones rojos (fig. 8), realizado, de nuevo, por Santiago Morán⁶³. Asimismo, el último hijo del matrimonio, Alfonso Mauricio, fue retratado por Bartolomé González (fig. 14)⁶⁴, con sus dijes y sentado en un carretón; el mismo pintor también le retrató con dijes en compañía de su hermana Margarita (fig. 15)⁶⁵ y en uno triple con Margarita y Fernando (fig. 4) que fue enviado a Alemania.

Por tanto, lo que se percibe tras la lectura de estos datos documentales es que se tiene constancia textual o visual de que a todos los infantes se les retrató a poco de nacer, tanto a las niñas como a los niños, y se les representó con una serie de elementos que se repiten en el retrato del príncipe y en los retratos de los infantes indistintamente: la almohada color carmesí, los cinturones con dijes y los hábitos, además de otros elementos típicos del retrato infantil como son los carretones, los pájaros, los monos o los perros.

El hecho de que se generaran tantísimas pinturas con estas características invita a pensar que se llegó a crear deliberadamente una imagen propia para los retratos de los pequeños Habsburgo que permitía que estos fuesen identificables y diferenciables respecto a los de otras casas dinásticas. Lo más probable es que fuera decisión de los comitentes y que poco pudiera intervenir el pintor, pues se conservan retratos de distintos retratistas que repiten el mismo esquema: Juan Pantoja de la Cruz (figs. 5 y 6), Bartolomé González (fig. 7)⁶⁶ y Santiago Morán (fig. 8). Igualmente, en cuestiones estilísticas todos fueron deudores de las propuestas de Antonio Moro (h. 1516-h. 1576): fondo negro, los infantes en aparente relieve, hieráticos y mayestáticos, de modo que se resaltan las características icónicas propias del lenguaje de poder ya señalado⁶⁷.

Hasta ahora se ha considerado a la reina Margarita, la comitente de muchos de estos retratos, como la introductora de los objetos apotropaicos y, en particular, de los dijes protectores del mal de ojo⁶⁸, se han interpretado como concesiones a una cultura popular de carácter eminentemente supersticioso⁶⁹. La presencia de esos objetos normalmente se ha relacionado con el hecho de que los retratos estaban destinados a familiares y, por ello, se ha considerado que la imagen que proyectaban estaría alejada de lo que podríamos entender como un retrato oficial, y que tan solo sería admisible en ámbitos restringidos⁷⁰. Sin embargo, es necesario tratar pormenorizadamente este asunto para comprobar hasta qué punto esas imágenes se pudieron considerar inoportunas o inapropiadas en la época.

En primer lugar se sabe que la utilización de la higa y de distintos objetos realizados con azabaches y coral eran bastante comunes en el siglo XVI; de hecho, hay constancia de que los hijos de Felipe II los utilizaron⁷¹. Sin embargo, es cierto que el uso de cinturones con dijes parece que debió producirse de manera simultánea en la rama imperial alemana y en la monarquía hispánica. En ambas cortes los retratos en los que aparecen esos cinturones son prácticamente contemporáneos: respecto a la corte hispánica se conoce el retrato de Ana Mauricia de 1602 (fig. 5) y, respecto a la alemana, los retratos de Juan Carlos (1605-1619) y el futuro Fernando III (1608-1657) —fechados entre 1607-8 y conservados en el Kunsthistorisches Museum de Viena—. Ambos eran hijos de Fernando II de Habsburgo (1578-1637) y, por tanto, sobrinos de Margarita, lo que evidencia las relaciones entre ambos. De este modo, si bien la costumbre de vestir esos cinturones en la corte puede que comenzara con la reina Margarita, el uso de dijes era ya anterior a su llegada, y por ello también lo era la creencia en la protección que procuraban⁷².

Lo cierto es que ese tipo de cinturones de lactancia marcaron la imagen de los infantes de ambas casas en esos momentos y los diferencia de los retratos infantiles contemporáneos que se produjeron en Francia, Inglaterra

o Italia⁷³, en los que no aparecen. Esta particularidad lleva a considerar que —aparte de que sea indiscutible que esos objetos eran llevados por los niños usualmente tanto en España como en Alemania como elementos de protección—, de cara al retrato, podrían conformar una suerte de seña de identidad de los retratos infantiles “Casa de Austria”⁷⁴ durante aquel reinado como para las reinas lo era el “joyel rico”, y ello por dos razones principalmente: los hacía reconocibles y eran una seña de prestigio y majestuosidad. De hecho, eran verdaderas joyas compuestas por variados materiales preciosos⁷⁵; basta recordar los dijes de oro y diamantes que llevaba el infante Alfonso en su retrato, tal y como especifica la memoria.

Por otra parte, sería un anacronismo considerar el uso de dijes bajo el prisma de la superstición, con las implicaciones que esto tendría en relación a los comitentes, pues no se entendía como tal en el siglo XVII⁷⁶. Ciertamente eran objetos que protegían de un “mal” que, principalmente, se pensaba que afectaba a los niños de tierna infancia: el aajo⁷⁷. Este “síndrome cultural”⁷⁸ fue compartido por toda la sociedad; si acaso, la “cultura popular”⁷⁹ se diferenció por recurrir a hechiceras y curanderas por no disponer del suficiente nivel adquisitivo para acudir a médicos. Por esa razón, y para diferenciar las prácticas “supersticiosas” del vulgo de las de la monarquía católica, distintos reyes encargaron desde el siglo XV, y aún en el XVII, tratados de medicina que racionalizaban la explicación del mal⁸⁰ por dos vías: una que lo entendía como producido por el diablo y que tenía remedio en el seno de la Iglesia, y otra que lo explicaba por causas naturales, biológicas, debido a la mala complexión del ojo del que mira; el remedio lo daba la medicina⁸¹. No obstante, estas diferencias entre el vulgo y la realeza y la nobleza solo se reflejarían en el modo de comprender el mal, pero no en la forma o el uso de tales objetos que, más o menos lujosos, eran compartidos por todos⁸². Incluso dentro de la cultura visual de la época, eran un elemento de reconocimiento de la propia edad del pequeño, es decir, un objeto parlante que definía que el infante se encontraba aún en el periodo de lactancia, pues eran signos reconocibles por toda la sociedad. Esto lo evidencia el hecho de que uno de los elementos que identifican el disfraz de niño-recién-nacido en los teatros o en las mojigangas sean precisamente los dijes⁸³.

La Iglesia respaldó esta creencia y, por ejemplo, Ana Mauricia, en su bautizo, “lleuaua riquissimas mantillas [antes bendecidas] y empoñaduras que el pontífice auía imbiado, y los pañales y embolturas, con indulgencias y dos jubileos pendientes de las embolturas”⁸⁴. Igualmente, fray Andrés de Soto demostró en 1607 las virtudes protectoras del Agnus Dei⁸⁵, así como se pusieron de moda los azabaches sacralizados con forma de santo y el *breuerl* con salmos bíblicos⁸⁶. Por su parte, la medicina puso su acento también en el empleo de toda clase de preventivos,



Fig. 12. Andrés López Polanco: *El retrato de Carlos y Fernando*, 1610. Óleo sobre lienzo, 120,5 x 124 cm. Mallorca, Museo Sa Bassa Blanca – Fundación Jakober.

Fig. 13. Anónimo: *Retrato de María Ana*, 1609. Óleo sobre lienzo, 106,5 x 75 cm. Inglaterra, Colección Cliveden Estate.

piedras y hierbas, así como en el uso de distintos dijes, como manifiesta Juan Alonso Ruizes de Fontecha (1560-1620) en uno de los tratados de cuidados infantiles más importantes de la época⁸⁷ –que, de hecho, fue dedicado a la reina Margarita durante su periodo más fértil⁸⁸–, y tiempo después Juan de la Torre y Valcárcel⁸⁹. Igualmente, es cierto que en estos tratados a veces se arremete contra el uso de la higa –por su forma obscena y su origen pagano– como parte de la superstición, envés de la doctrina católica⁹⁰, pero también lo es que no quedaba del todo clara la distinción entre lo natural y lo mágico, la medicina y lo supersticioso, puesto que el médico Ruizes de Fontecha también recomienda el uso de la higa en casos extremos⁹¹. Lo mismo ocurre con la mano de tejón, que no suele aparecer en los tratados médicos, pero hay que ser conscientes de que una cosa era la teoría y otra, bien distinta, la praxis, pues Covarrubias⁹² y Madame d’Aulnoy⁹³ explican la utilización habitual de esos objetos entre personas de todas las clases sociales. De este modo, los retratos con los infantes repletos de dijes no deberían de estar destinados necesariamente a un ámbito restringido, lo que se ve corroborado en el hecho de que en uno de los retratos del infante Alfonso que encargó Felipe III para la Galería de Retratos del Pardo, el niño lleva un cinturón de lactante con dijes (fig. 14)⁹⁴, y que este mismo infante también llevó puesto un dijero en un acto público tan importante como fueron las Capitulaciones de la reina de Francia⁹⁵.

En conclusión, estas piezas reflejarían la doble naturaleza del retrato de corte al presentar objetos de la vida cotidiana que trascienden a una realidad simbólica a la que ya hace bastante tiempo aludió Julián Gállego. Por un lado, formarían parte de la cultura material de la vida cotidiana de la Edad Moderna, pues realmente existía una alta mortandad infantil y los padres tuvieron que aferrarse a todas las posibles soluciones que se les ofrecieran para salvar la vida de sus vástagos, y más aún cuando se trataba de la perpetuación dinástica⁹⁶; y, por otro lado, ayudaron a configurar una imagen ideal de la infancia regia, con los dijes como joyas que aportaban prestigio y suntuosidad a los lactantes de la Casa de Austria.

Por su parte, otro de los elementos que ayudaron a crear la imagen de majestad para los infantes de menor edad fueron las almohadas. Sabine Weiss ya señaló que en la corte austriaca era habitual colocar a los niños recién nacidos sobre este tipo de almohadas⁹⁷. No obstante, parece que además pudieron llegar a adoptar un cierto sentido simbólico en estos retratos⁹⁸ que, una vez más, los diferencia de los retratos de infantes franceses e italianos, en los que los recién nacidos normalmente aparecen tumbados. La fórmula de representar a los recién nacidos sobre una almohada no es un rasgo que se inventara en este reinado⁹⁹ y posiblemente su origen se debe al interés por relacionar a los infantes con las representaciones del Niño Jesús que se popularizaron en Alemania desde el siglo XV (fig. 17)¹⁰⁰. Probablemente la elección de esta fórmula se debería a la necesidad de trasmis-



Fig. 14. Bartolomé González: *El Infante Alfonso el Caro*, h. 1611-1612. Óleo sobre lienzo, 183 x 109, Mallorca, Fundación Jakober.



Fig. 15. Bartolomé González: *La infanta Margarita y el Infante Alonso el Caro*, 1611-12. Óleo sobre lienzo, 144 x 118 cm., Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.

tir visualmente algo tan complicado como era que un recién nacido impusiera respeto, alabanza y dignidad regia. Teniendo esto en cuenta, no podría encontrarse un modelo mejor que el Niño Jesús para la representación de un infante, comprendiendo que la realidad política del Antiguo Régimen reconocía a los monarcas y príncipes como una raza semidivina que estaba aparte del resto de los mortales¹⁰¹. Por otro lado, debemos partir de la premisa de que muchos de los retratos serían construcciones del pintor, puesto que en ocasiones se les representó sentados demasiado pronto¹⁰².

En relación a estas citas visuales, Burke explica que, para que su lectura fuera la adecuada, se debía presuponer la familiaridad del observador con las imágenes a las que se hacía referencia¹⁰³. En este caso, su eficacia estaba asegurada, pues la representación del Niño Jesús sobre un cojín era un modelo conocido por todo el mundo; estaba tan extendido que incluso partiendo de él se llegaron a realizar moldes de barro para dulces de Navidad¹⁰⁴ y felicitaciones de Año Nuevo (fig. 17)¹⁰⁵.

Además, de todos los signos prefigurativos, el que aparecía con mayor asiduidad acompañando al Niño

Jesús era el jilguero –símbolo de la Pasión por su gusto por el cardo y el color rojo de sus plumas–, animal que también es frecuente en los retratos infantiles de todos los países (figs. 7, 9 y 14). Estos puntos de conexión deben hacernos reflexionar sobre si las citas visuales iban en una dirección o en ambas. El hecho de que nos encontremos en un camino de ida y vuelta se manifiesta en que, en ocasiones, para humanizar al Niño Jesús se le colocaban amuletos de coral como los que llevaban los infantes, del mismo modo que sabemos que uno de los juguetes favoritos de los niños eran los pájaros¹⁰⁶. Nos encontramos de este modo con contaminaciones entre lo laico y lo religioso que garantizaban una lectura adecuada de la imagen de un recién nacido que, ante todo, debía imponer respeto e irradiar majestuosidad.

En este contexto se puede considerar entonces la pintura que se conserva en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid que hasta fechas recientes se consideraba un *Niño Jesús* de Pasión (fig. 16), pero que actualmente se piensa que posiblemente se trata de un retrato de un infante *a lo divino*¹⁰⁷. García Sanz apunta



Fig. 16. Anónimo: *Niño Jesús*. Óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm. Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, N.º. Inv.: 00612064.



Fig. 17. Anónimo: *El Niño Jesús en un Jardín* (Felicitación de Año Nuevo con indulgencia), 172 x 116, Berlín, Staatsbibliothek y en Munich, Staatsbibliothek.

en su último libro que podría ser uno de los hijos de Felipe III¹⁰⁸, y en nuestra opinión es muy probable que el niño representado sea el futuro Felipe IV, pues existen una serie de particularidades que apuntan a esta identificación. La reina Margarita de Austria encargó a Juan Pantoja de la Cruz bastantes retratos *a lo divino*, lo que no es demasiado usual en la monarquía hispánica: *El nacimiento de la Virgen* (1603), *El nacimiento de Cristo* (1603) y *La Anunciación* (1604), en los que la reina es representada como la Virgen María¹⁰⁹. Además, es preciso señalar también que Diego de Guzmán (1566-1631), biógrafo de la reina, incide reiteradas veces en la curiosa correspondencia de las fechas de la historia sagrada con los nacimientos de los miembros de la familia real¹¹⁰. Especialmente llama la atención la fecha del nacimiento del futuro Felipe IV, pues era el gran esperado: “nació el día santo del viernes de la semana Santa”¹¹¹. Quizá por ello se pudo decidir retratarlo con los símbolos de la Pasión: la corona, el jilguero y el orbe, pues si su madre, la soberana, fue identificada en las pinturas con la Virgen, el futuro rey podría serlo con Cristo.



Fig. 18. Frans Luyckx: *Archiduque Carlos José*, h. 1650-1651. Óleo sobre lienzo, 121 x 94, 5 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Además, en el Kunsthistorisches Museum de Viena se conserva un retrato posterior de Carlos José de Habsburgo (1649-1664) (fig. 18) que sigue exactamente las mismas pautas que el de las Descalzas Reales, aunque ‘sin divinizar’, lo que demuestra que esta manera de representar a los infantes debió de extenderse con relativa facilidad. De hecho, existe también un retrato de un niño polaco con pocos meses fechado durante el último tercio del siglo XVII –conservado en la Fundación Yannick y Ben Jakob–, que continúa con los mismos componentes, aunque algo metamorfoseados: vestido de blanco, sentado sobre un cojín de color carmesí y con un jilguero en la mano.

Otro de los elementos que aparece en tres de estos retratos –y algún otro tan solo documentado– son los hábitos de fraile, de monjes y monjas, cuya presencia ha dado lugar a diversas interpretaciones que afectan al entendimiento global de esas imágenes¹¹². Al igual que el de los dijes, su uso debe comprenderse como un medio profiláctico y, además, como intercesor ante los santos, tal y como indicó Marías¹¹³. Sin embargo, la presencia de los hábitos en los retratos no debería considerarse inadecuada, ni un exceso de religiosidad por parte de la reina Margarita que fuera introducido exclusivamente por ella, o que, por este motivo, esos retratos fueran necesariamente íntimos y privados como en ocasiones se ha señalado.

La razón de que no se conozcan más retratos de infantes hispánicos vestidos con hábito probablemente se deba a que casi de ningún otro reinado hispánico se conservan tantos retratos de niños con tan poca edad, pero lo cierto es que esta costumbre era bastante antigua en Castilla. Sus funciones principales serían la votiva y la protectora. Se sabe que al futuro Felipe II, recién nacido, le enviaron desde Córdoba el hábito de sor Magdalena de la Cruz tal vez por una promesa de la emperatriz, quien debió de buscar la intercesión de la beata¹¹⁴. También esta costumbre estaba extendida entre la nobleza pues, estando embarazada en 1535, doña Estefanía de Requensens escribió a su madre: “també me e fet algunes dilijències de devocions, que si és filla tinc promès de abans que em sentís prenyada que aurà nom Maria Anna y que anirà un tems vestida de blau y blanc, y si és fill Juan Batis-te y Juan Evangeliste y que anirà vestit un tems del àbit de Sent Francès, y desde el día que naxerà se a de vestir de estes colors”¹¹⁵. Asimismo, cuando en 1536 nació el tercer hijo de Juan de Zúñiga, de su mismo nombre, su madre le vistió con el hábito de Nuestra Señora de la Concepción¹¹⁶. Igualmente era común que cuando un niño enfermaba se le vistiera con el hábito de un santo para que se recuperara: en 1631, cuando Teresa de Sada, una niña de aproximadamente tres años, enfermó, le hicieron un hábito y su abuela la ofreció a la Madre Santa Teresa de Jesús¹¹⁷. Tan frecuente era el uso de estos hábitos que en tratados de sastrería, como el de Francisco de la Rocha, se explica detenidamente cómo se debían cortar los hábitos de distintas órdenes para los niños y las niñas¹¹⁸.

Los retratos citados no son los únicos testimonios visuales de esta práctica ni tampoco es España el único país en el que se llevaba a cabo. En el Palazzo Pitti se conserva un retrato anterior de Francisco (1594-1614) y Catalina (1593-1629) de Médicis, cuando eran niños (fig. 11), realizado por Cristofano Allori (1577-1621), en el que el varón aparece vestido con un hábito. Igualmente, si nos retrotraemos un poco más atrás en el tiempo, uno de los milagros que se representan en el retablo del Beato Agostino Novello de Simone Martini (h. 1284-h. 1344) tiene como protagonista a un lactante, hijo de Margherite y Miguccio Paganelli, que se ha caído de la cuna. Con la esperanza de que el pequeño se salve hacen una promesa a Agostino Novello: si él vive, lo llevarán al altar del beato vestido de fraile agustino. Como todo terminó bien, las mujeres cumplieron su voto, tal y como aparece en el retablo¹¹⁹.

Quizá Margarita de Austria fue más dada a realizar promesas de este tipo que el resto de las reinas, pero esto, al menos hasta donde llegan nuestros conocimientos, no se puede constatar. No obstante, por lo expuesto, podemos comprobar que en la mentalidad de la época estas muestras de religiosidad, que lindan en muchos sentidos con lo que ahora comprendemos como prácticas supersticiosas, no deberían ser razón suficiente para limitar ni restringir que el público viera los retratos. Toda la sociedad, tanto la plebe como la élite, compartían el mismo temor hacia la muerte y cada cual ponía medios para prevenir cualquier mal en la medida de sus posibilidades y sus prácticas culturales. En este punto, al igual que con los dijes, hay que diferenciar también entre el receptor observador y el participante. En aquella época, todo el que viera el retrato, como receptor-participante, entendería perfectamente esa práctica¹²⁰, mientras que el observador actual, que es completamente ajeno a ella, tiene limitaciones en su comprensión, máxime si no la considera en el contexto postridentino –debemos insistir en que muchos de estos retratos se enviaban a Alemania y a Flandes– en el que la imagen de los infantes vestidos con hábitos de órdenes mendicantes, sobre todo, de la orden concepcionista, encarnaba la viva imagen de la Contrarreforma. Que no se hicieran este tipo de retratos con hábitos o con dijes para enlaces matrimoniales u otros fines oficiales se debía a que estos elementos normalmente se llevaban durante los periodos de mayor debilidad física, como eran los años más tiernos de la infancia, y no para las prácticas de tipo oficial, que solían comenzar con la edad de la razón: la puericia¹²¹.

Al margen de la indumentaria y los elementos que la acompañaban, es interesante hacer notar que en los retratos documentados de la descendencia de Felipe III no aparecen juguetes, como sí ocurría en el reinado anterior. Quizá esto se deba también a la imagen ideal que se pretendía proyectar de la infancia regia, ya que la ausencia de divertimentos estaba lejos de la realidad: es bien sabido que los infantes

tenían juguetes y todo tipo de objetos en miniatura a su disposición¹²². No ocurre lo mismo con los animales, si bien los más recurrentes son el jilguero, que se relacionaba con las representaciones de la infancia de Jesús, y el mico, que no dejaba de ser un elemento de lujo y distinción proveniente de Brasil¹²³.

La configuración de una imagen ideal de la infancia está presente también por el hecho de que los niños no aparecen sonriendo. La explicación se encuentra en los tratados de la época, donde se expresa que la risa “para ninguna edad es decorosa, cuanto menos para la niñez”, y se pensaba que estaba condenada por las Sagradas Escrituras porque se relacionaba con los locos y necios, como indican Pineda¹²⁴ y Erasmo de Rotterdam¹²⁵. Es comprensible que no se quisiera relacionar la imagen de los infantes –al igual que la de los adultos– con estas consideraciones, sino más bien mostrar que, como miembros de la familia real, su elevada condición les hacía aborrecer la torpeza y la fealdad de la risa¹²⁶. De hecho, Erasmo, en *De la urbanidad en las maneras de los niños*, aconseja que la boca se muestre “con los labios besándose entre sí ligeramente” como parte de los buenos modales que debían aprender¹²⁷. Al mismo tiempo, el mayor intelecto de los infantes hacía que estos se admirasen de muy pocas cosas y, por eso, quizá, tampoco ninguno de ellos presta atención a los animales que los acompañan. Esto indica que es una imagen completamente configurada para mostrar la majestad de una persona perteneciente a la realeza, y no “niños tristes”. Los niños jugaban y, presuponemos, se divertían. Sin embargo, en los retratos no se muestra una imagen realista de la infancia, sino una construcción completamente idealizada, acorde con las normas de decoro y en relación con la imagen política y religiosa que la monarquía quería proyectar. Por la misma razón, esos retratos tampoco pueden considerarse un reflejo de una supuesta escasa valoración de la infancia, ya que debemos tener en cuenta que el concepto que prima en ellos no es solo dar fe de una edad, sino especialmente representar la majestad regia en una imagen idealizada de los infantes. Sin embargo, no por ello debemos considerar que en este periodo la niñez estuviese desestimada sino que, muy al contrario, la gran cantidad de encargos de retratos son testimonio del afecto que se profesó a los miembros más jóvenes de la familia.

En definitiva, parece que la aparente escasez de retratos infantiles en España no fue tal, ni tampoco parece que sea evidente que existiera un giro copernicano a favor de la infancia a partir del siglo XVIII¹²⁸. De hecho, el análisis de la producción de retratos de los vástagos del tercer Felipe refuerza, desde el caso hispánico, la tesis de Linda Pollock acerca de que las relaciones paterno-filiales han permanecido inmutables a lo largo de la historia¹²⁹, y a su vez pone en cuestión esa idea de que su reinado deba considerarse un tanto anodino respecto al arte¹³⁰. Igualmente este estudio pone de manifiesto la importante presencia de los retratos infantiles en la vida cotidiana de la familia real y su versatilidad, pues todos ellos estaban sujetos a las fórmulas del retrato oficial –aún apareciendo dijes o hábitos– independientemente de su uso. Así, el mismo retrato podía colocarse en el aposento de Isabel Clara Eugenia con un sentido meramente familiar, tal y como indican sus afectivas palabras: “todo el adorno de mí aposento son los retratos, con que paso la vida, ya que no puedo gozar los vivos”¹³¹, y en la Galería de Retratos del Pardo o del Schloss Ambras, donde se yuxtaponían las motivaciones de índole familiar, documental y dinástico con otras de carácter político. Dicho de otro modo, tras la imagen que la monarquía debía proyectar de todos sus miembros, estos retratos podían llegar a adquirir un fuerte valor sentimental, como se apuntó en relación con la serie de las capitulaciones de Francia y que se constataría igualmente en un estudio que continuara con los retratos pueriles¹³². De este modo, una misma imagen provocaba distintos sentimientos entre quienes las poseían; ya vimos que Isabel Clara Eugenia y el archiduque Alberto no sintieron la misma emoción al ver por primera vez el retrato de su sobrina; al igual podemos imaginar que el retrato de la infanta María difunta no sería valorado del mismo modo por la condesa de Barajas que por la reina Margarita, pues lo que importa es la relación personal que tenía el representado con quien contemplaba su retrato. Al margen de las fórmulas que emplearan los pintores y de sus funciones político-representativas, quien miraba el retrato podía encontrar en él el *punctum* del que habló Roland Barthes¹³³, ese “azar” que hace que una misma imagen haga sentir de manera diferente a distintas personas, aquello que hace que se pueda llegar a amar una imagen o que una imagen pueda llegar a emocionar.

NOTAS

¹ Este trabajo forma parte de un estudio más amplio, que llevé a cabo como Trabajo de Fin de Máster, titulado *Imágenes de la infancia y la puericia en la corte de los Austrias*, leído ante tribunal el 24 de septiembre de 2013 en la Universidad Complutense de Madrid. Hay muchas personas, familiares y amigos que me han prestado su ayuda a lo largo de la elaboración de esta investigación pero, sobre todo, quisiera agradecer a mis directores, Miguel Morán Turina y José Riello, su apoyo incondicional, sus consejos y su esmerada

dedicación a este proyecto. Igualmente quiero transmitir mi agradecimiento a otros profesores que me han ayudado en distintos puntos del trabajo: de la Universidad Complutense, Ángel Aterido Fernández y Maite Cruz Yábar; de la Universidad Autónoma de Madrid, Luisa Elena Alcalá Donegani, Álvaro Molina Martín y, especialmente, Jesusa Vega González; y de la Universidad de Granada, Laura Oliván Santaliestra.

² Sin referencia en Almudena PÉREZ MARTÍN, *Margarita de Austria, Reina de España*, Madrid, 1961, p. 96.

³ Sobre los cuatro retratos documentados de la reina en estado de buena esperanza, véase María KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, 2007, pp. 105-108.

⁴ La reina Margarita tardó en quedarse encinta, por primera vez, dos años, y en dar un heredero al trono, seis. Se ha estudiado cómo se visualiza la preocupación de la reina por la fecundidad en una serie de pinturas de devoción; véanse Fernando MARIAS, “Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas”, en *La mujer en el arte español*, VIII Jornadas de Arte CSIC, Madrid, 1997, pp. 102-116 y, sobre todo, María Cruz DE CARLOS, “Entre el riesgo y la necesidad: embarazo, alumbramiento y culto a la Virgen en los espacios femeninos del Alcázar de Madrid (siglo XVII)”, *Arenal: Revista de historia de mujeres*, XIII, 2, 2006, pp. 263-290.

⁵ Dentro de la realidad política de una reina consorte era inseparable el deseo maternal, inherente al ideal de la buena mujer, del papel político que la convertiría en una buena soberana. En palabras de Diego de Guzmán, “si deseó la Reyna nuestra señora tener hijos, fue para asegurar la sucession destes grandes reynos, y para tener nuevas prendas con que assegurar mas el coraçon de su marido”; Diego DE GUZMÁN, *Vida y muerte de doña Margarita de Austria*, Madrid, 1617, fol. 222 v. De hecho, la necesidad de tener un vástago para que la reina ocupara el lugar que debía en la corte es visible también gracias a los testimonios de quienes trataban con ella; Orazio della Rena, secretario de la embajada toscana en Madrid, señalaba que “la Reina por su mansedumbre no tiene parte ni autoridad alguna en el gobierno y si no despierta con el parto de un hijo varón y no empieza a atreverse, permanecerá siempre en su indiferencia, y es de temer que permanezca perpetuamente, pues su modestia no da lugar, ni su poco ánimo, a que se aficione a entrometerse en cosas de gran importancia”; carta de Orazio Della Rena, 1605, f. 10r, citada en Roberta MENICUCCI, “«El sol de España y las mediceas estrellas»: la política toscana hacia la corona española”, *Glorias Efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, catálogo de la exposición (Valladolid, Sala Municipal de Exposiciones del Museo de la Pasión, 2000), Madrid, 2000, pp. 63-86 (p. 74). Asimismo, la importancia que tenía este hecho se evidencia visualmente; no se ha afirmado en ninguna ocasión que es bastante representativo que el retrato de la reina embarazada se enviara a la familia junto al del rey vestido con traje militar y, en último plano, el sitio de Ostende, que mostraba cómo a partir de 1601 –año en el que la reina se quedó embarazada– los ejércitos españoles se unieron a los archiducos en contra de los rebeldes flamencos. De este modo, la pareja de retratos mostraría el buen estado de la monarquía bajo el nuevo reinado: Felipe III era capaz de llevar las riendas del ejército y la reina estaba capacitada para dar nueva sucesión al trono; a su vez, ambos mantenían una estrecha relación con las otras ramas de la familia, lo que manifestaba un buen panorama de cara a la política exterior. Por tanto, debemos comprender cómo el afecto y el interés político eran sentimientos perfectamente compatibles en las relaciones que guardaban los distintos miembros de la familia real hacia la prole.

⁶ Todo ello lo sabemos gracias a que, para el estudio del retrato en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria, contamos con una riqueza documental excepcional: dos relaciones de “cuadros para el servicio de la reina y por su mandato” (1600-1608) y “para el servicio del rey” (1603-1608) realizados por el pintor Juan Pantoja de la Cruz –publicadas por primera vez en Ricardo de AGUIRRE, “Juan Pantoja de la Cruz, pintor de cámara”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXX, 1, 1922, pp. 17-22; y del mismo autor y misma revista, “Juan Pantoja de la Cruz, pintor de cámara: II”, XXX, 4, 1922, pp. 270-274–; y dos memorias presentadas por Bartolomé González en agosto de 1617 y en marzo de 1621 que contenían 97 retratos de la familia de Felipe III –publicadas por primera vez en José MORENO VILLA y Francisco SÁNCHEZ CANTÓN, “Noventa y siete retratos de la familia de Felipe III por Bartolomé González”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 38, 1937, pp. 127-157–; las tres memorias aparecen enteramente publicadas en el anexo documental de Kusche 2007, pp. 475-479, 480-485, 510-524; a él se remitirá al lector cuando sea preciso. A estas hay que añadir una memoria algo menor, pero especialmente interesante, de los trabajos que Santiago Morán hizo para

Felipe III y que publicó Juan José JUNQUERA, “Las Descalzas Reales de Valladolid y algunas de sus pinturas y esculturas”, *Archivo Español de Arte*, XLVI, 182, 1973, pp. 159-179 (pp. 168-170). Lo primero que llama la atención en las memorias es que destacan, en cuanto a cantidad, los retratos infantiles; todos ellos están minuciosamente descritos, y suelen registrarse la fecha de cada uno y el destino que tenían. Gracias a ello contamos con información sobre la producción, pero también sobre los elementos que integraban la imagen, la edad de los niños y la difusión y el alcance de los retratos dentro del panorama cortesano europeo.

⁷ No está claro si la infanta vivió uno o dos meses, puesto que la documentación del Archivo General de Palacio señala que vivió desde febrero a marzo de 1603 y, sin embargo, De Guzman 1617 fol. 132v. cuenta que María nació en enero. Quizá este valor del recuerdo y de querer dejar constancia de todos sus hijos lo había heredado la reina Margarita de su familia, porque ella misma fue retratada junto al resto de sus hermanos, incluso con aquellos que murieron en la infancia, en el retrato de Jakob de Monte, *La familia del archiduque Carlos II*, conservado en la catedral de Graz con una copia en pergamino, localizada en Klosterneuburg. Quisiera agradecer a Wolfgang Christian Huber, conservador del Kunstasammlungen, que atendiera amablemente mi petición, que me remitiera la imagen y me diera valiosa información sobre ella.

⁸ Aspecto ampliamente analizado por Juan Miguel SERRERA, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte”, *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo del Prado, 1990), Madrid, 1990, pp. 38-63.

⁹ No obstante, sobre todo a partir de los años noventa se realizaron algunos trabajos aislados que merecen especial mención por tratar distintos retratos de niños de este reinado. En primer lugar, el artículo de Serrera, ya citado, en el que estudió varios retratos de niños haciendo referencia a sus usos y funciones. Asimismo, las publicaciones de Fernando Marias son pioneras por su interés acerca de los retratos de niños de la Casa de Austria; en los dos primeros incidió en el papel de las mujeres de la corte como comitentes; véase Marias 1997, pp. 102-116 y “¿Un rey solo? Felipe II, sus mujeres y las artes”, *Felipe II y el arte de su tiempo*, Visor, Madrid, 1998; en el tercero trató particularmente la imagen del príncipe de Asturias: “La re/presentación del heredero: la imagen del Príncipe de Asturias en la España de los Austrias”, *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Universitat Jaume I, 2004, pp. 109-142. También las exposiciones producidas por la Fundación Yannick y Ben Jakober, así como la organizada por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos con el nombre de *El linaje del emperador*, en la que se analizaron varios retratos de infantes en el artículo que realizan Ana García Sanz y Leticia Ruiz y en la sección llamada “La sucesión”, que han ayudado a incrementar el conocimiento de estos retratos tanto como su fortuna crítica, ofreciendo grandes aportaciones; véase *El linaje del emperador*, catálogo de la exposición (Cáceres, Centro de Exposiciones San Jorge), Madrid, 2000. En último lugar, es destacable el artículo de Mercedes Llorente, en el que aborda el estudio de los retratos infantiles atendiendo a sus particularidades y relacionándolos con los tratados de educación de la época; Mercedes LLORENTE, “Portraits of Children at the Spanish Court in the Seventeenth Century: The Infanta Margarita and the Young King Carlos II”, *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*: Vol. 35: Iss. 1, Article 3, 2011, pp. 43-60.

¹⁰ Para ello las imágenes se han comprendido al margen de sus calidades artísticas, por medio de una suerte de historia antropológica del arte analizándolas por su uso y su función, y entendiéndolas visualmente como fruto de un contexto político, religioso y cultural determinado; en este sentido se engloba también metodológicamente dentro de los estudios de cultura visual.

¹¹ Antonio DE GUEVARA, *Libro llamado aviso de privados y doctrina de cortesanos*, Sevilla, ed. facsímil 1545, 2007, fol. 189 v.; Diego DE GURREA, *Arte de enseñar hijos de príncipes y señores*, Lérida, 1627, f. 18v-19r.; Juan Andrés RICCI, *La Pintura Sabia*, 2 vols., edición facsímil 1649, a cargo de Fernando Marias y Felipe Pereda, Madrid, 2002, fol. 92r.; y Diego DE GONZÁLEZ DE SALCEDO, *Nutrición real. Reglas o preceptos de cómo se ha de educar a los reyes mozos desde los siete a los catorce años*, Madrid, 1671, fol. 20v.

- ¹² Pedro DE MEXÍA, *Silva de varia lección*, Madrid, 1673 [1540], pp. 118 y 119; y Juan DE PINEDA, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, tomo I, Madrid, 1963 [1589], tomo I, diálogo II, XXII, pp. 135-137. A diferencia de los anteriores libros citados, existían ejemplares de ambos en la biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid; del primero, dos ediciones: la *Silva de varia lección* de 1547 y la *Nuova seconda selva di varia lettione* de 1583 (véase Fernando BOUZA, *El libro y el cetro: la biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Salamanca, 2005, pp. 556 y 563), por lo que podemos constatar que durante el siglo XVI y XVII los reyes conocieron estas obras y también las delimitaciones de la niñez que en ellas se contemplaban.
- ¹³ “La infancia, que quiere dezir niñez, de niño que no habla, y podríamos la llamar inocencia; porque nuestro castellano no tiene vocablo particular, que signifique infancia. El espacio y tiempo que a esta se da son quatro años; en el qual principal mente tiene dominio la luna, que es el primero y mas cercano planeta a la tierra, y por esto generalmente conforman las calidades que este planeta influya en esta edad: el cuerpo humano es humilde, blando, de poca fuerça, movable”; véase Mexía 1673 [1540], p. 118.
- ¹⁴ De los cuatro a los catorce: “llamamos puericia, por la pureza, è inocencia de aquella edad”, “es la niñez, y principio de mocedad en el hombre. En esta en lo general es governador el planta llamado Mercurio, q esta en el cielo [...]. En esta edad conforme a la naturaleza de este planeta, los hombres comiençan a mostrar su ingenio, y avilidad para las letras: para leer, y escribir tañer, y cantar. Son doctrinables, aparejados para ser enseñados muy movibles en sus propositos inconstantes, y livianos”; véase Mexía 1673 [1540], p. 119.
- ¹⁵ Pineda 1963 [1589], tomo I, diálogo II, XXII, pp. 135-137.
- ¹⁶ Tal y como señaló Gonzalo Sánchez-Molero, la evolución social del individuo se expresaba por medio de una transición en tres etapas, que hemos de considerar como ritos de paso: la lactancia, el destete y la imposición del “hábito de galán” que coincide con el final de la inocencia y con el inicio de la puericia; véase José Luis Gonzalo SÁNCHEZ-MOLERO, *El aprendizaje cortesano de Felipe II: la formación de un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1999. pp. 33 y 51-54. Al respecto es interesante el trabajo de Llorente 2011, en el que señala que *Las meninas* y el *Retrato de Mariana de Austria* de Juan Bautista Martínez del Mazo muestran el momento liminal en el que se está produciendo el cambio entre la infancia y la puericia.
- ¹⁷ No obstante, es preciso señalar un impedimento a la hora de precisar esta “subdivisión”: la duración del periodo de lactancia era distinta para cada niño y, a diferencia de los infantes de otros reinados en los que sí conocemos la duración de la lactancia de cada uno de ellos, aún no se ha hallado suficiente documentación acerca de las nodrizas de éstos para saberlo; no obstante, véase “Amas de leche” en Félix LABRADOR ARROYO, “Casa de la reina Margarita de Austria por oficios (1599-1611)”, en José MARTÍNEZ MILLÁN y M.^a Antonieta VISCEGLIA (dirs.), *La monarquía de Felipe III: La Corte*, vol. III, Madrid, Fundación MAPFRE-Instituto de Cultura, 2008, pp. 930-945. Sin embargo, por término medio la lactancia de una persona real solía durar como mínimo un año y medio y podía llegar a prolongarse unos tres años; véase Luis CORTÉS ECHANOVE, *Nacimiento y crianza de personas reales en la Corte de España: 1566-1886*, Madrid, Escuela de Historia Moderna, 1958 y Margarita GARCÍA BARRANCO, *Antropología histórica de una élite de poder: las reinas de España*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2007.
- ¹⁸ Existen dos posibilidades para explicar que la infanta no aparezca con el vaquerillo: que Margarita aún siendo menor de cuatro años se considerase que había traspasado el periodo de la infancia por su madurez y se encontrara ya en la puericia, o que hubiera mayor variedad de trajes en el periodo de la infancia para las niñas que para los niños, para los que solo existía el vaquerillo; véase Francisco DE LA ROCHA, *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastres*, Valencia, 1618, pp. 184-188. Por esta razón, al menos en este periodo, es más fácil identificar el cambio entre las dos edades en los varones que en las mujeres, pues existen varios retratos en los que aparecen las infantas Ana Mauricia, María Ana y Margarita con la saya entera de niña con tan solo dos y tres años de edad. No obstante, también es posible que el cambio entre la infancia y la puericia para las niñas se realizara con menor edad que para el varón. Sobre la saya, véase Carmen BERNIS, “La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo del Prado, 1990), Madrid, 1990, pp. 65-111 (pp. 88-89 y 111).
- ¹⁹ Véase la transcripción del documento en Kusche 2007, p. 511.
- ²⁰ De hecho, en 1615, el año en que por fin se iba a efectuar el intercambio de las princesas, Felipe III encargó a Santiago Morán un juego de seis naipes de los hijos que le quedaban, “que a 17 de junio se entregó en el guarda hoyas de Su Magestad”. Es posible que estas miniaturas estuvieran destinadas a acompañar a Francia, en noviembre de dicho año, a la infanta Ana Mauricia. Documento transcrito en Junquera 1973, p. 170.
- ²¹ Aparecen en la “Relación de las pinturas que quedan en la guardajoyas que no están entregadas al s.r. don joan Pacheco y quedan por q[uen]ta del s.r her[nan]do espejo”, Alcázar de Madrid de 1621: “[1860-1862] Tres lienzos en los que están retratados los siete hijos del Rey nuestro señor que está en gloria, bestidos de blanco, en vno el Rey nuestro señor presente y la Reyna de Francia, en el otro el ynfante y doña Maria y en el otro Fernando Alonso y Margarita”; utilizo las transcripciones de los *Inventarios Reales*, vol. I (1555-1623), que la Biblioteca del Museo Nacional del Prado ofrece con la signatura SG PRA. Gen. (55).
- ²² Este envío también demuestra que Felipe III siguió la tradición de su esposa y continuó enviando retratos con una función principalmente familiar a la corte alemana, en particular al emperador Fernando II, quien era el hermano favorito de la reina; véase Pérez Martín 1961, pp. 94-95. Aunque tampoco debamos olvidar su sentido político: el posible deseo del rey de hacer gala del buen panorama dinástico que ostentaba la monarquía hispánica por aquellos momentos, a lo que habría que añadir que por aquel entonces el emperador Fernando tenía a sus dos hijos, el archiduque Juan Carlos (1605-1619) y al futuro Fernando III (1608-1657), en edad de comenzar sus negociaciones matrimoniales. De hecho, tras la muerte de Juan Carlos, sería Fernando III quien, sobre todo a partir de 1617, se vería como el perfecto candidato para María Ana y terminaría finalmente contrayendo matrimonio con ella, a pesar de las distendidas negociaciones de ésta con el príncipe inglés. No obstante, este tipo de tramitaciones ya responden a los retratos pueriles y se escapa del tema aquí tratado.
- ²³ El interés por la cronología y la epigrafía familiar, estudiado con varios ejemplos de retratos infantiles europeos del siglo XVI y XVII, en Philippe ARIÈS, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, 1987, pp. 35-37.
- ²⁴ El pintor de corte Santiago Morán sigue siendo aún una figura bastante desconocida; sobre los datos que hasta el momento se conocían, véase José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)”, *Anales de Historia del Arte*, n.º extra 1, 2008, pp. 171-188. Este retrato podría atribuirse a Morán por varias razones: es el único retrato que se conserva de la niña a esa edad y con estas características; no aparece ninguno semejante en las memorias de Pantoja de la Cruz y de Bartolomé González; y por la edad encaja perfectamente con los retratos de la memoria que Junquera 1973 publicó de obras realizadas por Santiago Morán entre el 1 de enero de 1608 hasta fin de junio de 1618 para el rey Felipe III, pues en 1609 la niña tendría dos años y diez meses, tal y como aparece en la inscripción del cuadro. Además, uno de los retratos descritos es prácticamente idéntico al que nos ocupa: “El otro es de la Infanta D. María, entero, en pie, vestida de blanco con un Jesus de oro en el pecho y una galera de oro al lado derecho y una cadenilla de oro menuda pendiente del Jesus y una higa guarnecida de oro al lado izquierdo y con su cinturilla de esmeraldas y puntas por la faja y la mano derecha arimada encima de la cabeza de un mono que está sobre un bufete carmesí, con un pabellón de lo mismo” (p. 169). Sobre todo se distinguirían en el Cristo pero, como es bien sabido, era habitual realizar copias y en ellas cambiar ciertos detalles con el fin de amoldarlos mejor a su receptor o a la función que fuese a cumplir. Por otra parte, no quiero dejar de mencionar en relación a Morán que, gracias al estudio de los retratos de niños difuntos, podría documentarse una obra de este pintor. Al revisar la memoria de la muerte en 1623 de Margarita Catalina, hija de Felipe IV e Isabel de Borbón, a quién se la retrató difunta –dato dado a conocer por García Barranco 2007, p. 420–,

salió a la luz un borrador en el que se registra la inicial del pintor quién la retrató: “retratola M.[?]” (Archivo General de Palacio, *Sección Histórica*, Caja 56, Expediente 16). Es difícil declarar con certeza que se tratara de una obra de Morán porque tan solo aparece una inicial ambigua que es bastante complicado discernir si es una “N.” o una “M.”. No obstante, no sería extraño que se tratara de él porque, a la muerte de Pantoja de la Cruz, fue nombrado pintor de cámara, desde 1609 hasta su muerte en 1626, luego lo más probable es que Morán se encargara de realizar este tipo de servicios, dado que este retrato se realizó en 1623.

²⁵ Véase la cuenta de Pantoja de la Cruz a la reina Margarita en Kusche 2007, pp. 475-476 y 478.

²⁶ Además, debemos tener en cuenta que el ejemplar que se quedaron los reyes –que se ha podido localizar en la relación ya citada del 1621, que contiene el vol. 1 de *Inventarios Reales* (1555-1623), que la Biblioteca del Museo Nacional del Prado ofrece con la signatura SG PRA. Gen. (55)–, aparece en la “Galería de adentro”: “[1848] Otro retrato de la infanta María, muerta, en vn ataud cubierto de terciopelo carmesí”, exactamente junto al retrato de su madre, la reina Margarita, y dos de sus hermanos: el del “infante Carlos en un carretón” y el de “la infanta María jugando con una [roto]”. El resto de los cuadros de la sala son de la más absoluta disparidad, desde Felipe I y otros miembros de la Casa de Austria hasta otros religiosos, y en este mismo inventario, en la “Galería de afuera”, se encontraba uno de los retratos de Margarita Francisca muerta que el rey Felipe III encargó, y de nuevo uno al lado de su madre y, al otro, del mismísimo Carlos V. La localización de los retratos fúnebres evidencia, una vez más, la importancia que tenían los infantes en la corte, incluso los que tuvieron una infima supervivencia. Los retratos fúnebres, dadas sus particularidades, serán objeto principal de estudio en otra publicación.

²⁷ “Un retrato de la infanta, una caxa cubierta de encerado sellada en que va un retreble de oro con una ymagen de Nra. Sra. con su hijo con 25 diamantes pequeños con seis bueltas de cordones de oro, una ymagen de San Blas de oro con 21 diamantes pequeños con otro cordon de oro, un San Jaçinto de oro con 13 diamantes y su cordón, un rosario de calambuco con çinco extremos de oro, un rrelicario para reliquias de oro con 69 diamantes, unas arracadas de oro cada una con seis diamantes engastados pendientes y una caxita de oro aobada esmaltada con 29 diamantes, otra caxa sellada y cubierta con ençerado en que van algunos huesos de santos sin guarnición alguna, otra caxa cubierta con ençerado y sellada en que van diez pares de guantes y dos bolsas de ambar, seis abanillos plateados y mill y quinientas agujas y dos retablos embueltos en ençerado y seis hojas de espadas y un cañon de hoja de late en que va el retrato de la Ilma. Infanta”; AGS, CC, Libro de Cédulas de Paso, n. 365, f. 208, 19 de noviembre de 1604, recogido en Magdalena S. SÁNCHEZ, “Mujeres, piedad e influencia política en la corte”, en José MARTÍNEZ MILLÁN y M.^a Antonieta VISCEGLIA (coord.), *La monarquía de Felipe III: La corte*, t. III, Madrid, 2008, pp. 146-162, (pp. 158-159).

²⁸ Carta de Isabel al duque de Lerma, 17 de abril de 1607, en Antonio RODRÍGUEZ VILLA, “Correspondencia de la infanta archiduquesa doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el duque de Lerma: desde Flandes, años de 1599 a 1607 y otras cartas posteriores sin fecha”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 48, 1906, pp. 111-131 (p. 129).

²⁹ De hecho, normalmente se enviaban copias, que eran de menor coste, pero, sin embargo, respondían a las necesidades igual que los originales.

³⁰ En otras ocasiones los retratos servían para mantener el contacto paterno-filial cuando el rey tenía que pasar largas estancias separado de su familia. Como es bien sabido, a Felipe II le enviaron retratos de sus hijos mientras se encontraba en Lisboa; pues, igualmente, Felipe III se intercambió pequeños naipes con su familia cuando estuvo en Valencia, donde permaneció solamente desde noviembre de 1603 a febrero de 1604. Pantoja de la Cruz se trasladó e hizo el retrato del rey, encargándose personalmente de entregárselo a la reina en las Descalzas; allí mismo retrató a Margarita de Austria y a su hija, la infanta Ana Mauricia, que contaba tan solo con unos dos años; y después los cuadros se remitieron al rey, que todavía se encontraba en Valencia; véanse Serrera 1990, p. 49 y Marías 1997, p. 106.

³¹ Margarita de Austria compartía todas sus vivencias con su íntima amiga María Sidonia, condesa de Barajas, a quién regaló bastantes retratos: uno de ella misma “estando preñada”; otro del príncipe “bestido de fraile, metido en un carretón y un pájaro en la mano”; otro de la infanta doña Ana; otro más de su segunda hija, difunta, “metida en su ataud”, y otro de la infanta María Ana, con sus dijes, “sentada sobre una almoada de terciopelo carmesí y dosel de lo mismo”; es decir, mandó realizar para ella retratos de todos los hijos que había tenido hasta la fecha, véase en la memoria de los encargos de la reina al pintor Pantoja de la Cruz; Kusche 2007, pp. 476 y 478. María Sidonia acompañó a Margarita de Austria en el viaje que les llevaría desde Graz a España y fue su dama desde que era niña hasta 1603, que fue cuando se casó con Diego Fernández de Córdoba, primer marqués de Guadalcázar. Sin embargo, su amistad no se rompió y muestra de ello son estos regalos por parte de la reina. Sobre María Sidonia y la relación que guardaba con los reyes, véase Cristóbal MARÍN TOVAR, “Doña María Sidonia Riederer de Austria de Paar, dama de la reina Margarita de Austria y condesa de Barajas”, en José MARTÍNEZ MILLÁN y Rubén GONZÁLEZ CUERVA, *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre Monarquía Católica y el Imperio*, vol. 1, Madrid, 2011, pp. 671-700.

³² De los diez retratos que Felipe III le regaló, el que más interesa aquí es el de Alfonso porque pertenece a su periodo de lactancia: “Smo Infante D. Alonso, del mismo tamaño, vestido de tela blanca guarnecido de caracolillos de oro, sentado en su castillejo de nogal y box, con unas labores embutidas debajo y dijes, en la mano un pájaro y la otra en el carretón, con sus cortinas de terciopelo y brocado y su país y suelo enlosado de jaspe”; véase en Kusche 2007, pp. 522-524.

³³ Tal y como señaló Freedberg empleo el vocablo “respuesta” cuando me refiero “a las manifestaciones de la relación que se establece entre la imagen y el espectador”; David FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 14.

³⁴ Carta de Isabel al duque de Lerma, de Gante a 28 de junio de 1602, en Rodríguez Villa, tomo XLVII, 1905, p. 343.

³⁵ Carta de Isabel al duque de Lerma, de Gante a 2 de septiembre, 1602, en *ibid.*, p. 349.

³⁶ Félix LLANOS Y TORRIGLIA, *La novia de Europa*, Madrid, 1944, p. 81. Como señaló Falomir, en los retratos “cabían tantas y tan variadas reacciones como espectadores”; véase Miguel FALOMIR, “De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II”, en D. Maria de Portugal, Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo. *As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Oporto, 1999, pp. 125-140 (p. 130).

³⁸ Freedberg 1992.

³⁹ Carta de Isabel al duque de Lerma, de Gante a 21 de enero, 1603, en Rodríguez Villa, tomo XLVII, 1905, p. 360.

⁴⁰ Tras el envío de otro retrato de Ana Mauricia y sin haberla visto nunca en persona, la infanta le comentaba al duque que la quería mucho más que sus propios padres, “por mucho que esto sea”; carta de Isabel al duque de Lerma, 3 de mayo de 1610, en Rodríguez Villa 1906, p. 271.

⁴¹ Felipe II tenía mucho empeño en que los retratos de sus hijos fueran lo más realistas posibles para que pudiera observar adecuadamente sus cambios; así queda patente en la carta en la que alude a un retrato del príncipe don Diego: “Y su retrato dice mi hermana que no está bueno y que él está mejor y aun que lo estaba el otro retrato que ella vio que se hizo primero que éste. Me ha parecido en él que ha crecido, aunque no mejorándose en el gesto. A todos os quería ver más que en retratos”; carta del 4 de junio de 1583, en Fernando BOUZA, *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, 2008, p. 85.

⁴² Francisco de HOLANDA, *De la pintura antigua*, versión castellana de Manuel Denis, Madrid, 1921 [1563], pp. 249-284.

⁴³ Cuando le dieron la noticia de su nacimiento le escribía al duque: “No os sabría yo decir, por mucho que lo quisiese encarecer, el contento con que estoy del nacimiento de mi nuera, que aunque esté por nacer el marido, tengo una gran queixa de que me la llameis por nombre de sobrina; pero por cualquiera que sea, os confieso he olgado tanto con ella y la quiero de manera que no me lleven ventaja sus padres por mucho que hayan olgado con ella. Todo se me vá en contemplar á mi hermano con su hija, y si la regala ó la toma en brazos y otras mil cosas. Allá le escribo que me la abraze y bese

- por mí, y quieroos poner por testigo de si lo cumple, que yo lo hiciera de muy buena gana y más que todos. Dicen parece á mi hermano, de que estoy contentísima”; carta de Isabel al duque de Lerma, de Neoport, 24 de octubre de 1601; en Rodríguez Villa, tomo XLVII, 1905, p. 323.
- ⁴⁴ Magdalena S. SANCHEZ, “¿Recuerdos y afectos? La correspondencia de Isabel Clara Eugenia con el duque de Lerma” en Cordula WYHE (dir.), *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las Cortes de Madrid y Bruselas*, Madrid, 2011, pp. 202-226 (p. 214).
- ⁴⁵ Isabel Clara Eugenia se lamentaba del matrimonio de Ana Mauricia y le aconsejaba; *ibid.*, p. 215.
- ⁴⁶ Isabel Clara Eugenia envió a su sobrina una sortija que había pertenecido a la abuela de ésta, Ana, la cuarta mujer de Felipe II; véase *ibid.*, p. 215-216.
- ⁴⁷ Narciso ALONSO CORTÉS (ed.), *Relación de lo sucedido en la ciudad de Valladolid desde el punto del felicísimo nacimiento del príncipe don Felipe Domenico Víctor*, Valladolid, 1916, pp. 25 y 26.
- ⁴⁸ “Esos niños no han jugado, tal vez ni han sonreído. Parecen haber nacido con el pesimismo y el sentido escéptico del hombre viejo que ha perdido toda ilusión», están «tiesos, envarados, son niños-hombres», «casi todos se nos ofrecen con una gravedad y un hieratismo incompatibles con la espontaneidad del vivir despreocupado y con la ternura que merece el niño”; véase Antonio CASAL, “El retrato de niño en España y en la pintura española”, en *Exposición de retratos de niño en España*, catálogo de la exposición, Madrid, 1925, pp. 15-19.
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.
- ⁵¹ “Consecuencia de tan arraigados dislates ha sido el poner al niño español, especialmente en sus primeros años, bajo la protección de múltiples amuletos. ¡Lástima que no los hubiera para combatir su tristeza!”; *ibid.*, p. 18. La comprensión de estos dijes como amuletos provenientes de una superstición contraria a la religión católica, que debían ser prohibidos en época moderna, es un anacronismo que, a pesar de ser claramente contradictorio, se ha mantenido en las publicaciones que han tratado los retratos de Pantoja de la Cruz o de Bartolomé González.
- ⁵² Serrera 1990, pp. 50 - 53.
- ⁵³ Baxandall hay dos tipos de receptores, el participante y el observador: “el participante entiende y conoce su cultura con una inmediatez y espontaneidad que el observador no comparte. Puede actuar dentro de los *standars* y normas de la cultura sin ser racionalmente conscientes de ello y, a menudo, incluso sin haberlos formulado como tales. [...] Se mueve con facilidad, delicadeza y flexibilidad creativa dentro de las reglas de su cultura. Su cultura, para él, es como el lenguaje que ha aprendido, de manera informal, desde la infancia”. En cambio, “el observador no posee este tipo de conocimiento de la cultura. Tiene que explicar *standards* y reglas, explicitándolas y de ese modo haciéndolas también burdas, rígidas y torpes”; véase Michael BAXANDALL, *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, 1989, pp. 127-129. No obstante, debemos ser conscientes de que la interpretación de estas pinturas nunca podrá llegar a ser la del participante, sino que siempre será parcial y limitada por nuestras propias circunstancias pues, como es bien sabido, nuestra mirada nunca es limpia ni desinteresada.
- ⁵⁴ Schroth defiende que el rey Felipe III inauguró “un nuevo estilo de grandeza” basado, entre otras cosas, en el estilo lineal, la abstracción de los rostros y la riqueza de los atuendos para ofrecer al espectador una imagen de monarcas ideales, para oponerse a la austeridad de la monarca anterior; véase Sarah SCHROTH, “Re-presenting Philipp III and his Favorite; Changes in Court Portraiture 1598-1621”, *Boletín del Museo del Prado*, t. XXVIII, 2000, pp. 38-49 y “A New Style of Grandeur: Politics and Patronage at the Court of Philip III”, en *El Greco to Velázquez. Art during the reign of Philip III*, catálogo de la exposición (Boston, Museum of Fine Arts, 2008), Boston, 2008, pp. 77-122.
- ⁵⁵ Como pude verse en la siguiente nota, se especifica “el primero que se hizo con brazos”, lo que quiere decir que se le habían quitado las fajas que lo envolvían para evitar que se deformara, tal y como señaló María Cruz DE CARLOS VARONA, “Representar el nacimiento. Imágenes y cultura material de un espacio de sociabilidad femenina en la España altomoderna”, *Goya*, 319, 2007, pp. 231-245 (p. 234, nota 27, más información sobre las fajas en nota 28). Como particularidad hispánica o habsbúrgica, a los infantes regios no se les retrata nunca mostrando el fajado, a diferencia de Italia o Francia, donde aparecen los niños completamente fajados en los retratos regios.
- ⁵⁶ “Más, en 9 de julio de 1605 vn retratico chico en naype del Príncipe Nuestro Señor, el primero que se hizo con braços, bestido de blanco, sentado en vna almoada de terçopelo carmesí; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Lerma para ymbiar Alemania el dicho día”; véase Kusche 2007, p. 477.
- ⁵⁷ “Deue más Su Magestad vn retrato entero orixinal del Príncipe Nuestro Señor, sentado en una almoada de terçopelo carmesí y una alonbra en el suelo, bestido de tela blanca y sus dices y un cristal en la mano y otra sobre un monillo, bien acabado, que fué para Alemania; çinquenta ducados”; *ibid.*, p. 482.
- ⁵⁸ “El mismo día otro rretrato del Príncipe Nuestro Señor Bestido de fraile, metido en vn carretón y vn pájaro en la mano y sus cortinas carmesies, entero, en lienço de bara y quarta de alto; entreguele a la Reyna Nuestra Señora en Madrid, hiço merced del a la Condesa de Barajas”, *ibid.*, p. 148.
- ⁵⁹ “El mismo día dos rretratos enteros de Sus Alteças Príncipe [e] Ynfanta Doña Ana, en vn lienço de vara y media en quadro, el Príncipe dentro de vn carretón y Su Alteça asidos de las manos, bestido de fraile y Su Alteça de tela rrica blanca con manga de casaca y joyas; originales, que fui a San Lorenzo açer las cabeças y los lleuó a Flandes Don Ricardo, teniente de los archeros; entreguelos a Hernando de Roja en 20 de febrero de 1607 en Madrid”; “Más, en y de abril de 1607 dos rretratos enteros en vn lienço de bara y media en quadro, del Príncipe Nuestro Señor y la Serenísima Ynfanta Doña Ana asidos de las manos, bestidos y bordados en la misma forma y manera que los que a Flandes y ábito de fraile, que fueron para ymbiar Alemania”; pp. 477-478.
- ⁶⁰ “Entregué a Hernando de Rojas vn rretrato entero de Su Alteça Ynfanta Doña María, bestida de blanco con sus dices, sentada sobre vna almoada de terçopelo carmesí, original que lleuó a Flandes el dicho Don Ricardo”; p. 477, además de la copia que se envió a la condesa de Barajas también con dijes.
- ⁶¹ Véase la nota 24.
- ⁶² “Los del Ynfante Don Carlos en su carretón con respaldar de terçopelo carmesí y bestido de tela blanca de primavera, con riços de oro, y sus babadores guarneçidos y una buelta de cadena al cuello, pendiente una cruz de diamantes y sus dices y un cristal en la mano”; véase Kusche 2007, p. 483.
- ⁶³ Hasta ahora es el único retrato que se conserva atribuido a Santiago Morán; el cuadro aparece en la cuenta del pintor presentada en 1613: “la señora ynfanta doña margarita con muchos dices y bavaador y bestido de cotonia blanco asaritada sobre unas almohadas carmesies” (Archivo General de Palacio, *Cuentas particulares*, leg. 5. 264), dado a conocer en la ficha realizada por Lucía Varela en *El linaje del emperador*, catálogo de la exposición (Cáceres, Iglesia de la Preciosa Sangre, 2000-2001), Madrid, 2000, p. 336.
- ⁶⁴ “Item otro retrato del S^{mo} Infante D. Alonso, vestido de tela azul con su guarnición de caracolillos de plata y puntillas, con sus dijes de oro y en la mano un pajarito, metido en su carretón. Es asimismo entero y del tamaño de los demás. Para el Pardo”; en Kusche 2007, p. 514. El retrato de la colección Fundación Yannick y Ben Jacober debía ser muy parecido al del Pardo, véase en Magdalena DE LAPUERTA, “La Galería de los Retratos de Felipe III en la Casa Real de El Pardo”, *Reales Sitios*, 143, 2000, pp. 28-39 (pp. 35-36). Quisiera agradecer a la Fundación Yannick y Ben Jacober, en especial, a Eva Caracuel y a Eva Mulet, que me hayan facilitado imágenes e información de las piezas de la colección.
- ⁶⁵ Aunque estos también podrían tratarse de la infanta María Ana y el infante don Carlos, pues el niño tiene un rostro distinto al de los otros dos retratos conservados del infante Alfonso, y aparece de un modo muy parecido al que está descrito arriba.
- ⁶⁶ El retrato de Budapest es demasiado parecido a los retratos de los hijos de Felipe III; sin embargo, está fechado en 1618 y en aquel momento no había ningún recién nacido puesto que la reina Margarita había muerto en 1611. Por esta razón, Kusche 2007, p. 315 señaló que pudiera ser hijo de algún miembro de la aristocra-

cia al que el rey hubiera enviado retratos de sus hijos, como lo hizo con el duque de Uceda. Siguiendo esta idea, Eva NYERGES, *Spanish paintings: the collections of the Museum of Fine Arts of Budapest*, Budapest, Museum of Fine Arts, 2008, p. 92, propone que, si no pudiese ser por datación el infante don Fernando, el representado podría tratarse de uno de los hijos del duque de Uceda; sin embargo, esto también sería improbable porque en 1618 Cristóbal Gómez de Sandoval-Rojas y de la Cerda (h. 1581-1624), I duque de Uceda e hijo del duque de Lerma, tampoco pudo tener un hijo en aquellos momentos porque su mujer, Mariana Manrique de Padilla y Acuña, murió en 1611. Por tanto, podría tratarse de un niño de una familia nobiliaria cercana al rey o, quizá más probable, sería un retrato que se fechara años después de ser realizado o que directamente fuese una copia posterior de alguno de los retratos de los hijos varones de Felipe III, del que no tuviéramos constancia. En este punto quisiera agradecer la atención que me prestó Adriana Lantos, ayudante de conservación del Museum of Fine Arts de Budapest.

⁶⁷ En relación a esto véase el comentario de Woodall del retrato de *Felipe II en armadura* (h. 1557) de Antonio Moro en Joanna WOODALL, *Antonius Mor: art and authority*, Zwolle, 2007, pp. 341-342.

⁶⁸ “Dix, y dices, las cositas, de oro, plata, coral, cristal, sartales, piedras y las demas menudencias que cuelgan a los niños [...]”; Sebastián DE COVARRUBIAS, *El tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, p. 324. Desde la antropología se ha estudiado cada uno de los elementos que componen estos dijesos y las virtudes que se les atribuyen; véanse Concha HERRANZ, “Amuletos y talismanes en un cinturón mágico del Museo Sorolla”, *Iberjaya*, Madrid, 14, 1984, pp. 50-55; Concepción ALARCÓN ROMÁN, *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987; Ángela FRANCO, “Valores artísticos y simbólicos del azabache en España y Nuevo Mundo”, *Compostellanum*, XXXVI, n. 3-4, 1991, pp. 467-531; y Luisa ABAD y Francisco J. MORALES, *La colección de amuletos del Museo Diocesano de Cuenca*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, entre otros.

⁶⁹ Es una idea que aparece en Marías 1997, p. 110; Marías 1998, p. 454 y Marías 2004, pp. 113-114, y que se repite en Ana GARCÍA SANZ y Leticia RUIZ GÓMEZ, “Linaje regio y monacal: la galería de retrato de las Descalzas Reales”, en *El linaje del emperador*, catálogo de la exposición (Cáceres, Iglesia de la Preciosa, 2000-2001), Madrid, 2000, pp. 135-157 (p. 146) y en Leticia RUIZ GÓMEZ (dir.), *El retrato español en el Prado: del Greco a Goya*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006), Madrid, 2006, p. 66.

⁷⁰ Marías 1998, p. 454 y Marías 2004, pp. 113-114.

⁷¹ Felipe II compró para su hijo Carlos dos higas de azabache (véase Gonzalo Sánchez-Molero 1999, p. 201) y, para su hija Catalina Micaela, higas de azabache y otras “bugerías” (véase Agustín G. AMEZÚA Y MAYO, *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568)*, tomo II, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1949, p. 19). Por otra parte, el infante Diego, en el retrato de Alonso Sánchez Coello (1577), lleva un collar con distintos objetos de carácter apotropaico, y también los lleva el nieto de Felipe II, Felipe Manuel de Saboya (1587), en el de Jan Kraek. De hecho, el médico Francisco Núñez en su *Libro intitulado del parto humano* (Alcalá, Casa de Juan Gracián, 1580), cuya primera edición es coetánea al nacimiento de la última hija de Felipe II, señala que “ponen a los niños muchas cosas en el cuello que se dizen, amuleta, conuene a saber las peonias, vna mano de zorra, o vna mano de figura humana, hecha higa” (fol. 166v).

⁷² Respecto a este asunto había dos opiniones confrontadas en la historiografía: los profesores Tormo (Elías TORMO, *En las Descalzas Reales de Madrid. Treinta y tres retratos en las Descalzas Reales*, Junta de Iconografía Nacional, Madrid, 1944, p. 100), Marías 1997, p. 110 y Rodríguez G. de Ceballos (Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Arte y mentalidad religiosa en el Museo de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, 138, 1998, pp. 13-24 [p. 19]) señalaron que el uso de los cinturones de lactancia es una costumbre que la reina Margarita trae de Alemania a la península; y, por su parte, Cortés Echanove 1958 apuntó que la tradición en España sería antigua pero, según él, no se conservan retratos de los hijos

de las anteriores reinas en periodo de lactancia y, por eso, no se sabe si los llevaban puestos. Tanto unos como otros tenían parte de razón: la creencia sobre el mal de ojo era muy antigua en España, tal y como lo demuestra el *Tratado de la fascinación o del aojamiento* (1425) de Enrique de Villena (1384-1434), así como el uso de higas y de piedras con cualidades protectoras; pero también es cierto que los cinturones, y no las higas sueltas, los dijes cosidos en la ropa o colgados en collar, debieron de darse prácticamente de manera simultánea en España y Alemania.

⁷³ Esta costumbre era completamente ajena a la Francia del siglo XVII; Madame d’Aulnoy contaba horrorizada lo que le habían contado que era el “mal de ojo”, del que ella jamás había oído hablar, y explicaba que había encontrado a una burguesa que llevaba a su hijo en brazos de este modo: “[el niño] tenía más de cien manecitas, unas de azabache, otras cinceladas, colgadas al cuello. Pregunté a la madre lo que significaba y me respondió que servía contra el mal de ojo. “Cómo”, le dije, “¿estas manitas impiden tener el mal?”. “Por supuesto, señora”, replicó [...]”; véase Marie-Catherine AULNOY, *Relación del viaje de España*, edición y traducción de Pilar Blanco y Miguel Ángel Vega, Madrid, 2000, p. 164. Por su parte, en Italia y en otros países se utilizaban collares y pulseras de coral, así como cuernos de animal con fines profilácticos, pero parece que no se llegaron a utilizar cinturones de lactantes.

⁷⁴ Tal y como denominó Gállego al retrato de los adultos en Julián GALLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, p. 261.

⁷⁵ Tanto es así que los realizaban los plateros de oro y de plata de la Casa Real, como Juan Hales, Juan de Villarreal o Jualiana de Barica; véase Jesús HERNÁNDEZ PERERA, “Velázquez y las joyas”, *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 1960, pp. 251-286 (pp. 283 y 285).

⁷⁶ Una cuestión puesta de relieve ya en Natalia HORCAJO, “Amuletos y talismanes en el retrato del Príncipe Felipe Próspero de Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, tomo 72, 288, 1999, pp. 521-530.

⁷⁷ Según la definición Sebastián de Covarrubias aojar es “dañar con mal ojo [...] oy día se sospecha que en España ay en algunos lugares, linages de gentes que estan infamados de hazer mal, poniendo los ojos en alguna cosa, y alabandola: y los niños corren mas peligro que los hombres por ser ternecitos, y tener la sangre tan delgada, y por este miedo les ponen algunos amuletos, o defensiuos, y algunos dices, ora sea creyendo tienen alguna virtud para euitar este daño, ora para diuertir al que mira, porque no claua los ojos de hito en hito al que mira; ordinariamente les ponen mano de tasugo, ramillos de coral, cuentas de ambar, piezas de cristal, y azabache, castaña marina, nuez de plata con açogue, rayz de peonia y otras cosas. La higa de azabache retira algo a la supersticion de los gentiles”; Covarrubias 1611, pp. 190 y 191.

⁷⁸ La antropóloga Catedra Tomás denominó así al conocido “mal de ojo” por ser una enfermedad generada por la propia sociedad; véase María CÁTEDRA TOMÁS, “Notas sobre la envidia: los “ojos malos” entre los Vaqueiros de Alzada”, *Temas de Antropología española*, Madrid, 1976, pp. 9-48 (p. 9).

⁷⁹ Un término que nunca hay que utilizar a la ligera; en mi caso sigo las tesis de Roger Chartier, que entiende la “cultura popular” como “un modo de utilizar los objetos o normas que circulan en toda la sociedad pero que son recibidos, comprendidos y manejados en diversas maneras”. Chartier rechaza la tesis formulada por Michel Foucault sobre la apropiación social de los discursos, donde la élite impondría las normas a la cultura popular; véase ROGER CHARTIER, “En busca de lo popular”, en *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México, 1995, pp. 121-248 (p. 128).

⁸⁰ Al respecto son imprescindibles los estudios del filólogo Jacobo Sanz Hermida, que ha traducido y transcrito bastantes tratados sobre la superstición y sobre la literatura de la antisuperstición —que son tratados médicos que racionalizan el mal pero que, a nuestros ojos, son tan supersticiosos como los primeros— de los siglos XV al XVII; véase Jacobo SANZ HERMIDA, “La literatura de fascinación española en el siglo XVI”, *AISO*, Actas II, 1990, pp. 957-965 y *Cuatro tratados renacentistas sobre el mal de ojo*, Castilla y León, 2001.

⁸¹ Por ejemplo, fray Martín Castañega, que colaboró con el Santo Oficio en 1527, explica en su tratado que “el ajojar es cosa natural y no hechicería, el ajojo como una enfermedad causada por la virtud expulsiva de impuridades que salían por el ojo”, “ni piensen que esta enfermedad procede de algunas brujas, o que es cosa de hechicería, porque cosa natural es que puede proceder de cualquier persona mal dispuesta, o de tal manera complexionada”, aunque no niega que pueda “encender la malicia de la ponzoña con la malicia del corazón con que a la criatura podrían mirar”; véase Sanz Hermida 2001, pp. 59-60.

⁸² Un dijero del siglo XVII íntegramente conservado en la Casa Museo de Lope de Vega, de uno de los hijos del dramaturgo, indica lo extendida que estaba la práctica entre todos los estratos de la sociedad, pues tiene una higa y una mano de tejón entre otros. También retratos de nobles y exvotos posteriores dan fe de lo extendida que estaba esta práctica; véase, por ejemplo, el retrato de un niño de la familia Palafox (*Nins: Retratos de niños de los siglos XVI-XIX. Colección de la Fundación Yannick y Ben Jackober*, catálogo de la exposición [Valencia, Museo de Bellas Artes, 2000], Valencia, 2000, p. 83); el de Rodrigo de Villandrando, hijo del duque de Alburquerque o el exvoto pictórico de 1673 en el que aparece retratado Baltasar Manuel con los dijes, además del jilguero, lo que quiere decir que este modo de representar también era convencionalmente acogido para representar a los niños independientemente de su finalidad (imágenes en Abad y Moraleja 2005, pp. 22 y 71).

⁸³ En la mojiganga que celebraba la boda de Carlos II y Mariana de Neoburgo, entre los disfrazados que ensalzaban el buen porvenir del enlace “seguía otra pareja de niños, con dices y mantillas, y en las manos de texon, que lleuaban al ombro, este mote: otra vez, quando bolvamos, vendremos con los años/ de festejar à los niños”; véase *Festejo y loa en el plavible regocijo que tuvo esta corona con la deseada noticia...*, 1690, fol. 2v, en *Vixae da raiña dona Mariana de Neoburgo por Galicia (1690)*, texto facsimilar, introducción y documentación de Guillermo Escrigas, Santiago de Compostela, 1998. Por otra parte, bien conocida es la figura del “Niño de la Rollona”, aunque más por el grabado de Goya; véase Roberto ALCALÁ, “El tema del niño malcriado en el Capricho 4, *El de la Rollona*, de Goya”, *Goya*, 198, 1987, pp. 340-345. Fue también un personaje que se encuentra con relativa frecuencia en el teatro del siglo XVII; Faliu-Lacourt lo analiza en obras de Aguado (primer tercio del siglo XVII), Navarrete y Rubera (1640), Avellaneda (1691) o Calderón de la Barca (h. 1662). En el de Navarrete aparece cómicamente un actor barbado haciendo el papel de recién nacido, que lleva puesto higa, dijes, birrete y pañales, mientras que los músicos cantan: “Ya está reformado el mundo, /ya nacen niños con barbas”; véase Christinae FALIU-LACOURT, “El Niño de la Rollona”, *Criticón*, Centro Virtual Instituto Cervantes, 51, 1991, pp. 51-56 (p. 55).

⁸⁴ Descripción de Hans KHEVENHÜLLER, *Diario de Hans Khevenhüller: embajador imperial en la corte de Felipe II*, introducción, transcripción y edición de Sara Veronelli y Félix Labrador Arroyo, Madrid, 2001, p. 538; más referencias en María José DEL RÍO BARREDO, “Infancia y educación de Ana de Austria en la Corte española (1601-1615)”, en *Ana de Austria, infanta de España y reina de Francia*, Madrid, 2009, pp. 11-39 (p. 13, n. 8). Una cuestión que, recientemente, Portús también ha señalado en relación a los dijes del príncipe Felipe Próspero; véase Javier PORTÚS, “Diego Velázquez, 1650-1660. Retrato y cultura cortesana”, *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650-1680)*, catálogo de exposición (Madrid, Museo del Prado, 2013), Madrid, 2013, p. 54.

⁸⁵ *Opusculos del origen, antigüedad, bendición, significación virtud y milagros del Agnus dei... Compuestos, o (por mejor dezir) Recopilados de diuersos Autores*, Bruselas, 1607; también se repartieron hojas con las virtudes y milagros del Agnus Dei; véase María Antonia HERRADÓN FIGUEROA, *Cera y devoción: los agnusdei en la colección del Museo Nacional de Antropología*, Madrid, 1999, pp. 214-215.

⁸⁶ Se llamaban así en Alemania y desconozco su homólogo castellano; véase Alfred AUER y Wilfried SEIPEL, *Prinzenrolle: Kindheit vom 16. bis 18. Jahrhundert*, catálogo de la exposición (Innsbruck, Schloss Ambras, 2007), Viena, 2007, p. 151.

⁸⁷ Ruiz de Fontecha recomienda como profilácticos los “pedaços de azauache fino, de coral, y otras cosas, que por propia naturaleza hazen

estos efectos, figuras de cosas ricas y preciosas que se lleuan a los ojos, de las personas tales, por lo cual no embian sus inficionados vapores por tan recta linea a las criaturas, y assi no les hagan daños dignos de consideración” y, más adelante, añade otra serie de objetos beneficiosos para prevenir el mal, “assi los ricos como los pobres pongan a sus criaturas al cuello reliquias de Agnus Dei (que Dios da para todos) y de los santos, cruces, imágenes de Christo y su Madre, la Virgen María, hechas y esculpidas en las piedras y rayces dichas, para la defensa deste pernicioso y rabioso mal. Huygan [sic] de figuras y caracteres no significatiuos y de palabras que no se saben sus significados, ni en la cura ni preseruación se permita cosa que no esté aprouada por la Santa Yglesia Romana y examinada por sus doctores y maestros”, Juan Alonso de los RUIZES DE FONTECHA, *Diez preuilegios para mugeres preñadas*, Alcalá de Henares, 1606, fols. 177v y 230r.

⁸⁸ En la introducción del libro dice “el potentissimo Rey don Felipe nuestro Señor, tercero deste nombre, [...] para la defensa, y conseruacion de la humana naturaleza, [...] quando trayendo a su esclarescida muger, nuestra reyna, y señora doña Margarita a estos reynos, la encomendó a vuestra excelencia, para que la como reen-gendrarse, y renaciesse a las vsanças, costumbres, y demas cosas, destos sus catholicos reynos. Pues si (excelentissima señora) todo este libro, trabajo, y obra, va ordenado a la defensa de buenas mugeres, a enseñar como passen menos mal sus congoxosos preñados, y faciliten sus peligrosos partos, defiendan sus criaturas de las fascinantes, y aojadoras viejas, sepan dalles el ama tal qual les conuiene, y ellas escojer comadre, tal qual les este bien”; véase Ruiz de Fontecha 1606, fols. 14v-15r.

⁸⁹ Juan de la Torre, en su *Espejo de la philosophia y compendio de toda la medicina theórica y práctica*, consideraba que el mal de ojo era una enfermedad natural y recomendaba: “entre los preseruativos tienen el primer lugar el azabache, la angélica, el solimán, y la ruda, [...]. Es también bueno ponerles a las criaturas (o donde ellas están) algunos diges y figuras curiosas o ridiculas en que se entretenga la vista de las fascinadoras, y dejen de mirar con atención a la criatura”; véase Sanz Hermida 2001, p. 369.

⁹⁰ Martín del Río, en *Disquisitionvm Magicarvm libri sex* (1604), critica la creencia como supersticiosa y el uso de la higa señalando que es anatema para los que la mantienen; texto traducido y editado en Sanz Hermida 2001, pp. 322-323 y 331. También el padre jesuita Niéremberg, en *Ocultia filosofia de la simpatía y antipatía de las cosas*, Madrid, 1633, p. 24, criticaba la forma de la higa, pero respetaba el material del que estaba hecho.

⁹¹ “Y si aun todavía se afligiere el pobre que no tiene vn poco de azabache o coral que echar al cuello de su vnico hijo, consuelese con que podrá echalle vn pedaço de sal quajada y hazelle vna cruz, coraçon o higa, que no parecerá menos bien”; Ruiz de Fontecha 1606, fol. 225r.

⁹² Véase nota 77.

⁹³ Véase nota 73.

⁹⁴ Véase nota 64.

⁹⁵ Véase, una vez más, la transcripción del documento en Kusche 2007, p. 511.

⁹⁶ Cabría preguntarnos si los niños lo llevaban puesto siempre o el hecho de que aparezcan en los retratos era una decisión deliberada. Si pensamos que los amuletos protegían a los niños exclusivamente de las miradas, no sería descabellado pensar –considerando la mentalidad crédula de la época y el sentido taumatúrgico del retrato– que se creyera que un cuadro que “está hecho para que lo miren” pudiera provocar algún riesgo al niño real, y por eso fuera necesario ponerle todos los elementos apotropaicos necesarios. Al fin y al cabo, no debemos pasar por alto que, cuando se está realizando el retrato, el niño está expuesto a la intensa mirada del pintor –y, según la medicina natural, cualquiera, aún con su buena intención, podría infeccionar a los niños–, así como, después, el propio cuadro está realizado con el único fin de ser mirado. No hay que olvidar que la función del dijero era distraer la mirada y que el primer golpe de vista no cayera primero en el niño, sino en los brillos, el color o la textura de sus joyas (véanse notas 87 y 89). La intención de que los infantes portaran esos amuletos de manera visible en los retratos se ve especialmente en el uso de la higa, porque se colgaba solo en un hombro y ésta siempre se coloca en el más cercano al plano del espectador.

- ⁹⁷ Sabine WEISS, *Zur Herrschaft geboren. Kindheit und Jugend im Haus Habsburg von Kaiser Maximilian bis Konprinz Rudolf*, Innsbruck, 2008, p. 58.
- ⁹⁸ De hecho, es innegable el valor simbólico que tiene la almohada color carmesí en relación con el lenguaje del poder que emana a través del rey. En las representaciones teatrales solo se sentaba sobre una almohada quien su rango se lo permitía, como lo eran los infantes y la reina; véase John E. VAREY, "L'auditoire du Salón Dorado de l'Alcázar de Madrid au XVII siècle", *Dramaturgie et société. XVI et XVII siècles*, t. I, Paris, 1968, pp. 77-91 (p. 80). Su valor simbólico estaba tan implantado en la cultura visual del momento que incluso pasó a ser parte del aparato que rodeaba a los virreyes tal y como cuenta Salazar: "el Virrey se sienta en un almudon de terciopelo, y de lo mismo es el cojín que tiene a los pies"; véase FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR, *México en 1554: tres diálogos latinos que Francisco Cervantes de Salazar escribió e imprimió en México*, traducción castellana y notas de Joaquín García Icazbalceta, México, 1875 [1554], p. 68. Agradezco a Laura Palacios que me ofreciera este dato. Además, como es bien sabido, la almohada de terciopelo color carmesí es portadora de la corona, como se evidencia tiempo después en los retratos de Carlos II.
- ⁹⁹ En su retrato, realizado Martín Kober y conservado en las Descalzas Reales de Madrid, Wladyslaw Vasa (1595-1648) –hijo de Segismundo Vasa III (1566-1632) de Polonia y de Ana de Austria (1551-1608), prima de la reina española del mismo nombre y hermana de la reina Margarita de Austria– aparece sobre un cojín cuando ya no lo necesitaría, por estar de pie, lo que da cuenta de su valor simbólico. También el inventario de Palacio Real de Madrid de 1621 informa de que el primogénito de Catalina Micaela (1567-1597) aparecía en un retrato sentado en una almohada: "[1853] Príncipe Felipe Manuel de Saboya, en camisa, sentado en vna almoadá". Tras la llegada de Catalina Micaela, en Turín se aplicó la etiqueta borgoñona; véase María José DEL RÍO BARREDO, "De Madrid a Turín: el ceremonial de las reinas españolas en la corte ducal de Catalina Micaela de Saboya", *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, 2, 2003, pp. 97-122. Asimismo, el contacto estilístico de los retratistas cortesanos se vio acrecentado con las visitas de Jan Kraek a España.
- ¹⁰⁰ Véase Ana GARCÍA SANZ, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, 2010, pp. 160-162.
- ¹⁰¹ Roy STRONG, *Arte y poder*, Madrid, 1988, p. 53.
- ¹⁰² Como, por ejemplo, al futuro Felipe IV, con tan solo tres meses: "Más, en 9 de julio de 1605 vn retratico chico en naype del Príncipe Nuestro Señor, el primero que se hiço con braços, bestido de blanco, sentado en vna almoadá de terciopelo carmesí"; Kusche 2007, p. 477.
- ¹⁰³ Peter BURKE, "Cómo interrogar a los testimonios visuales", en Joan Lluís PALOS y Diana CARRIÓ-INVERNIZZI (eds.), *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Barcelona, 2008, pp. 29-40.
- ¹⁰⁴ Véase Matthias WENIGER, "Las imágenes góticas de madera policromada del Niño Jesús en el arte alemán", en *Actas del Coloquio Internacional "El Niño Jesús y la Infancia en las Artes plásticas, siglos XV al XVII"*, Sevilla, 2010, pp. 151-178 (p. 169, n. 124). Y también en esculturas, de hecho, la propia emperatriz Isabel encargó "Vn niño hesus con el mundo en la mano, asentado en vna almohada", para la educación religiosa de Felipe II niño, todo de oro, coronado, esmaltado de blanco el cuerpo, de azul el mundo; véase Gonzalo Sánchez-Molero 1999, p. 204.
- ¹⁰⁵ Véase Richard S. FIELD (ed.), *The Illustrated Bartsch, 163 (supplement), German Single-Leaf Woodcuts Before 1500 (Anonymous Artists: 736-996-2)*, Nueva York, 1990, pp. 46-56.
- ¹⁰⁶ Véase Ariés 1987, p. 101, sobre los pájaros. Respecto a la aparición de amuletos en las figuras de los niños Jesús, una costumbre que continúa en los siglos XVIII y XIX, véase Jesusa VEGA, "Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII", *Anales de Literatura Española*, 10, 1994, pp. 237-273 (p. 260).
- ¹⁰⁷ En este punto quisiera agradecer su atención a Ana García Sanz, conservadora del monasterio de las Descalzas Reales, y a Ángel Balao, jefe de Departamento de Restauración en Patrimonio Nacional. A este último, sobre todo, tengo que agradecerle que me haya proporcionado los resultados de la restauración de la pintura de 2002 para asegurarme de que los símbolos de la pasión no son repintes posteriores, sino contemporáneos al resto de la pintura.
- ¹⁰⁸ Ya aparece como retrato a lo divino aunque vinculado al reinado de Felipe II en Henry KAMEN, "Anna de Austria", *La monarquía hispánica Felipe II, un monarca y su época*, catálogo de la exposición (Madrid, San Lorenzo de El Escorial, 1998), Madrid, 1998, pp. 265-274. p. 271). Es en García Sanz 2010 p. 161, donde aparece como retrato de infante a lo divino; y señala que podría tratarse de uno de los hijos de Felipe III por la datación del lienzo.
- ¹⁰⁹ En ellos aparece la propia reina como la Virgen y varios miembros de su familia interpretando a distintos personajes; entre ellos, su hija mayor, Ana Mauricia, aparece representada como el arcángel San Gabriel.
- ¹¹⁰ Este interés por resaltar la curiosa correspondencia entre las fechas de la familia real y las divinas ya la puso de relieve Marías 1997, p. 114.
- ¹¹¹ Guzmán 1617, fol. 155.
- ¹¹² En algunas ocasiones se han entendido como disfraces (Kusche 2007, p. 417) que aúnan el juego y la piedad, entendiéndose de este modo que imitar monjas y frailes se trataría de un entretenimiento infantil común; véase Cordula van WYHE, "Piedad, representación y poder: la construcción del cuerpo ideal de la soberana en los primeros retratos de Isabel Clara Eugenia (1586-1603)", en *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las Cortes de Madrid y Bruselas*, Madrid, 2011, pp. 88-129. Sin embargo, para apoyar esta hipótesis se presentan los ejemplos de la infancia de Luisa de Carvajal y Mendoza y Margarita de la Cruz, quienes estaban destinadas a recibir los hábitos a diferencia de los infantes que nos ocupan. En otras ocasiones se ha señalado que su presencia se debía a un exceso particular de la reina Margarita, que haría de estos retratos piezas excepcionales y exclusivamente admisibles dentro del ámbito familiar (Marías 1997, p. 110).
- ¹¹³ Marías 1997, p. 110.
- ¹¹⁴ Véase Sánchez-Molero 1999, p. 182. Además de su sentido votivo, también tendría carácter profiláctico una vez que lo lleva puesto el niño, pues Francisco de Encinas cuenta que "tan grande su celebridad [la de Madalena de la Cruz] en todo el reino que al nacer nuestro príncipe heredero Felipe, se llevó como objeto sagrado de la ciudad los hábitos de esta monja para que el infante fuera envuelto en ellos y así aparentemente defendido y amparado de los ataques del diablo"; citado en Jesús IMIRIZALDU, *Monjas y beatas embaucadoras*, Madrid, 1977, pp. 38-39.
- ¹¹⁵ Estefanía a la condesa de Palamós, Torquesillas, 13 de diciembre de 1536; Sánchez-Molero 1999, p. 182.
- ¹¹⁶ Estefanía a la condesa de Palamós, Torquesillas, 13 de diciembre de 1536; *ibid.*
- ¹¹⁷ "Un Abito que ha hecho de cadiz burel para teressa de sada con dos pares de mangas de lo mismo para las fajaderas que quando ha estado mala dize su aguela la ha ofrecido a intención de la St.^a madre teressa de Jesus... a gastado en un abito de picote de seda"; véase Israel LAS-MARIAS PONZ, "Niñas como mujercitas y niños como hombrecitos: traje, infancia y apariencia en la Edad Moderna", *Estudios sobre el Aragón foral*, Zaragoza, Mira, 2009, pp. 287-338 (p. 307, n. 49).
- ¹¹⁸ Véase De la Rocha 1618, pp. 189-191.
- ¹¹⁹ Véase Diana NORMAN, *Painting in Late Medieval and Renaissance Siena (1260-1555)*, Londres, 2003, p. 106 y Erika LANGMUIR, *Imagining Childhood*, Yale University Press, Londres, 2006, pp. 20-21. En Italia estas promesas eran de lo más habitual: sabemos que Caterina Antinori prometió que si su parto salía bien y además, el nacido era varón, lo vestiría con hábito. En consecuencia, cuando nació Tommaso en 1433, fue obligada a vestirlo con el hábito de monje blanco durante cinco años; véase Jacqueline Marie MUSACCHIO, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, New Haven-Londres, 1999, p. 146.
- ¹²⁰ De hecho, en la parte inferior de las dos versiones de la *Alegoría de la Virgen Inmaculada*, atribuidas a Juan de Roelas –conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (núms. inv. CE2824 y CE0930)–, que constituyen un espléndido retrato de las prácticas religiosas de la Edad Moderna en las que participaban todos los estratos de la sociedad, aparecen niños que llevan puesto hábitos de distintas órdenes así como niños con sus cinturones repletos de dijes. Además sabemos que los niños tenía poca edad gracias a la relación que describe la procesión de la que estas dos pinturas son testigo, la procesión celebrada en Sevilla en 1615: "y es, que Dios suele en los labios/ de los niños de edad tierna/ perfeccionar la alabança./ segun lo dize el Profeta./ No miras como prosiguen/ en dos formadas hileras/cantando a voces las bocas./ lo que las almas confieñsan"; véase Baltasar DE CEPEDA, *Relacion de algunas procesiones, y fiestas en conuentos, y parro-*

- quias, que á hecho la famosa ciudad de Sevilla, a la Inmaculada..., Biblioteca Capitular y Colombina: 28-9-12 (14), fol 47r. Véase también Aurora DOMÍNGUEZ GUZMÁN, "Relaciones de fiestas inmaculistas en Sevilla (1615-1617)", *Sevilla y literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, Sevilla, 2001, pp. 231-246. Quisiera agradecer a Ana Pérez, técnico del Museo Nacional de Escultura, que me atendiera amablemente y me enviara todos los detalles de las imágenes que necesitaba.
- ¹²¹ Además los retratos dirigidos a fines oficiales específicos se amoldaban a su receptor. A modo de ejemplo, en 1606 Felipe III envió un retrato de Ana Mauricia con cinco años y, por tanto, en la puericia, a Inglaterra con el fin dar un paso más con las negociaciones de un posible enlace entre Enrique Federico (1594-1612), príncipe de Gales. En este retrato la infanta iba vestida con el traje de madrina que llevó para el bautizo del futuro Felipe IV (véase Kusche 2007, p. 482), lo cual no era baladí: este atuendo otorgaba al retrato una segunda lectura que la otra corte tan solo comprendería por medio de la explicación de sus embajadores. La estancia de éstos en Valladolid coincidió con el regocijo ocasionado por el nacimiento y el bautizo del heredero, el futuro Felipe IV, de quien fue madrina Ana Mauricia y todos los embajadores quedaron cautivados con la gracia de la niña y con la grandiosidad de las celebraciones españolas. De hecho, no fue tanta la coincidencia de la visita inglesa y tal acontecimiento pues algunos de los festejos fueron aplazados esencialmente para propiciar la asistencia del almirante, quien quedó fascinado por el despliegue de montajes efímeros; véase Patricia MARÍN, "Valladolid, theatrum mundi", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 25, 2, 2006, pp. 161-193 (p. 165) y Gustav UNGERER, "Juan Pantoja de la Cruz and the Circulation of Gifts between the English and Spanish Courts in 1604/5", *Shakespeare Studies*, XXVI, 1998, pp. 145-186. Todo ello demuestra que la elección de los trajes y de los elementos que componían los cuadros no era en absoluto arbitraria, sino que todos ellos estaban cuidadosamente pensados y elegidos con el fin de responder a sus funciones de la manera más eficaz posible.
- ¹²² Los recientes estudios que han tratado la infancia de algunos personajes reales relevan que tenían sus propias ropas, joyas, juguetes, muebles, etc., es decir, un mundo en miniatura para su comodidad; véase, sobre Isabel Clara Eugenia, Almudena PÉREZ DE TUDELA, "Crear, coleccionar, mostrar e intercambiar objetos (1566-1599): fuentes de archivo relacionadas con las pertenencias de la infanta", en Cordula WYHE (dir.), *Isabel Clara Eugenia: soberanía femenina en las Cortes de Madrid y Bruselas*, Madrid, 2011, pp. 60-87; o sobre Felipe III niño, la misma autora en "La educación artística y la configuración de la imagen del príncipe Felipe", en José MARTÍNEZ MILLÁN y M.^a Antonietta VISCEGLIA (dirs.), *La monarquía de Felipe III: La Corte*, vol. III, Madrid, 2008, pp. 108-145.
- ¹²³ La presencia del mico, como estudió Gómez-Centurión, es un símbolo de estatus y distinción puesto que deja constancia de los extensos y lejanos dominios que gobernaba la monarquía, así como sus buenas relaciones con Portugal, y, de igual modo, por su escasez y su rareza se había convertido en objeto de deseo; véase Carlos GÓMEZ-CENTURIÓN, *Alhajas para soberanos: los animales reales en el siglo XIII*, Valladolid, 2011, p. 386. Respecto a los perros, se han visto en ocasiones connotaciones simbólicas en relación con la inmortalidad (por ejemplo en John F. MOFFIT, "Velázquez, Felipe Próspero e Isa", *Archivo Español de Arte*, LXV, 259-260, 1992, pp. 377-380), a la educación (Wyhe 2011, p. 94 y Gómez-Centurión 2011, p. 365), o como un elemento más para la distracción de quien mira el cuadro, con el fin de proteger al niño del temido mal de ojo (Portús 2013, p. 132).
- ¹²⁴ "La sancta Escritura condena diversas veces la risa por cosa de locos"; véase Pineda 1963 [1589], tomo II, diálogo IX, XII, pp. 225.
- ¹²⁵ "La carcajada y aquella inmoderada risa que sacude todo el cuerpo, a la cual por ello llaman los griegos *synkrision* ("contrachocante"), para ninguna edad es decorosa, cuanto menos para la niñez. [...] Poco decorosa también aquella risa que estira a todo lo ancho la raja de la boca, replegándose los carrillos y desnudándose los dientes, que es risa perruna, y se llama también sardónica"; "reirse uno solo o por ningún motivo manifiesto, bien se atribuye a la necedad o bien a demencia"; véase ERASMO DE ROTTERDAM, *De la urbanidad en las maneras de los niños*, traducción, edición y comentario de Agustín García Calvo y Julia Varela, Madrid, 1985 [1530], pp. 27 y 29.
- ¹²⁶ Como Bouza desarrolló con detenimiento, la etiqueta borgoñona del ritual cortesano servía con gran eficacia a la hierática majestad de los Austrias y era muy difícil que su idea de representación pudiera concertarse con la de hilaridad, aunque como él mismo demostró, esta es otra de las construcciones ideales de la majestad regia, pues lo cierto es que si se reían, pero en su re-presentación debían de mostrar "el ideal de príncipe hierático y parsimonioso en las solemnidades de la corte"; véase Fernando BOUZA, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*, Madrid, 1991, pp. 88-98.
- ¹²⁷ Erasmo de Rotterdam 1985 [1530], p. 27.
- ¹²⁸ En muchas ocasiones se ha considerado que, en el arte tradicional hispánico, es escasa la representación artística de los niños (a diferencia de Inglaterra; véase Méndez Casal 1925, p. 19), que salvo Velázquez pocos pintores supieron reflejar la infancia y que "el giro copernicano en relación con la infancia se produjo a partir del siglo XVIII"; véase Francisco CALVO SERRALLER, "El enigma de la infancia", *La infancia en el arte*, UNICEF, 2006, pp. 19-24.
- ¹²⁹ Linda POLLOCK, *Los niños olvidados: relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900*, México, 1993, entre otros, demostró que las relaciones paterno-filiales no han variado a lo largo de la historia, basándose en el análisis de diarios ingleses y norteamericanos. En el ámbito hispánico, las fuentes primarias revelan el cuidado y la dedicación que se profesaba a los niños; ya desde los siglos XVI y XVII los tratados de medicina insistían en la lactancia materna y en el cuidado de los niños; véanse Juan GUTIÉRREZ DE GODOY, *Tres discursos para probar que están obligadas a criar a sus hijos a sus pechos todas las madres, quando tienen buena salud, fuerças y buen temperamento, buena leche y suficiente para alimentarlos*, Jaén, 1629; Cristóbal PÉREZ DE HERRERA, *Defensa de las criaturas de tierna edad*. Valladolid, 1604; y el ya citado Ruizes de Fontecha 1606, así como los tratados de educación apoyaban la máxima horaciana de "enseñar deleitando" para que los niños tomaran con gusto las lecciones mediante juegos; véanse Diego GUEVARA, *Arte de enseñar hijos de príncipes y señores*, Lérida, 1627 y Diego BUENO, *Arte nuevo de enseñar a leer, escribir y contar príncipes y señores*, Zaragoza, 1690. Por su parte, las cartas de Felipe III o la biografía de la reina demuestran la preocupación de los padres por el crecimiento de sus hijos y su sufrimiento ante la enfermedad y la muerte de estos.
- ¹³⁰ Desde la década de los 90 se lleva a cabo una revisión de esta idea. Fue crucial la labor llevada a cabo por Miguel Morán Turina tanto en su artículo pionero de 1989 —en él deconstruye la historiografía que originó la idea del desinterés por el arte de Felipe III, precisamente aludiendo a la construcción que se hizo del personaje por los cronistas contemporáneos—, como en su intervención en el catálogo para la exposición itinerante del Museo del Prado *Pintores del reinado de Felipe III de 1994*; véanse Miguel MORÁN TURINA, "Felipe III y las artes", *Anales de Historia del Arte*, UCM, Madrid, 1, 1989, pp. 159-179 y "Los gustos pictóricos en la corte de Felipe III", en Miguel MORÁN TURINA, Mercedes ORIHUELA y Jesús URREA, *Pintores del reinado de Felipe III*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 1994. Sin duda, entre los seguidores de esta labor vindicativa cabe destacar la tesis de 1999 y los posteriores trabajos de Magdalena de Lapuerta Montoya, que demuestran la magnitud de las empresas pictóricas llevadas a cabo por el monarca; Magdalena de LAPUERTA MONTOYA, *Los Pintores de la Corte de Felipe III, La Casa Real de El Pardo*, Madrid, 2002. Asimismo, se hace necesario señalar la colosal publicación del año 2008 dirigida por José Martínez Millán y M.^a Antonietta Visceglia, en cuatro volúmenes, en los que distintos especialistas de este periodo abordan el reinado del tercer Felipe de un modo completamente interdisciplinar en el que, naturalmente, tiene cabida el estudio del arte cortesano: José MARTÍNEZ MILLÁN y M.^a Antonietta VISCEGLIA (coord.), *La monarquía de Felipe III: La corte*, t. III, Madrid, Fundación Mapfre Tavera, 2008. En último lugar, son destacables los trabajos de Sarah Schroth de 2000 y 2008, ya citados.
- ¹³¹ Carta de Isabel al duque de Lerma, 3 de mayo de 1610, en Rodríguez Villa 1906, p. 271.
- ¹³² De esta edad hay constancia de los retratos de los infantes que Felipe III enviaba a su hija Ana, ya en Francia, para que ésta estuviera al tanto de los cambios de sus hermanos o los envíos de retratos fúnebres de la infanta Margarita en su ataúd para que los familiares más próximos tuvieran su última imagen.
- ¹³³ Roland BARTHES, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, 2006, p. 59.

El maestro genovés Juan Luis de Musante (act. 1570-1587) y su presencia en Orihuela. Reflexiones en torno a algunos maestros itinerantes en la segunda mitad del siglo XVI

Mercedes Gómez-Ferrer Lozano
Universidad de Valencia

Fecha de recepción: 2 de agosto de 2013
Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2013

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 25, 2013, pp. 43-60
ISSN. 1130-551

RESUMEN

En este artículo se analiza la presencia del maestro genovés de arquitectura Juan Luis Musante (act. 1570-1587), conocido principalmente por su actividad en Cuenca y Navarra, en la ciudad de Orihuela (Alicante). En los años 1573 y 1574 se encargó de la traza de la escalera de la Casa del Consell e intervino en la cabecera de la iglesia de Santiago de esa ciudad. Al tiempo, se realizan consideraciones sobre los concursos para el cargo de maestro mayor de la catedral de Murcia y se mencionan algunos otros maestros como Ortega Zimbrón y las conexiones con el también italiano Juan Angel Bagut.

PALABRAS CLAVE

Juan Luis Musante. Arquitectura renacentista. Trazas. Orihuela. Catedral de Murcia. Ortega Zimbrón. Juan Angel Bagut.

ABSTRACT

This article analyses the presence of the genoese architect Juan Luis Musante (act. 1570-1587), known for his Works in Cuenca and Navarra, in the city of Orihuela (Alicante). In 1573 and 1574 he is in charge of the plan for the staircase of the town hall and the main chapel of the Santiago church, both in the city of Orihuela. At the same time, the contest for being main master of the cathedral of Murcia is considered and some other architects suchs as Ortega Zimbron and the italian Juan Angel Bagut.

KEY WORDS

Juan Luis Musante. Renaissance architecture. Plans and Drawings. Orihuela. Murcia Cathedral. Ortega Zimbrón. Juan Angel Bagut.

Introducción

En los últimos años, gracias a las investigaciones de María Josefa Tarifa, se ha realizado una aproximación rigurosa a la figura del arquitecto genovés Juan Luis de Musante (act. 1570-1587)¹. Formaba parte de ese nutrido

grupo de artistas italianos que desde fines de la década de los 60 y a partir de los 70 se encuentran trabajando en la geografía española². Algunos lo hicieron en contacto directo con la corte a través de la extraordinaria empresa del Escorial, otros en calidad de ingenieros militares al servicio de las fortificaciones reales, y otros relacionados

con nobles y eclesiásticos de forma más particular. Una gran mayoría de esos artistas procedía de la zona genovesa y muchos de ellos hicieron una gran fortuna y se afincaron en nuestras tierras. Arquitectos, escultores, entalladores y retablistas, pintores, marmolistas y estucadores de origen genovés se mueven con facilidad por todo el territorio peninsular logrando significativos encargos que los convierten en uno de los colectivos de artistas extranjeros con más destacada presencia en España.

Musante, natural de la ciudad de Savona, se documentaba afincado en Cuenca a comienzos de la década de 1570, para pasar con posterioridad a Pamplona, donde llegó a ostentar el cargo de maestro mayor de las obras reales de Navarra. Allí ejecutaría obras señeras como sus trabajos en el nuevo monasterio de San Salvador de Leyre (1578-1587), la dirección de la fortificación de la ciudadela de Pamplona (1575-1587), la construcción del monasterio de La Merced (1580-81) o la ampliación de la parroquial de Lerín, cuya traza para el crucero y la cabecera entregó junto a Amador Segura poco antes de su fallecimiento. También se ha dado a conocer su testamento fechado en 1587 y, sobre todo y muy especialmente, se ha publicado la importante biblioteca que poseía, tanto en volumen, 114 libros, como por la diversidad de materias, muchas de ellas relacionadas con la tratadística arquitectónica y la ingeniería militar³. Entre otros se ha destacado la presencia en su colección del tratado de Vitruvio, dos libros de Alberti, Serlio, Labacco, Vignola, Andrea Palladio o Du Cerceau.

En toda esta trayectoria y a pesar de las aportaciones mencionadas que clarificaban enormemente su figura, seguíamos cuestionándonos algunos aspectos. En primer lugar, reflexiones acerca de cómo en Cuenca se aglutina un importante grupo de maestros italianos, muchos genoveses, que coinciden allí a partir de la década de 1570, o cómo, con posterioridad, algunos de ellos salen de Cuenca en una diáspora que los lleva por distintos territorios de la geografía española o son llamados como expertos para dictaminar en obras de gran trascendencia. Esto es especialmente evidente en el caso de la relación entre Valencia y Cuenca, donde se llama tanto a un maestro arquitecto, Juan Angel Bagut, en 1595 como al pintor Bartolomé Matarana en 1597, ambos genoveses, para inspeccionar el primero y quedarse el segundo en la importante empresa del Colegio del Patriarca Ribera⁴, tema sobre el que volveremos y que precisa de algunas matizaciones. También cabría reflexionar sobre las relaciones de todos estos maestros genoveses afincados en Cuenca con la corte, y las idas y venidas que hacen de sus viajes un constante fluir de personas y de intercambio de experiencias.

En la biografía de Musante y en su quehacer arquitectónico había algunos cabos sueltos que precisaban de mayor indagación. Por un lado, se había dado a conocer someramente, sin poder profundizar en ella, una noticia procedente de la documentación de procesos de los

Tribunales Reales del Archivo General de Navarra que indicaba que Musante se encontraba hacia 1572 ya en España, acompañado del cantero Martín de Arriola, vecino de Salvatierra de Álava, quien entró a su servicio como criado en el reino de Valencia y que se mantuvo junto a él a lo largo de su trayectoria⁵. Hasta ahora ninguna referencia de su biografía explicaba su conexión con el reino de Valencia, teniendo en cuenta además que ésta se producía presumiblemente en la etapa inicial de su carrera en España. Todo lo conocido sobre este maestro estaba relacionado con Cuenca, Madrid y Navarra. Por otro lado, en el análisis de sus obras arquitectónicas, especialmente las trazadas por él hacia el final de su vida, como la cabecera de la parroquial de Lerín, se advertían elementos totalmente ajenos a los modos constructivos imperantes en la zona navarra. El empleo de bóvedas de cañón acasetonadas, cúpula sobre pechinas aveneradas y tramos con decoraciones geométricas, y bóvedas vaídas, no son habituales en un medio en el que la bóveda de crucería estrellada seguía siendo dominante. En este caso, su uso se había explicado por el conocimiento que este maestro tendría de tratados italianos de arquitectura, que se encontraban en su biblioteca, como los de Palladio o Vignola, pero esta explicación es a todas luces insuficiente porque a la vez se reconocía una relación con la tradicional cantería española de cortes de piedra vandelviriána⁶, que a la postre estaba presente en áreas como la diócesis de Cartagena.

Algunas de estas incógnitas de la biografía y del quehacer de Musante son las que vamos a tratar de desvelar, al tiempo que intentaremos también ampliar el conocimiento de las relaciones entre maestros, de la fluidez de las comunicaciones y de las conexiones entre ciudades que no ocultan sus intensas relaciones. Génova, Valencia, Madrid, Cuenca, Murcia, Navarra presentan una serie de puntos de contacto que pueden explicar algunas de las dudas que hasta este momento se planteaban sobre el maestro Musante.

Luis Musante, maestro escultor en Cuenca

Los primeros datos fehacientes de la presencia de Musante en España, además de esa vaga referencia a su criado del año 1572, databan hasta ahora del 22 de octubre de 1573 cuando, en un escrito fechado en Cuenca, se denominaba a sí mismo como escultor residente en esa ciudad⁷. Solicitaba que Juan María⁸, pintor de la corte, seguramente Juan María Urbino, pintor hermano de Francisco de Urbino, pudiera pedir en su nombre información del trato establecido entre el propio Musante y Rómulo Cincinato sobre la obra de estuco y relieve realizada en el altar mayor de la iglesia de la Compañía de Jesús de Cuenca. En efecto, esta obra estaba en marcha

con anterioridad, pues el 3 de agosto de 1572 se había dado licencia al pintor Rómulo Cincinato para viajar a Cuenca y residir en la ciudad durante seis meses con el propósito de ejecutar los cuadros de este retablo. Podemos por tanto inferir que Musante habría participado en la escultura con sus adornos de estuco de un retablo, cuya estructura ha desaparecido y de la que se conservan tres de las pinturas en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Las dimensiones del cuadro principal, una gran tabla con la *Circuncisión* (370 x 238 cm), y las laterales, *San Pedro* (220 x 96 cm) y *San Pablo* (227 x 100 cm), plantean el diseño de un retablo de gran formato, en el que posiblemente el elemento arquitectónico fuera ya relevante y acorde con el propio fondo de la tabla principal. En ésta, una arquitectura de elegantes pilastras en solución escenográfica perspectiva con un protagonismo indiscutible acoge la escena de la Circuncisión en primer plano. No existe descripción alguna de la estructura de este retablo. Aunque presumiblemente Antonio Palomino lo llegó a ver *in situ*, solo menciona la pintura principal, y Antonio Ponz intuye que, a pesar de que se deshicieron de él, “su arquitectura debía de ser buena”, aunque no pudo indicar nada más porque ya entonces estaba desmembrado⁹.

El 4 de noviembre de 1573, Musante solicitaba el pago de lo que se le debía por los trabajos en el retablo. Una parte, 192 reales, había sido ya entregada a Rómulo Cincinato, pero faltaban 152 reales, que él pedía que se los dieran a su tío Giuseppe Frecchia. Este dato había revelado la explicación de la posible llegada de Musante a España, donde contaba con la presencia de su tío José Frecchia o Flecha, maestro ensamblador procedente de la misma ciudad genovesa de Savona que trabajó en obras de carpintería para la corte, tanto en el palacio del Pardo como en el Alcázar y en El Escorial, fundamentalmente en la sillería del coro y en el diseño de maquetas y modelos de madera¹⁰. No sabemos si Flecha y Musante vinieron juntos o llegó antes uno que otro, al ver la demanda de artistas que una obra como El Escorial requería y para la que ya habían llegado otros artistas genoveses con anterioridad. Pero, en cualquier caso, hacia 1572 podemos plantear la presencia de Musante en España. Posiblemente fue Flecha quien recomendó a su sobrino para este retablo, ya que tenía una relación muy directa con Cincinato, a quien nombra fiador en el contrato para la sillería del Escorial.

Los intereses de Musante por la carpintería debieron ir más allá de ser un maestro constructor de retablos y pasaron por la cuestión teórica. De los numerosos libros que tenía en su biblioteca queremos llamar la atención sobre uno titulado *Tratado de fustería*, que parece un caso más bien excepcional. Por un lado, por la escasez de este tipo de tratados que, dedicados a la carpintería, prácticamente cuentan para todo el siglo XVI casi con el ejemplo exclusivo del tratado de Philibert de l'Orme

*Nouvelles inventions pour bien bastir à petit frais*¹¹, publicado en París en 1561, siendo a partir del siglo XVII algo más frecuentes, con los de Diego López de Arenas (ms. de 1619, edición de 1633)¹² y Mathurin de Jousse (1627)¹³. Lo segundo, por el hecho de que no se denomina libro de trazas, ya que la presencia de álbumes de trazas de retablos o colecciones de dibujos puede ser algo más habitual¹⁴, pero la consideración del libro como tratado nos sitúa dentro de un pensamiento más teórico y general, que no la simple recopilación de diseños, a pesar de que este aspecto no puede ser demostrado por el simple título. Y, por último, por el hecho de que se designe de “fustería”, que parece vincularlo al mundo valenciano, catalán o aragonés, pues en esas zonas se denominaba así a las obras de carpintería. Cuando se habla del trabajo de la madera en esos ámbitos, siempre se utiliza la palabra “fusta” y sus derivados: “mestre fuster” para aludir a los maestros profesionales del trabajo de la madera, u “obres de fusta” para cualquier trabajo relacionado con la madera, ya fuera de cubiertas o de carpintería básica. Es quizá otro punto de relación de los inicios de Musante con esa primera noticia que lo conectaba con el reino de Valencia; quién sabe si fue allí donde pudo hacerse con ese tratado de carpintería, aunque cabe tener en cuenta que también en algunas áreas navarras lindantes con Aragón como Tudela se denominaba “fustería” a la carpintería¹⁵, y que el tratado puede proceder de la época navarra de Musante. En las bibliotecas de maestros de arquitectura no hemos conseguido localizar en esta fecha ningún otro libro de estas características, que creemos que debió de tratarse de un manuscrito que nunca llegó a la publicación, tema que presenta numerosas incógnitas que en este momento solo somos capaces de plantear.

Hay otras noticias que vinculan a Musante con Cuenca antes de su marcha a Pamplona y ambas están relacionadas con trabajos para el cabildo de la catedral conquense, tanto en 1573 como en 1575. Por un lado, una que identifica a un Luis Usante, sin duda nuestro artista, como el que cobra en una fecha imprecisa de 1573 más de 33.000 maravedís por “mudar el retablo mayor y obra que en él se hizo conforme al remate”¹⁶, obra imposible de valorar ya que el presbiterio fue totalmente reformado, primero con el traslado de la sillería del coro a partir de 1576 y con posterioridad por la definitiva realización de un nuevo retablo en el siglo XVIII. Y otra en la que se le documenta en relación con el concurso del claustro nuevo en la catedral que se inició en abril de 1574¹⁷, para el que presentó posturas el 18 de junio de 1575¹⁸, junto a otros maestros, dejando como intermediario a Juanes de Mendizábal, un maestro de obras documentado en Cuenca desde mediados del siglo XVI. No obstante, las obras no se acometieron inmediatamente y la iniciativa quedó paralizada. Cuando se retomó, el obispo Gaspar de Quiroga decide encargar unos

diseños a Juan de Herrera, quien entrega trazas en 1576 para una obra que se remata a partir de abril de 1577 con el italiano Juan Andrea Rodi. Quizá por falta de trabajo en Cuenca y al ver posibilidades en otras áreas, Musante se desplazó a Pamplona, donde posiblemente estaba ya desde finales del año 1575 y con seguridad el 29 de septiembre de 1577, cuando adquiere una casa próxima al palacio del Virrey. Desde allí acudió a la corte con motivo de la presentación de las trazas de la ciudadela de Pamplona, ya que inmediatamente fue nombrado maestro de obras reales y encargado de ejecutar el proyecto del Fratrín para la ciudadela. Su trayectoria en Navarra es bien conocida gracias a las publicaciones de Tarifa que hemos indicado y a partir de este momento su biografía se puede seguir con cierta facilidad. De todas formas, por ahora estos trabajos no han explicado la razón de su marcha a Pamplona. La indecisión del cabildo conculcense a la hora de iniciar las obras del claustro, y la opción del obispo Quiroga¹⁹ de recurrir a un maestro que había trabajado ya para la catedral como Andrea Rodi pueden estar detrás de esta marcha, y también hay que contar con el contacto con los ingenieros italianos que trabajarían en las obras de fortificación de la ciudadela de Pamplona.

Por el momento desconocemos si pudo haber tenido algún contacto previo con Vespasiano Gonzaga, virrey de Navarra (1572-75) y de Valencia (1575-78). Recordemos que previamente a este nombramiento, entre 1569 y 1570, Vespasiano Gonzaga había recorrido las costas de Murcia y Valencia para inspeccionar el estado de las fortificaciones y proponer soluciones acompañado del ingeniero italiano Bautista Antonelli²⁰. No sabemos si Musante pudo estar relacionado desde sus comienzos con las fortificaciones, lo que explicaría su designación posterior como maestro de las obras reales, pero es una hipótesis sugerente que lo relaciona también con territorios en los que vemos desarrollar su actividad.

Juan Luis Musante en Orihuela

A estos primeros datos que vinculan a Musante con Cuenca antes de su marcha a Navarra, hay que sumar otros que han pasado desapercibidos y que no han sido puestos en relación directa con este maestro ni valorados convenientemente. Aunque publicados hace ya más de 30 años, no se había advertido sobre ellos en los últimos textos que hablan de su figura²¹. Me refiero a su presencia en la ciudad de Orihuela en 1573 y 1574. Cristina Gutiérrez-Cortines, en su libro sobre la arquitectura de la diócesis de Cartagena, deslizaba dos indicaciones de quien en aquel momento, año 1983, era un absoluto desconocido²². Un oscuro maestro italiano Juan Luis Musante estaba presente en la ciudad de Orihuela y había participado en varias obras, sin que entonces se hubiera podido avanzar nada

más sobre su biografía. Se hacía referencia a un encargo que le hizo el Consejo de la ciudad de Orihuela el 7 de octubre de 1573 para “la factura de la escala de pedra picada que sea a fer per a montar a la sala del molt magnific consell de la dita ciutat”, añadiéndose que, una vez concluida, sería vista por oficiales para ver si estaba en buena forma y “conforme a traça”. Se desconocía el alcance de esta obra, si había sido ejecutada, quién era el tracista y el verdadero papel desempeñado por el italiano en ella. Y por otro, se le mencionaba en relación con las obras de la iglesia de Santiago de Orihuela en marzo de 1574, con una imprecisa noticia a su labor en el “contrafer de una traza”. Vamos a tratar de realizar una serie de consideraciones sobre estas dos intervenciones, ya que el análisis directo de la documentación en el archivo de Orihuela permitirá precisar con más detalle el alcance de la figura de Musante y su papel en las mismas.

La escalera de la Casa del *Consell* de la ciudad de Orihuela

La intervención de Luis Musante se enmarca en un conjunto de obras de mayor calado que tiene lugar en la Casa del *Consell* de la ciudad de Orihuela. Se trataba prácticamente de la reforma total de la sala que, por “molt vella e antiga, ruhin e cosa chica”, se había decidido reconstruir a partir de 1573. La casa de la ciudad, de la que no queda nada porque se arruinó por completo tras una riada en el año 1834, se situaba encima de la denominada puerta del Puente, en uno de los accesos a Orihuela (fig. 1). Por ello todo estudio se tiene que basar directamente en las fuentes documentales, ya que no es posible analizar los restos arquitectónicos. Podemos imaginar que, a lo largo del siglo XVI, habían ido cambiando las condiciones de vida en Orihuela y, para esta fecha, este paso por debajo del arco de acceso a la ciudad resultaba muy bajo para que pudieran entrar los carros con carga, otro de los motivos por los que se decide a reformar este espacio. El otro era la estrechez y la pequeñez de la sala del consejo, lugar de reuniones, que resultaba inadecuada para el volumen de actividad que desempeñaba el Consejo de la ciudad en esas fechas. En 1573 se opta por ampliar la casa comprando casas colindantes, construyendo de nuevo dos de los arcos, el de acceso y el que la sustentaba en la parte baja, la sala con sus nuevas ventanas decoradas con mármoles y techo de madera, y la escalera de acceso, que es donde interviene Musante. Hasta ahora se desconocía el verdadero alcance de su actuación, ya que solo se sabía que colaboraba en ella Guillem Comí, encargado del tallado los 33 escalones de piedra, y que Musante se comprometía a montarla por un salario diario de seis reales. También se había indicado que la escalera se había ampliado con el añadido de 14 escalones por parte de Agustín Bernardino en 1605²³.

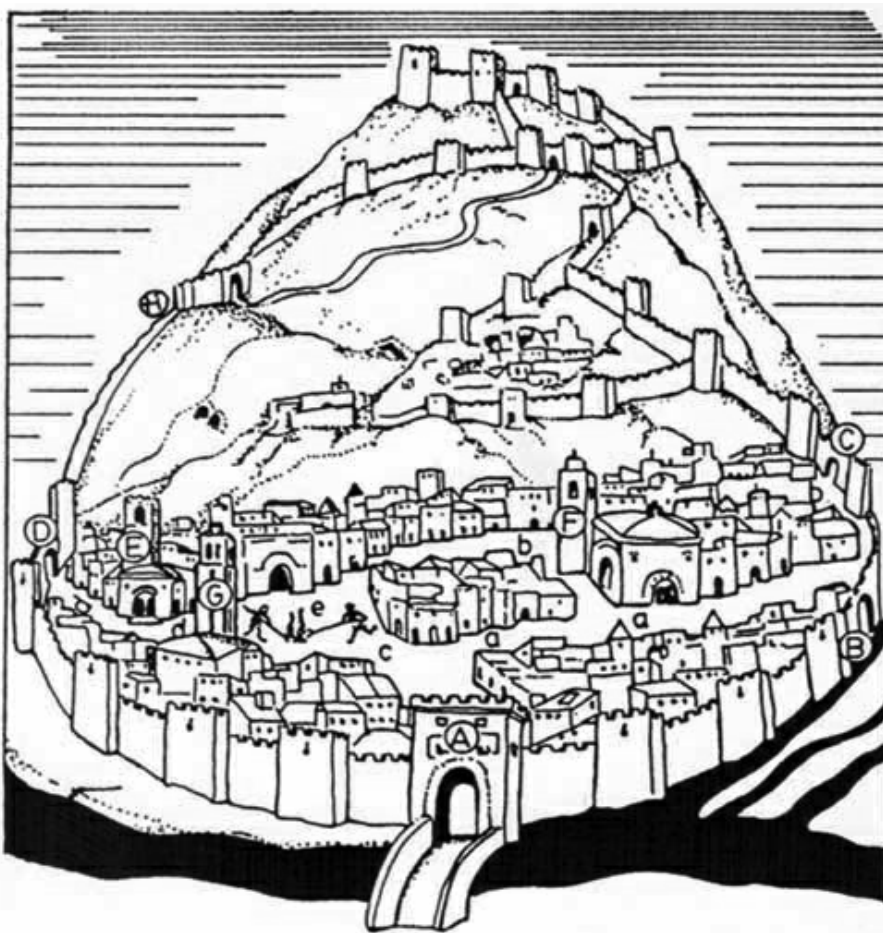


Fig. 1. Imagen de la ciudad de Orihuela a partir del Cartulario conservado en el Archivo Histórico Nacional, con la letra A, Puerta del Pont, correspondiente a la casa del *consell* de la ciudad.

En realidad, las obras habían dado comienzo en enero de 1573 con los distintos contratos de arcos, portales, ventanas y cubiertas²⁴, pero el 8 de agosto se acordaba comprar mayor terreno y realizar una escalera²⁵, que al principio no estaba prevista, tomando la decisión el 14 de septiembre de hacerla de piedra²⁶. A partir de ese momento es cuando comienza la búsqueda de un maestro que pudiera construirla. El Libro de Consejos²⁷ recoge cómo se convocaron maestros que pudieran ser adecuados para esta obra, entre los que se encontraba Juan Inglés, quien vino desde Cartagena, donde en aquel momento se encargaba del monasterio franciscano; y también Joan Luis Musante, al que se dan los apelativos de italiano, forastero, maestro de arquitectura y cantero. Ambos dieron su parecer y cada uno entregó una traza. Los jurados consideraron que la traza de Musante era mejor y lo eligieron para la ejecución de la escalera, acordando el precio de los seis reales diarios a los que se añadirían 25 libras por el seguimiento y la ejecución completa de la escalera y por la traza entregada. El 12 de octubre se firma el contrato que no especifica las características de la escalera porque alude a la

traza²⁸. No sabemos si seguía la tipología de escaleras propias del medio valenciano —*de voltes*—, con bóvedas escarzanas suspendidas, o si su proyecto era más sencillo y, por tanto, menos costoso para el *Consell* de la ciudad. Nos cuesta imaginar a un maestro italiano recién llegado capaz de competir en trazas y cortes de cantería con maestros de extraordinaria experiencia en este campo como era el caso de Juan Inglés, aunque no queremos tampoco menospreciar sus capacidades porque en su trayectoria posterior, tanto en calidad de arquitecto como de ingeniero, da sobradas muestras de poder resolver cuestiones de cantería. La ausencia de la planimetría de esta casa²⁹, que no permite tampoco saber si la escalera era en caja cerrada y con varios tiros, dificulta muchísimo la valoración de su habilidad en esta etapa inicial de su carrera.

De todas formas, en principio el proceso resulta bastante sorprendente, porque mientras Juan Inglés era un reputado maestro, Musante parece ser, en aquel momento, un perfecto desconocido. Inglés había ejecutado no hacía mucho tiempo, entre 1567 y 1568, la magnífica

escalera de *voltes* del colegio-convento de Santo Domingo que, aunque ya estaba indicada en la traza general de Jerónimo Quijano, se había realizado siguiendo la traza específica entregada por el propio Juan Inglés³⁰ (fig. 2), con lo que se conocía cabalmente su pericia en la resolución de esta tipología que requería una especial destreza en los cortes de cantería. Sin embargo, hay otra serie de asuntos que se suceden en estas mismas fechas en relación con las obras de la Casa del *Consell* y que pueden explicar la elección de este extranjero. El 29 de septiembre se había procedido a la visura de los arcos y la portada que los canteros locales Manuel González y Antonio Pérez habían realizado para sustentar la Casa del *Consell* por maestros con una larga trayectoria en la ciudad de Orihuela, como eran Hernando Velis y Juan Rois, quienes habían juzgado que no estaban bien ejecutados³¹. El maestro Manuel Gonzales solicita el 10 de octubre por carta al Consejo una nueva visura alegando que Velis era su enemigo capital y le tenía un gran rencor y no podía juzgarle, manifestando que era “home de poca art y menys experiencia”, y alegando que tampoco servía para esta visura Juan Inglés porque era enemigo de Antonio Pérez³². Es decir, se solicitaba una persona sin sospecha, que no fue otra que “Juan Luis Musante, italià, mestre d’architectura”, quien el día 11 juzga la obra perfecta y al día siguiente consigue el contrato de la escalera³³, todo un proceso un tanto turbio que permite intuir la oposición de los maestros de las obras del *Consell* a que consiguiera el contrato Juan Inglés.

En cualquier caso, las obras no dan comienzo inmediatamente porque se tenía que esperar a que el conjunto de la sala estuviera algo más avanzado. Mientras tanto, Musante regresó a Cuenca a poner orden en los pagos por el retablo de los jesuitas, pues como hemos señalado el 22 de octubre de 1573 estando en Cuenca solicitaba información sobre lo que había realizado para ir finalizando su cobro. El 4 de noviembre debía seguir aún en Cuenca, pero posiblemente tendría ya previsto ausentarse de nuevo de la ciudad porque decidía que se pagara lo que se le debía a su tío Giuseppe Frecchia. Y, en efecto, el 5 de diciembre de 1573 Musante está de nuevo en Orihuela³⁴ y señala que las paredes aún están frescas porque, recién construidas, no tienen firmeza para sustentar la escalera, por lo que las obras no dan comienzo y él renuncia a su contrato, firmando esa renuncia el día 9 de diciembre³⁵. No obstante, el *Consell* le pagó las 25 libras y se quedó con la traza. Por tanto, la escalera que ejecuta en 1605 Agustín Bernardino no es ampliación de la ya existente, sino una escalera iniciada desde los comienzos, quizá siguiendo la traza de Musante³⁶.

Podemos plantear la hipótesis de que, una vez finalizado el retablo de los jesuitas de Cuenca que sabemos que estaba en marcha en 1572, Musante se trasladó a Orihuela. No sabemos realmente por qué se fue allí, aunque quizá lo hiciera atraído por las posibilidades que

ofrecía una ciudad en plena efervescencia, con empresas como la del convento de la Merced, las portadas de la catedral o de la iglesia de las Santas Justa y Rufina, el convento de San Sebastián, la del enorme colegio-convento de Santo Domingo o la de la extraordinaria iglesia de Santiago, que convertían esta ciudad en un centro artístico de primer orden necesitado de maestros. Desconocemos si podría encontrarse entre unos canteros italianos, cuyo nombre no se especifica, que trabajan para la obra del colegio de Santo Domingo a finales de mayo y principios de junio de 1573³⁷. Debemos recordar que los grupos de italianos están presentes por toda España en aquel momento, y entre otros también trabajó para el colegio de Santo Domingo, aunque no in situ si no enviando obras, el marmolista Juan de Lugano, a quien se encargaron las esculturas para la portada³⁸, por lo que Orihuela no era ajena a la recepción de piezas de mármol genovesas y el conocimiento de las grandes empresas que se estaban realizando allí perfectamente pudo llegar a oídos de otros genoveses. En cualquier caso, Musante sí se encuentra asociado a otra de las más relevantes de cuantas se realizaban en la ciudad: la iglesia de Santiago.

Musante y la iglesia de Santiago

En efecto, una de las obras en la que se estaba trabajando con mayor ahínco y ambición y que se encontraba en un momento decisivo era la obra renacentista de la iglesia de Santiago, que se venía construyendo desde 1545 con trazas de Jerónimo Quijano³⁹. En la iglesia, iniciada a fines del siglo XV, se añadía a partir de ese año una sacristía ejecutada por parte de los canteros de confianza de Quijano, mientras él realizaba visitas e inspecciones periódicas, como era costumbre. Acabada la sacristía, con su característica planta octogonal y su solución centralizada de cúpula avenerada con linterna, comenzaba la intervención de mayor envergadura que consistía en dotar a la iglesia de una nueva cabecera. A partir de 1550 se inició esta capilla mayor donde, de nuevo con trazas de Quijano, los maestros canteros iban ejecutando a buen ritmo la construcción. La muerte de Jerónimo Quijano en 1562 no supuso un parón para las obras, ya que se contaba con la traza que había entregado el maestro en un pergamino. El contrato suscrito con los maestros Juan Ruiz y Fernando Velis en 1570 seguía haciendo referencia a los dibujos de Quijano. Con este contrato se pretendía concluir el primer cuerpo hasta la altura de la cornisa, incluyendo tan solo como pequeña variación a lo propuesto por el maestro los dentellones que la adornan⁴⁰. Podemos imaginar que, una vez concluida la cornisa de este cuerpo que parece acabada en diciembre de 1572, es cuando surgen las primeras dudas de cómo con-



Fig. 2. Escalera *de voltes* del colegio-convento de Santo Domingo de Orihuela, obra de Juan Inglés, 1567-68. Fotografía J. Bérchez.

tinuar con las obras de la capilla mayor (fig. 3). Faltaba aún mucho por hacer: todo el segundo cuerpo y, fundamentalmente, el cerramiento de la capilla. Hay que tener en cuenta que todo ello se retrasa notablemente en el tiempo y que se construye muchos años después del fallecimiento de Quijano, con un avance irregular que aún no ha sido suficientemente aclarado, especialmente en lo que respecta al cierre de la compleja bóveda por arcos cruceros, una de las más audaces de su quehacer. En mayo de 1573 se constata que los maestros Juan Ruiz y Fernando Velis habían tenido muchas pérdidas en el destajo de la obra de la capilla porque hicieron mucha rebaja a la iglesia y se les hace entrega de 100 libras de gratificación⁴¹. Con posterioridad ya no se vuelve a tener noticia de ellos en relación con la iglesia de Santiago.

En el año 1574 se producirá un giro significativo en el transcurso de la obra, pues ya no van a seguir en ella los canteros que la habían venido realizando y que de alguna manera representaban un grupo de fieles seguidores de Jerónimo Quijano. Habían trabajado viendo como el maestro acudía con asiduidad a inspeccionar la obra y habían seguido escrupulosamente sus trazas de planta y perfiles. En febrero de 1574 se documenta ya otro grupo de hombres, encabezado por Juan Inglés, quien al frente de la obra está acompañado por canteros de su confian-

za. En esa fecha ya se tiene constancia de que cobra una cantidad elevada, lo que indica que ya llevaba un tiempo en ella, presumiblemente desde unos meses antes del año anterior⁴².

Es en este momento crucial para el transcurso de la obra cuando se produce la intervención de Juan Luis Musante. El 18 de marzo de 1574 se le pagaron cincuenta reales por “la traza que ha contrafet per a la obra de San Jaume”⁴³. La referencia no es muy explícita ya que el término “contrafer” es dudoso⁴⁴. Puede interpretarse de varias formas, incluso totalmente contrapuestas. Para algunos se puede considerar como una propuesta de una nueva traza que se ofrece en lugar de la existente, por tanto algo totalmente nuevo y distinto de lo anterior⁴⁵, o, por el contrario, como una traza que imita o copia la ya existente⁴⁶. Por ejemplo, el término se encuentra en el prólogo de las *Medidas del romano* (1526) de Diego de Sagredo⁴⁷, pero este sentido de imitar o copiar parecía utilizarse mucho más cuando se refería a copiar de un dibujo del natural y no tanto cuando se hablaba de las trazas. Así parece deducirse de las anotaciones de Lázaro de Velasco al tratado de Vitruvio, cuando indica que plateros y aprendices no tienen habilidad en contrahacer del natural⁴⁸, o cuando Francisco de Holanda escribía que el ingenio no debe contrahacer o imitar a ningún otro maestro⁴⁹.

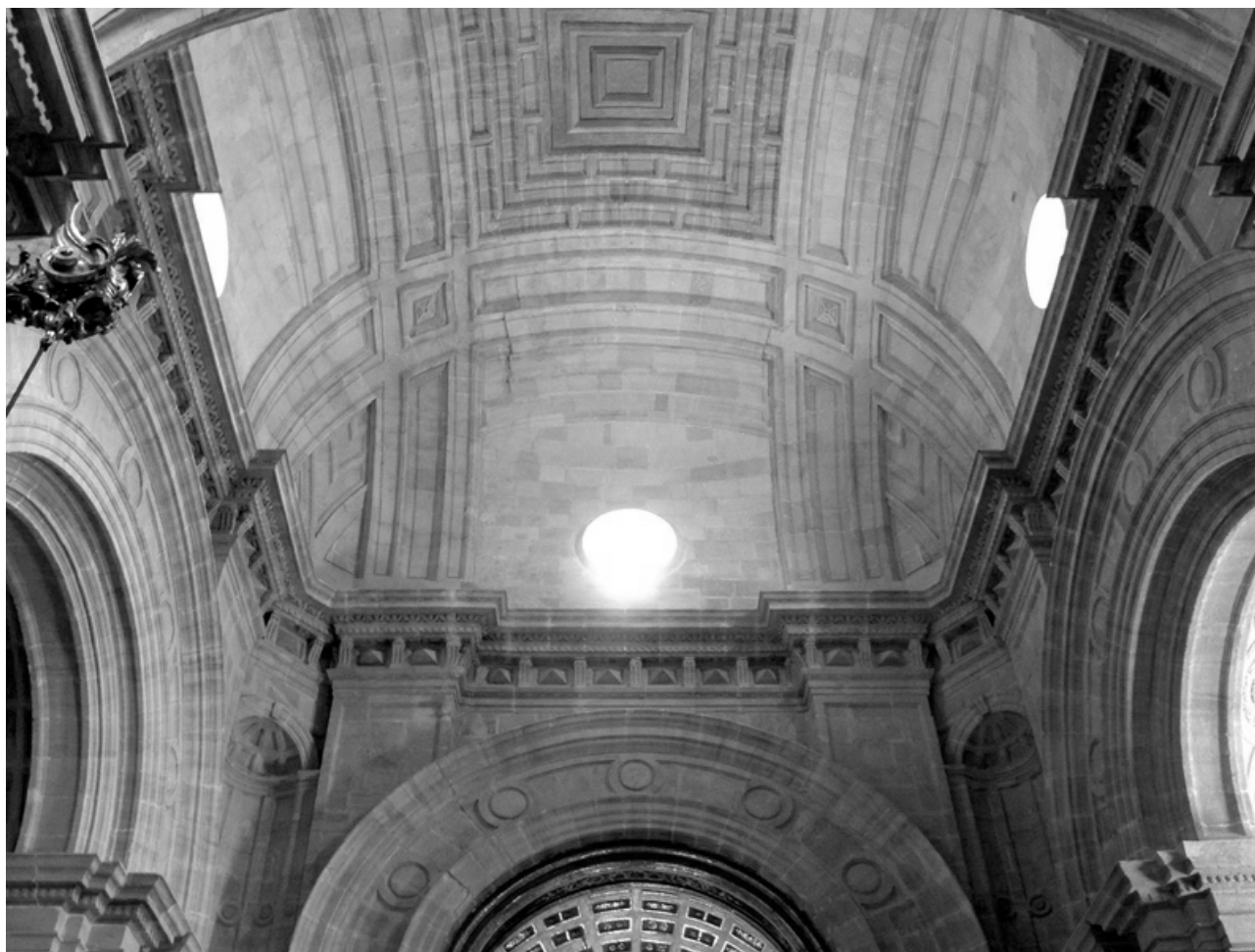


Fig. 3. Interior de la capilla mayor de la iglesia de Santiago de Orihuela.

En relación con las trazas de cantería, sin embargo, esta referencia a “contra hacer” puede aún tener otro sentido muy diferente y se puede entender como la construcción de una maqueta o un modelo que ayuda a comprender y explicar mejor las trazas. Ese es el término utilizado por ejemplo en los tratados de Alonso de Vandelvira, Ginés Martínez de Aranda o en el de Cristóbal de Rojas⁵⁰. En el de Aranda queda totalmente explícito en frases como “siempre tuve cuidado y principal intento de contrahacer las dichas trazas y ponerlas en modelos antes de ponerlas por escritura”⁵¹, o en el de Vandelvira cuando indica que “este arte [de la traza] no se alcanza con sola la lectura, sino que es necesario modelar y contrahacer una y muchas veces”⁵². También se entiende así en algún contrato de aprendizaje de cantería, precisamente en uno suscrito por Bartolomé de Anchia con Francisco de Goycoa en Cuenca en 1568, donde el maestro se compromete a enseñar “el dicho arte de arquitectura de fabricación de obras de cantería [...] conveniente para la arismetica, teorica y platica e jumetria e contrahacer diferentes trazas de edificios en volúmenes pequeños cortados en yeso”⁵³.

Parece que ese contrahacer puede proceder y tener el mismo sentido que en el tratado de Philibert de l’Orme, en el que *contrefaire* es contraer, hacer en pequeño, en maqueta, hacer algo contraído⁵⁴. En este sentido, el autor francés insistía en esta posibilidad en aquellas trazas especialmente complicadas y proponía hacerlas en madera o en piedras fáciles de cortar o cualquier otro material a fin de que fuera algo visible, fácil e inteligible a todos⁵⁵. La parquedad del documento oriolano no permite analizar el sentido profundo del encargo porque no se explicita nada más, pero tampoco sería descabellado pensar que un maestro hábil en la carpintería hubiera entregado una maqueta de la capilla mayor para ayudar a comprender la traza de Quijano. Recordemos precisamente que la formación del tío de Musante, José Flecha, y muchos de los encargos que se le pedían eran los de realizar maquetas de arquitectura, y como tal al menos ejecutó la del templete de los Evangelistas del Escorial (1586).

La habilidad de Musante para las trazas había quedado probada con la entrega de la traza para la escalera del *Consell*, que se suma a otras conocidas en su trayectoria

posterior. Lejos de considerarlo un cantero ejecutor de trazas dadas, realizó interesantes aportaciones, como en su compromiso con el cabildo de Cuenca en relación con el claustro para el que entregaría trazas, o para la obra del monasterio de Leyre, para la que se le pidió expresamente en 1586 una nueva traza que abaratara la marcha de la obra. Esta se centró más bien en el diseño del claustro de un edificio de grandes dimensiones que hoy se encuentra bastante transformado tras las restauraciones. También se ha destacado la aportación de una traza para el crucero y la cabecera de la parroquia de la Asunción de Lerín en colaboración con Amador de Segura⁵⁶. Dispone en la cabecera una venera gallonada, hoy oculta por el retablo barroco, a la que precede un tramo de cañón acasetonado con rosetas; en las capillas colaterales del ábside plantea cúpulas acasetonadas con puntas de diamante sobre pechinas, y en el espacio del crucero bóvedas vaídas de nuevo separadas por arcos torales acasetonados. Incluso posiblemente en esta traza se preveían soluciones de mayor audacia en el cimborrio, que no se llegaron a realizar quizá por las dificultades que suponían⁵⁷. En este planteamiento Musante se muestra al tanto de las innovaciones desplegadas en la cantería renacentista española, tal y como había visto en las trazas de Quijano para la iglesia de Santiago y en la propia ejecución de los espacios ya acabados de la iglesia, como la sacristía con su solución centralizada avenerada o las exedras de la capilla mayor con sus bóvedas acasetonadas, que siguen la compleja monte de lo que se ha denominado “bóveda de Murcia” (fig. 4). Desconocemos el alcance del diseño de la traza de Quijano para la bóveda principal, si la capilla cruzada simplemente había quedado indicada por él de una forma general o si también había entregado los pormenores de la misma. Los patrones concretos para el corte de este tipo de bóveda exigían un gran conocimiento geométrico, pues su despiece era muy complejo, al incluir cuatro cruceros de molde revirado (fig. 5) con el particular añadido de una linterna abierta en el centro que con posterioridad se cegó. No sabemos si este contrahacer de Musante implicaba hacer visible en forma de modelo la propuesta de este complejo cerramiento o planteaba alguna solución más sencilla en forma de traza en papel.

Orihuela era un medio exigente y no era tan fácil conseguir encargos como hemos visto; incluso tenemos noticias de los exámenes que se pedían en el gremio de los maestros de obras donde se les hacían exámenes a profesionales que habían trabajado durante un tiempo. A éstos se les pedía trazar en una superficie enyesada con compás “una esquadria de quatre archs ab sos respallers en un punt, un caragol, un portal quadrat, un portal redó despesat y moltes altres traces tocant a dit examen, traçades ab un compas en un taulell de algeps be e com se pertany”⁵⁸ o “un portal redó espesat, un portal de ansa paner, quatre arcs principals, lo primer redó, lo segon

apuntat, un de ters punt y lo quart escassat”⁵⁹. Estas trazas sencillas se pedían a los *obrer de vila*, por tanto imaginamos que las exigencias con los canteros debían ser mucho mayores, y un maestro extranjero debía haber probado su habilidad con anterioridad, antes de conseguir el encargo.

La posterior ausencia de Musante en relación con este proyecto de Santiago no permite apuntar el alcance de su intervención. Quizá consciente de las pocas posibilidades que tenía de desplazar a un maestro muy prestigioso en la ciudad de Orihuela, afincado y con una enorme consideración como era Juan Inglés, pensó en regresar a Cuenca. Ya se había enemistado con anterioridad con canteros como Hernando Velis y Juan Ruiz, contradiciendo su visura, y no parece fácil que con estos antecedentes pudiera conseguir un encargo eclesiástico en el que los canteros del *Consell* poco o nada tenían que decir. Desconocemos si permaneció en Orihuela durante el resto del año 1574; lo que sí sabemos es que el 18 de junio de 1575 se presentaba al concurso del claustro de la catedral de Cuenca, pero quizá ya pensando que iba a marcharse o ausentarse de la ciudad, porque dejaba apoderado a Juanes de Mendizábal para que pudiera hacer en su nombre las posturas necesarias para conseguir este encargo, aunque tampoco tuvo éxito y el claustro de la catedral de Cuenca recaería en manos de Juan Andrea Rodi. Quizá esta decepción explique su marcha definitiva a Pamplona y su asentamiento en esas tierras, donde continuó trabajando hasta el final de su vida en septiembre de 1587.

El concurso para las obras de la catedral de Murcia

A pesar de que hemos visto que Orihuela era una ciudad en la que se estaban ejecutando multitud de obras, desconocemos realmente por qué se ocurrió a Musante probar fortuna allí cuando, como hemos visto, debía hacer poco que había llegado a España y empezaba a darse a conocer en tierras conquenses. Una posible hipótesis es que acudiera a esas tierras quizá atraído por la noticia de la ausencia de maestro mayor en la vecina catedral de Murcia. Se sabe que el maestro que hasta entonces había ostentado el cargo era Juan Rodríguez, que había fallecido el 12 de marzo de 1571, momento a partir del cual se abre un proceso de búsqueda y selección para un prestigioso nombramiento. Aún sin poder confirmar esta idea, el concurso para la catedral de Murcia nos sitúa de nuevo en las idas y venidas de maestros por España, a la búsqueda de un puesto estable y de prestigio como era la maestría de una catedral. Dado su interés, el proceso, que solo se conoce en parte, se plantea aquí con nuevas noticias para reforzar el capítulo de estas relaciones entre Murcia y Cuenca.

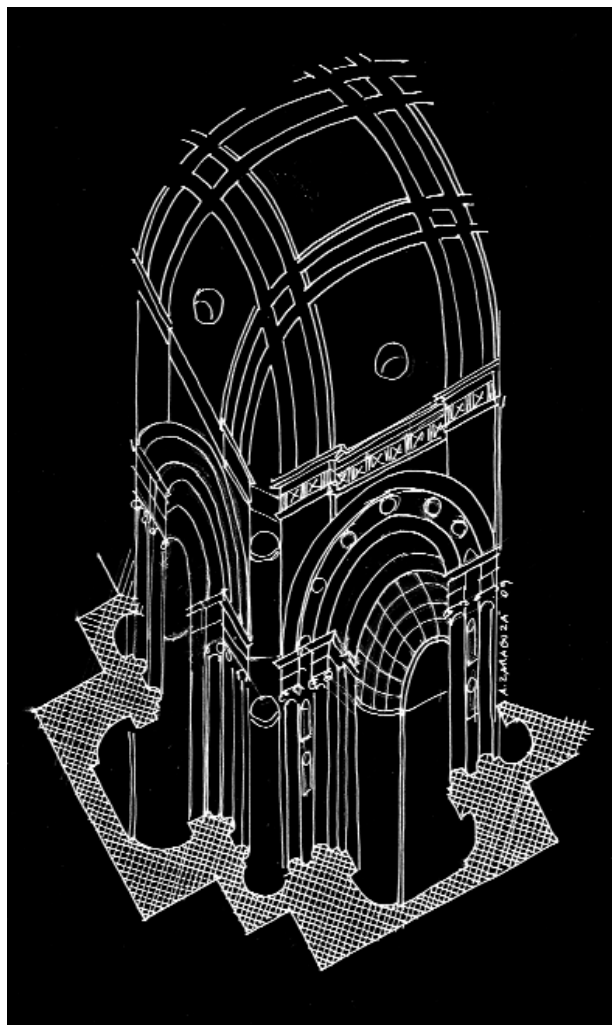


Fig. 4. Interior de la capilla mayor de la iglesia de Santiago de Orihuela. Dibujo de Arturo Zaragoza.

En 1571 Gabriel Ruiz y Juan Inglés, conocido del cabildo por estar vinculado a la fábrica de la catedral desde 1560, solicitaban el puesto de maestro mayor⁶⁰. A pesar de su valía y su reconocimiento y de llevar tiempo trabajando en tierras de Murcia, no consiguen el cargo y al año siguiente se nombra a Alonso de Rueda, pero su maestría debió ser muy corta, pues desaparece de las cuentas a finales de diciembre de 1571.

No sabemos si es de esta misma fecha de 1571 o algo más tardía, hacia 1577, al reactivarse el concurso para maestro mayor, la datación de un memorial del propio Juan Inglés como alegato en defensa del arquitecto tracista, indicando como él era “maestro tracista que es lo principal que en la dicha cantería y sus obras se requiere [...] sin que se aya tenido cuenta ni se deva tener que sea imaginarios ni pintores, porque la ymageria y la pintura es cosa distinta de la arquitectura y traça de obras de cantería porque lo otro es ornato y adherencia de las dichas obras y

cosa particular de por sí”⁶¹. La defensa de Inglés del arquitecto tracista puede plantear que algunos de los que se postulaban al cargo eran retablistas, escultores o pintores, y aquí se puede enmarcar como hipótesis la figura de Musante y la de otros maestros que sí que sabemos con certeza que se presentaron a ese cargo y cuya formación, en principio, parecía alejada de la traza de cantería.

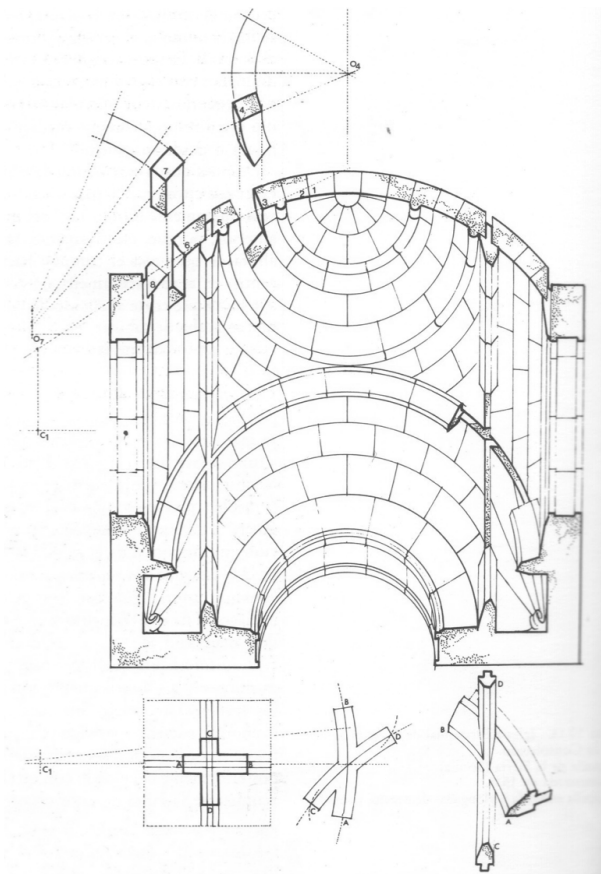


Fig. 5. Capilla de arcos cruzados a partir del Manuscrito de Alonso de Vandelvira por J. C. Palacios.

Ante la falta de estabilidad en el cargo se decidiría la convocatoria de un concurso público, que resultó fallido por diversos problemas. Las dificultades eran muy numerosas, tanto de índole económico como también de falta de parcialidad de los jueces, a los que se les llama secretamente para impedir que fueran sobornados. La tardanza en la llegada de los jueces hizo la espera insostenible para algunos maestros. El 4 de junio de 1577 se presentó el arquitecto y escultor granadino Francisco Sánchez Izquierdo, que no consiguió el cargo. El 6 de septiembre de 1577 se indicaba que “los opositores de las obras de esta santa iglesia y de las de su obispado dieron peticiones diciendo que el término de edictos era ya cumplido, que mandasen hacer examen que se requiere y en tanto que los jueces no han venido”. El 8 de octubre

se pedía que se prorrogase el tiempo del edicto porque “los maestros que se habían mandado para que fuesen jueces no habían venido”. Sabemos que uno de esos jueces, que finalmente llegó en enero de 1578, era un “maestro que reside en Cuenca”, aunque desconocemos quién⁶². Algunos opositores reclamaron dinero para poder regresar a sus tierras en vista de que el concurso no se celebraba; otros quizá intentaron esperar consiguiendo algún encargo en lugares próximos y tal vez este pudo ser el motivo por el que Musante estuviera en Orihuela en esas fechas, porque la situación estaba en punto muerto desde 1572. Este concurso de la catedral de Murcia parece muy diferente del celebrado en Granada en los mismos años, 1577, en el que las condiciones de exigencia fueron grandes y de las que se deduce un concurso de una gran seriedad⁶³.

Entre los que se desesperaron en Murcia y solicitaron ayuda para regresar a su tierra está el caso inédito del pintor y arquitecto Ortega Zimbrón. No se encuentra mencionado en la bibliografía sobre la catedral, pero su nombre aparece en diversas sesiones del cabildo. Su caso tiene paralelismos con la actividad de estos maestros que van en busca de un puesto estable y deambulan por la geografía española a la espera de asentarse en un lugar. Sabemos que este maestro se había presentado a maestro mayor de la catedral de Murcia porque el 8 de agosto de 1578 decía que se había desplazado desde Valladolid para conseguir el puesto y que al no haberlo logrado y debido a su pobreza, solicitaba se le diera una cantidad para poder regresar a su tierra⁶⁴. El cabildo le concedió 100 reales de subvención para su regreso⁶⁵.

Aunque se le presupone un origen castellano, una de las primeras noticias que tenemos de él es del 17 de febrero de 1574, cuando contrataba la pintura de la capilla de Fray Jerónimo Pardo de la Casta en la iglesia del convento-castillo de Montesa (Valencia). En aquel momento se nombraba a Ortega Zimbrón pintor vecino de la ciudad de Valencia y se comprometía a la ejecución de una obra como estuquista y pintor al óleo y temple durante cuatro meses. Se trataba de una capilla funeraria con un monumento encargado al genovés Francisco de Aprile en 1570. La bóveda se ornamentaba con motivos decorativos a la romana, “niños al grutesco romano”, “lienços, frutos, panetes, mascarones, plumas del mismo estruque alabastrino brunydo y espejado a lo romano”, adornando un motivo central de la venida del Espíritu Santo. La capilla desapareció totalmente tras el terremoto de Montesa en el año 1748⁶⁶. Con posterioridad a esta noticia no se había tenido otro dato hasta una carta de 7 de septiembre de 1579 que había escrito al rey Felipe II en la que también le solicitaba ayuda⁶⁷. Ahora se puede leer con más claridad este texto que lo relacionaba con Murcia, la corte y Toledo.

Se presentaba como estudiante de la pintura y la arquitectura por orden del emperador y como hijo del ama seca del príncipe Carlos, Isabel de Ortega. Por tanto

era un personaje ligado desde su infancia a la corte. En la carta recordaba cómo había regresado hacia dos años de Murcia en el momento en el que el rey le hizo el favor de ver dos torres, una de su traza y diseño y la otra de la fábrica de Murcia, y que incluso el rey la había estimado y corregido. Esta noticia ahora se comprende desde el momento en que sabemos que Ortega Zimbrón estuvo relacionado con el concurso para el puesto de la catedral en unos años en los que la terminación de la torre era uno de los objetivos prioritarios. Debía haber ido y venido de Murcia en varias ocasiones, porque aunque señalaba que había regresado hacia dos años de Murcia, esto es en 1577, hemos visto cómo estaba allí otra vez en 1578, en el momento que solicita la subvención, y de nuevo debía estar en la ciudad en mayo de 1579, porque en esta misma carta del año 1579 relataba cómo, procedente de Murcia, había ido a la corte de nuevo: “este mes de mayo que pasó vine de Murcia a besar los pies de V.M. y a pedir licencia para pintar un cuadro, la qual se me dio y por ella he reparado en Toledo do le estoy pintando”. Al no tener más noticias de este maestro, entendemos que todos sus propósitos se truncaron y jamás llegó a conseguir ningún otro encargo ni puesto significativo.

Cuando presentó petición para el puesto de la catedral se presentaba a sí mismo como arquitecto y entregaba ciertos testimonios que “avia echo en España y fuera della”, con lo cual entendemos que su formación en arquitectura y pintura pudo haber sido también realizada en tierras extranjeras, posiblemente en Italia. En cualquier caso, no sabemos nada más de este enigmático maestro, que pudo estar o no relacionado con el pintor murciano Baltasar de Castro Cimbrón, uno de los que primero contactó con el Greco a su llegada a España⁶⁸.

Juan Luis Musante y Giovanni Angelo Bagut

Sea cual fuere el motivo de su venida a Orihuela –si por causa del intento de presentación al concurso de la catedral de Murcia, si por la participación en obras oriholanas o por cualquier otra causa, relacionada con las obras de fortificación–, tras esos años de indecisión la aventura de Musante acabaría en Navarra, donde adquirió un enorme prestigio como maestro de las obras reales. Allí coincidió también con otros maestros que han mostrado vinculación con tierras valencianas, como el también genovés Giovanni Angelo Bagut, con quien compartió obras en 1587 en el monasterio de Leyre.

El genovés Bagut es un arquitecto que va cobrando cada vez mayor protagonismo al haberse confirmado como el maestro al que acude el patriarca Juan de Ribera en 1595, fecha en que se decide un cambio de proyecto para el crucero de la iglesia del colegio del Corpus Christi de Valencia. En ese año se paraliza la obra que

llevaba en marcha desde 1590 con trazas de Gaspar Gregori y ejecución a cargo de Guillem del Rey. Se procede a tasar lo que ya se encontraba realizado hasta la zona del crucero y se nombra a dos maestros para inspeccionar lo construido. Juan Ángel Bagut acude desde Cuenca comisionado por parte del Patriarca Ribera, y Martín de Mendoza, desde Tortosa, llamado por el propio Guillem del Rey. No hace falta señalar que la iglesia es uno de los grandes proyectos arquitectónicos que se están realizando en España a fines del siglo XVI y que supone, a partir de este cambio, la introducción de una cúpula sobre tambor con linterna, la segunda en construirse después de la del Escorial. Este cambio de proyecto surge precisamente tras estas inspecciones y la decisión de sustituir la inicial bóveda vaída con linterna, prevista en el proyecto inicial, por la cúpula finalmente construida.

A pesar de lo que se ha avanzado en la comprensión del proyecto del Colegio del Patriarca, estamos aún lejos de poder establecer unas conclusiones definitivas. Desconocemos aún los lazos de relación entre el Patriarca y Bagut, porque lo normal en estos casos, para llegar a dirimir sobre un proyecto, es que dictaminen personas de la confianza de las partes. Sabemos que Bagut era otro de esos maestros genoveses que se había establecido en España en la década de los 60 con una trayectoria muy similar o casi paralela a la de Musante, pues también se había distinguido inicialmente en trabajos escultóricos, en obras de fortificación y en la construcción arquitectónica propiamente dicha. Su periplo es un ir y venir en tierras castellanas, Soria y Burgos inicialmente, para asentarse con posterioridad en Cuenca y desde allí moverse también a Valencia, Aragón y Navarra.

Entre 1567 y 1570 trabajó junto al genovés Bartolomé Carlone en el peculiar castillo de San Leonardo de Yagüe en Soria, edificado para el virrey de Nápoles, Juan Manrique de Lara, como ejemplo único de construcción abaluartada adaptada a un castillo señorial con modelos serlianos en las puertas de acceso⁶⁹. Cuando más de 20 años más tarde Spannocchi le sitúa al frente de las obras de la ciudadela de Jaca, aún le recuerda como hombre “a hechura” de don Juan Manrique⁷⁰. Puede por tanto explicarse que llegara a España de su mano, acompañando a Carlone, con el que seguirá trabajando en esos primeros años. En 1573, ambos habían acudido a encargarse de las obras de la nueva casa del consejero de Hacienda del rey Felipe II, don Fernando López del Campo, en Melgar de Fernamental (Burgos)⁷¹. Ante las acusaciones de fraude, este fue desposeído de sus títulos y la casa fuerte se quedó en los cimientos, fue posteriormente demolida y sus materiales fueron empleados en el piso de la iglesia parroquial. No obstante, se indica que también participaron en la casa que actualmente es el Ayuntamiento y en la iglesia de la Asunción de Melgar que conserva una gran portada de iglesia que les ha sido atribuida. Destaca por el uso de un

clasicismo desornamentado de composición libre y desprejuiciada⁷². También en 1573 y para la madre de don Fernando López del Campo, doña María Rodríguez de Castro, realizaron obras escultóricas en la capilla sepulcral familiar de la iglesia de Palenzuela (Burgos), tanto las pilas de agua bendita como el sepulcro, de gran calidad en las figuras marmóreas y en la composición arquitectónica⁷³. En 1578 aún se le documenta trabajando en un retablo en la capilla de Francisca de Salazar en el convento de San Francisco de Burgos⁷⁴, y realizando obras en capillas y otras dependencias del convento, aunque a partir de 1575 ya se había trasladado a tierras de Cuenca, donde comienza como oficial del también italiano, Andrea Rodi. A partir de ese momento, su trayectoria se va alternando entre Navarra, Aragón y Cuenca, realizando obras en varios lugares, si es que podemos considerar como el mismo artífice a todos los Angelo Bagut que aparecen documentados en estas áreas; unos comienzos vinculados, por tanto, a nobles de alta relevancia en la corte de Felipe II, con contactos con el mundo italiano, que requerían de estos maestros llegados de Génova para la transformación de sus palacios, siguiendo una corriente que cuajaba en la España de la época.

Pudo ser el Bagut que se encuentra documentado poco antes de 1580 en relación con unas obras en el llamado refectorio nuevo de la catedral de Pamplona⁷⁵. Con total seguridad sabemos que en 1587 se traslada a Navarra, donde coincidió con Juan Luis Musante en las obras del monasterio de Leyre. Bagut figura entre los maestros que acompañaron a Musante en las obras que en aquel momento se ejecutaban y que estaban centradas en la realización del claustro, siguiendo una nueva traza entregada por el propio Musante el año anterior⁷⁶. No sabemos cuánto tiempo permaneció en la obra de Leyre; lo que sí que es cierto es que quizá de la mano de Musante, quien era en aquel momento maestro de fortificación de la ciudadela de Pamplona, fue nombrado por Spannocchi, que lo consideraba “hombre de pocos iguales a su oficio”, como maestro de fortificaciones de Aragón, y en 1592 se le documenta al frente de la de Jaca, y más tarde en Benasque en 1598⁷⁷. También en la zona aragonesa se encuentra citado en relación con obras hidráulicas en 1586, como un muro en la Fuente del Baño en el camino hacia Canfranc, en la capilla de la parroquia de Bagües (Zaragoza) y con carreteras como la de la Foz de la Garoneta en 1591⁷⁸.

Los encargos de obras arquitectónicas, donde se revela como tracista, los realiza en Cuenca. En diciembre de 1581 contrata las obras del convento de San Francisco en San Lorenzo de la Parrilla, cuyo finiquito se pagó en agosto de 1588⁷⁹, pero que quizá se habían acabado algo antes porque, como hemos visto, Bagut estaba desde 1586 en Aragón y en 1587 en Navarra. Con posterioridad, y de nuevo en Cuenca, en 1592 entrega las trazas de la iglesia de Henarejos⁸⁰. En Cuenca es donde estaba en

1595 cuando lo mandan llamar para reconocer la iglesia del colegio del Patriarca de Valencia. Asentado en Aragón al frente de las obras de Jaca y Benasque, debió regresar provisionalmente y por unos días a distintas inspecciones por mandato del cabildo de Cuenca, como en abril de 1599⁸¹, cuando examina la torre del Giraldo de la catedral y entrega un dictamen y una traza para su reparo. Estas visitas debían ser muy cortas porque de nuevo el 9 de junio de 1600⁸² se le manda llamar otra vez –debía seguir al frente de las fortificaciones de Aragón, como hemos visto–, para dirigir la construcción de un nuevo chapitel, que se retrasó. La traza de Bagut sería aprobada en la corte por el arquitecto Gómez de Mora en 1605, que la consideró “tan a gusto y tan a propósito que en ninguna manera se hallaba que quitarle ni ponerle y que la torre estaría muy galana haziendola por la misma traza y muy fuerte y de provecho”⁸³.

Por tanto, podemos considerarlo como un maestro de una dilatada trayectoria con formación como tracista, aunque por el momento no constan intervenciones destacadas en el tema de las cúpulas. Las iglesias ejecutadas en tierras de Cuenca presentan cúpulas sin trasdosar, con linternas aunque sin tambor, en línea con lo realizado por Andrea Rodi en la capilla del Espíritu Santo de la catedral de Cuenca⁸⁴ o en la cabecera de la iglesia de San Lorenzo de la Parrilla. Quizá en ese sentido habría que profundizar también en la figura de Juan Andrea Rodi ya que ambos, Musante y Bagut, coincidieron en tierras conquenses en los años en que este maestro ostentaba importantes cargos. El milanés Rodi⁸⁵, con una larga presencia en Cuenca desde 1568 a 1588, es considerado como el maestro que irrumpe con una arquitectura clasicista en Cuenca, rompiendo con la tradición gótica anterior. Estuvo al frente de las obras catedralicias y encargado de iglesias y conventos en el medio conquense, así como del palacio episcopal y obras civiles como la torre Mangana. Trabajó en la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Santo Domingo de la Calzada y en el claustro del monasterio de San Millán de la Cogolla con anterioridad a su llegada a Cuenca⁸⁶. Experto en el dictamen de las obras a seguir en la catedral de Salamanca⁸⁷, y autor de la traza y planta del colegio de la Merced de Alcalá de Henares⁸⁸, es una figura sobre la que cabría profundizar como catalizador de todos estos maestros que coinciden en la ciudad de Cuenca. Quizá Bagut, o el propio Andrea Rodi, fue uno de los jueces que en 1578 se trasladó a Murcia para la oposición al cargo de maestro mayor.

Todos estos maestros establecen, como hemos visto, estrechos lazos en sus relaciones profesionales y en algún caso incluso familiares, como hemos apuntado. Sus constantes idas y venidas hacen que debamos más que nunca establecer una historiografía que comunique las investigaciones que se están realizando en las distintas áreas, ya que esta forma de trabajo, a veces tan parcelada, hurta la comprensión global de los pro-

cesos culturales y arquitectónicos. Una amplia visión de conjunto tanto de las realizaciones como de los propios maestros, de las conexiones y relaciones establecidas, de la formación y la cultura arquitectónica, de la transmisión de saberes y conocimientos, permitirá quizá comprender mejor en un futuro algunos temas que seguimos ignorando y que precisan de cierta perspectiva y distancia para poder explicarnos este complejo proceso de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento n.º 1

Contrato con Luis Musante para la realización de la escalera de la Casa del Consell de la ciudad de Orihuela. Archivo Histórico Orihuela [AHO], escribano J. Montiel, libro 237, 12 de octubre de 1573, s.f.

“(…) ajustats e congregats los molt magnífics Jaume Desprats, Baltasar Agullana e Jaume Rubes doctor en medecina jurats de la magnífica ciutat de Oriola y estant presents etiam los magnífics Andreu Marti doctor en drets advocat del dit molt magnífic consell e Onofre Trullols notari sindich de la dita ciutat en la esglesia parrochial de la señora Santa Justa e fent relatio Lloys Roger verguer e Gaspar Hernandes porter de provisió e manament de ses magníficities a ver anat a convocar als magnífics Pere Masquefa e Pere Alulayes jurats per a tractar y efectuar lo consert davall escrit, ates lo mestre davall nomenat es foraster y està detengut a costa de la magnífica ciutat per a dit efecte per escusar de despeses la dita magnífica ciutat avent tractat ses magníficities una e moltes vegades ab Joan Luys Musante ytalià sobre la factura de la escala de pedra picada que se a de fer per a muntar a la sala del molt magnífic consell de dita ciutat e avent tractat molts e diversos concerts se son concordats e avenguts en esta forma ço es que lo dit Joan Luys Musante promet y se obliga a la dita magnífica ciutat fer una escala de pedra picada per a muntar a la dita sala la qual a de fer en lo lloch que ses magníficities li senyalarán y conforme la traça que determinarán bona e rebedora a content de la dita magnífica ciutat e los dits molt magnífics jurats lo consignen de salari cascu dia al dit Joan Luys sis reals castellans e aço tots los dies que lo dit Joan Luys esta en dita obra traçant asentant o fent y obrant en aquella o donant industria en aquella ab si tendrá necessitat de exir a alguna part puixa una hora o dos anar y tornar, ítem li prometen e consignen acabada dita obra y rebuda per oficials si està bona e ferma y conforme a la traça que li será donada per a dit efecte manarli donar de les rentes de la dita magnífica ciutat vint e cinch lliures de moneda e lo dit Joan Luys promet que si la dita escala no estará bona y com conve a ses despeses la desfarà y tornarà a fer aquella bona y com se pertany a coneguda de oficials experts a lo qual obliga a sa persona y bens y

promet donar fermances a content de ses magnificenties renuncia propi for e sotmeses a for e jurisdicció de ses magnificenties actum Oriole etc”.

Testes Lloys Roger veguer y Gaspar Hernandes porter

Documento n.º 2

Deliberación del Consejo de la ciudad de Orihuela sobre la construcción de la escalera de la sala de la Casa del Consell. AHO, Libro A-79, fol. 164r, 5 de diciembre de 1573

“(…)attes e considerant que en dies pasats ses magnificenties tenint necessitat de un mestre arquitector per a fer la scala de la sala del molt magnific consell fou necessari convocar Mestres e q’entenguesen de quina manera se podría fer que fos mes ferma e suficient per al qual efecte foch

convocat Joan Ingles habitant en Cartagena e Lloys Joan Musante pedrapiquers los quals cascan dona son parer e traça per a fer dita scala. E com la traça del dit Musante haja paregut a ses magnificenties ser bona e convenient per a lo qual fonch fet acte ab aquell ab lo qual li prometeren donar cascan dia de jornal sis reals castellans e vint y cinch lliures al cap de la dita obra per la industria de la dita escalera y traça. E com lo dit Musante sia vengut a fer les coses conteses en dit acte e feta visura de les parets que novament se son fetes en dita sala per al present bonament la dita scala nos puix a fer per estar les parets e lloch hon se a de fer la dita scala fresques e no exutes per tal de voluntat del dit Musante proveheixen e manen al magnific Andreu Agullana clavari de dita ciutat done per la traça e visura de dita obra e que ab aquelles se tinga per content restant a facultat de ses magnifices suscesors de aquells e dit ofici fer la dita escala com millor los pareja sens aprofitarse lo dit Musante de llur acte, la qual concessió fonch content lo dit Musante ab lo que se li pendra en conte, Testimonis Antoni Serra Fuster e Gaspar Serra porter”.

NOTAS

¹ María Josefa TARIFA CASTILLA, “El maestro italiano Luis Musante y su proyección en la arquitectura navarra del siglo XVI”, *Presencia e influencia exteriores en el arte navarro. Cuadernos de la cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, n.º 3, 2008, pp. 605-620 y “Juan Luis Musante, maestro mayor de las obras de la ciudadela de Pamplona”, *Artigrama*, n.º 26, 2011, pp. 583-602.

² La presencia de artistas genoveses en España es muy temprana; para una consideración general véase *Genova e la Spagna. Opere, artista, committenti, collezionisti*, Milán, 2002.

³ María Josefa TARIFA CASTILLA, “La biblioteca del genovés Juan Luis de Musante (1587), maestro mayor de obras reales de Felipe II”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 23, 2011, pp. 31-46.

⁴ Joaquín BÉRCHEZ y Mercedes GÓMEZ-FERRER, “El Real colegio del Corpus Christi o del Patriarca desde el espejo de la arquitectura”, en *Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el colegio del Patriarca en la cultura artística de su tiempo*, Valencia, 2012, pp. 29-49.

⁵ Referencia publicada por María Josefa TARIFA CASTILLA, “La biblioteca...”; procede del Archivo General de Navarra, Tribunales Reales, Procesos signatura, 224099, fol. 98v, donde se indica que entró desde aproximadamente 1572 como criado a su servicio pero, al tratarse de un proceso posterior, esta fecha no deja de ser, como dice el texto, aproximada.

⁶ María Josefa TARIFA CASTILLA, “La iglesia parroquial de Lerín: ejemplo excepcional de arquitectura manierista en Navarra”, *Príncipe de Viana*, n.º 246, 2009, pp. 7-39.

⁷ Todas las referencias documentales de este apartado y la conexión de Musante con Cincinato y el retablo de los jesuitas en Pedro Miguel IBÁÑEZ, “Rómulo Cincinato y el retablo mayor de la iglesia de los jesuitas de Cuenca”, *Academia*, n.º 72, 1991, pp. 435-448.

⁸ Juan María trabajaba junto a Nicolás Granello en la pintura del Alcázar de Madrid, la Casa Real del Pardo y en El Escorial en 1575; véase Gregorio de ANDRÉS MARTÍNEZ, *Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca*, Madrid, 1974. Se puede identificar con Juan María Urbino, autor de la pintura mural de la celda prioral baja, hermano de Francisco de Urbino, conocido desde Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, Madrid, 1800, vol. 1, p. 278.

⁹ Su importancia debió ser grande en la ciudad de Cuenca, tal y como denota la influencia de la pintura de Cincinato en las obras de Matarana, pero no debía afectar exclusivamente a la pintura y se ha considerado que también su estructura pudo sentar un cambio en la concepción habitual de los retablos en el medio conquense. Por su monumentalidad, que lo aleja de los retablos de talla menuda y de numerosas calles y escenas, ha sido relacionado con el retablo, que sí se ha conservado, atribuido a Francisco de Mora y fechado en 1579, de la capilla del Espíritu Santo de la catedral de Cuenca; véase Mari Luz ROKISKI, “El retablo de la capilla del Espíritu Santo de la catedral de Cuenca, obra probable de Francisco de Mora”, *Archivo Español de Arte*, n.º 51 (202), 1978, pp. 178-181. Aunque en este caso con dos cuerpos y remate, la estructura de la parte baja con tabla principal de gran formato vertical, flanqueada por dos laterales, con potentes columnas proyectantes sustentando el entablamento, pudo tener una cierta relación con el retablo ejecutado por Musante años antes. No así el resto de la composición, donde otras tres tablas más pequeñas y una cuarta en el remate guardan poca proporción con el cuerpo bajo.

¹⁰ Aunque el nombramiento de Flecha como maestro de escultura del rey Felipe II se hizo efectivo el 21 de mayo de 1575, sabemos que se encontraba con anterioridad en la corte, al menos desde 1573, si no antes. Quizá llegó también a comienzos de los años 1570 porque Frecchia en 1569 cobraba por el órgano de la iglesia de San Francisco al Castelletto, aún en Italia; véase Carmen GARCÍA-FRÍAS, “La obra de los entalladores José Flecha y Martín de Gamboa en el Monasterio de El Escorial”, *La escultura en el Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1994, pp. 377-397.

¹¹ Philibert de l’ORME, *Nouvelles inventions pour bien bastir à petit frais*, Paris, 1561.

¹² Diego LÓPEZ DE ARENAS, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Sevilla, 1633. El primer manuscrito data de 1619.

¹³ Mathurin DE JOUSSE, *Le theatre de l’art du charpentier*, La Flèche, 1627.

¹⁴ Encontramos, con mucha más frecuencia, las alusiones a los libros de trazas o libros del arte entre los inventarios de canteros que no entre los carpinteros. Algunas de las pocas alusiones localizadas en la documentación de archivo plantean también dudas por lo poco explícitos que son estos asientos de los escribanos en los que apenas hay una breve frase que dificulta mucho su comprensión. Entre los

- pocos localizados mencionamos el inventario del carpintero valenciano Pere Salvador, hermano del maestro de obras, Sebastiano Salvador, quien, entre sus posesiones, y entre otros libros, lo que demuestra un cierto nivel cultural, poseía “dos llibres de trases, lo hu de emprenta e l'altre en blanch, e molts paperets de traces”, en Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia, escribano Nicolau Orti, signatura 14478, 28 de marzo de 1536.
- ¹⁵ María Josefa TARIFA CASTILLA, “Las ordenanzas del gremio de San José de Tudela en el siglo XVI”, *Revista del centro de Estudios Merindad de Tudela*, n.º 15, 2007, pp. 53-71, donde se indica cómo a la carpintería se denomina oficio de fustería.
- ¹⁶ Dato de archivo publicado por Ibáñez 1991; comprobado este libro de fábrica, no tiene una fecha exacta en el asiento referido: Archivo de la Catedral de Cuenca, libro de cuenta de fábrica, 1547-1590, fol. 170.
- ¹⁷ Miguel Angel SÁNCHEZ GARCÍA, “Una documentación inédita sobre el claustro de la catedral de Cuenca: la correspondencia de Juan de Herrera y el obispo Quiroga con el cabildo catedralicio”, *Archivo Español de Arte*, n.º 316, 2006, pp. 389-401.
- ¹⁸ Mari Luz ROKISKI, *Colección de documentos para la historia del arte en España*, Madrid, 1988, vol. 5, p. 83. Es una carta de poder de Juan Luis Musante, referida al claustro de la catedral, ante el notario Bartolomé Jiménez (fols. 491-492), fechada el 18 de junio de 1575, para que Juanes de Mendizábal pudiera presentar posturas “de la claustra dell o otra qualesquier obras que se ayan de azer en la dicha santa iglesia, como otras qualesquier obras de qualquier calidad que sean podays hazer e hagays en mi nombre qualesquier postura o posturas, baxa o baxas e dar qualesquier traças, con las condiciones y en la roden y forma y en los precios que os pareciere”. En ella se denomina como “cantero ytaliano residente en Cuenca”.
- ¹⁹ Sobre la figura del obispo Quiroga véase Henar PIZARRO, *Un gran patrón en la corte de Felipe II. D. Gaspar de Quiroga*, Comillas, 2004.
- ²⁰ Alicia CÁMARA *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid, 1998, pp. 95-101.
- ²¹ No se mencionaba en los textos publicados por María Josefa Tarifa. Con anterioridad, solamente se relacionaba de modo general a los artistas Giovanni Angelo Bagut y Gianluigi Musante diciendo que “se muestran por Cuenca, Guadalajara y Orihuela, como canteros, marmolistas y estuquistas”, en Fernando MARIAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, p. 549. Esta imprecisión no aclaraba bien la referencia, por otra parte perfectamente comprensible por el carácter de compendio de este texto fundamental para la valoración de la arquitectura renacentista española y por tratarse de artistas de menor relevancia en el panorama arquitectónico que traza el libro.
- ²² Cristina GUTIÉRREZ-CORTINES, *Renacimiento y arquitectura religiosa de la antigua diócesis de Orihuela*, Murcia, 1983, p. 254.
- ²³ Estos datos proceden del libro de José OJEDA NIETO, *Orihuela imaginada, La ciudad en los siglos XVI y XVII*, Orihuela, 2012, libro que recoge muchos datos documentales referentes a la historia de la ciudad Orihuela, entre ellos algunos sobre la historia de la construcción de la Casa del Consell de la ciudad, como los contratos de cubiertas, arco, portal y ventanas. Por algunas imprecisiones sobre el tema que nos ocupa, y para poder completar e interpretar correctamente todo el proceso, la documentación ha sido consultada directamente en el Archivo Histórico de Orihuela [a partir de ahora, AHO] y ampliada para poder analizar el tema concreto de la intervención de Musante, ya que veremos cómo finalmente nunca llegó a construir la escalera, y se podrá aquilatar mejor toda su intervención en este proceso constructivo, en el que se le mencionaba sin poder precisar su labor exacta.
- ²⁴ Los contratos procedentes del libro A-79 de las actas del Consejo de la ciudad de Orihuela se encontraban transcritos en el libro de Ojeda Nieto 2012, pero sin fechar. Por la firma de los compromisos ante el escribano J. Montiel, AHO, signatura 237, sabemos que el 5 de enero de 1573 se firma el de las cubiertas, el 20 de enero de 1573 el de las ventanas y el 27 de marzo de 1573 el de portal y arco de la sala.
- ²⁵ AHO, libro A-79, 8 de agosto de 1573, fol. 110v: compra de una casa “per ampliar la sala del consell e fer una pujada e escala”.
- ²⁶ AHO, Libro A-79, fol. 132r: “Tractant e continuant sobre la obra que se fa en la sala del molt magnific consell proveheixen e ordenen que la scala que sea de fer per a muntar a la dita sala se fasa de pedra picada y que la ultima cubierta de la dita sala se haja de fer en teules envernissades per a que es sia conservada dita obra e cubierta”.
- ²⁷ AHO, Libro A-79, fol. 164. Esta referencia es una de las más relevantes, pues menciona la presencia de Juan Inglés, de la que no se tenía constancia, y certifica a Musante como autor de la traza, cosa que tampoco se había explicado en ninguno de los libros anteriores. Procede del 5 de diciembre de 1573 y por su importancia la transcribimos en el Apéndice Documental, documento n.º 2. No había sido indicada ni señalada en la bibliografía anterior.
- ²⁸ AHO, Protocolos, escribano J. Montiel, signatura: 237, 12 de octubre de 1573, la transcribimos en el Apéndice Documental, documento n.º 1.
- ²⁹ La iconografía de la ciudad de Orihuela no es muy abundante. La imagen más conocida procede del denominado Cartulario de Orihuela (Archivo Histórico Nacional, Sección de Códices, n.º 1368, fol. 146). Con la vista del castillo y la villa de Orihuela, se representa la ciudad sitiada por las tropas de Castilla durante la guerra de los dos Pedros. Aunque posiblemente la imagen se realizó hacia 1568 y por tanto antes de las reformas de la casa de la ciudad, presenta la edificación sobre el denominado portal del Pont, lugar donde se ubicaba la Casa del Consell, pero no es posible establecer más que unas características muy generales, de arco de ingreso a la ciudad, frente con ventanas y parte superior almenada.
- ³⁰ Al respecto de esta obra que seguía la traza general de Quijano, véase Javier SÁNCHEZ PORTAS, “El colegio de Santo Domingo de Orihuela, trazas, portada y claustro de la Universidad”, *Archivo de Arte Valenciano*, LXVI, 1985, pp. 47-53, y Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE, “Don Fernando de Loazes y el colegio de Santo Domingo de Orihuela”, *Actas del VII Congreso del CEHA*, Murcia, 1988, pp. 205-216, donde se indica que Inglés debía haber establecido su montea estereotómica. En efecto, comprobado el libro de fábrica en el Archivo, constatamos los pagos concretos a Inglés por las trazas de la escalera (AHO, Libro de Fábrica del colegio de Santo Domingo, Libro-57) el 17 de enero de 1568; cuando ya llevaba desde septiembre del año anterior trabajando en la escalera, se hace una visura parcial de la obra porque se iba a modificar la forma de pago y además se le entregan 24 libras por el “valer de la maestria y trasa de la dita escalera la qual de hui en avant se da a jornal acostumat en tota obra”.
- ³¹ AHO, Libro A-79, 29 de septiembre de 1573, se determina que “deu retundir y perfilar lo dit arch”.
- ³² AHO, Libro A-79, 10 de octubre de 1573, hay una carta interpuesta por parte de Manuel Gonçalves contra esta visura porque dice que Hernando Velis “no pot entrevenir en negocis del dit Gonçalves porque li es enemich capital y encara conserva lo dit Hernando Velis la rencor” y si se le reprobara la obra sería “lo dit Manuel Gonsales sentenciat y reprobat per un home de poca art e menys experiencia”, por ello pide que se revoke la visura que les han hecho Fernando Velis y Joan Rois y que nombren a otros que “sien sens sospita”, no pueden nombrar tampoco a Joan Ingles “porque es enemich capital de Antonio Perez”.
- ³³ AHO, libro A-79, 11 de octubre de 1573, fol. 142: “Lo dit Joan Luys Musante mestre de arquitectura avent vist primerament e hoyt los capitols ab lo que se remata dita obra del dit portal y arch e avent jurat”, dice que “está conforme y es bo”.
- ³⁴ AHO, Libro A-79, 5 de diciembre de 1573; véase Apéndice Documental, documento n.º 2.
- ³⁵ AHO, escribano J. Montiel, libro 237: “A VIII de dehembre dit any LXXIII ab apocha rebuda per Pere Tristany notari lo dit Musante confesa aver rebut del clavari de la magnifica ciutat LX reals castellans per lo treball e despesa de aber vengut a la present ciutat y mana cancelar lo damunt dic acte com la magnifica ciutat per al present no entenga fer dita escala”.
- ³⁶ AHO, Libro D-791, Libro de Consegnaçió de quantitats de pecunies de los justicia y jurats de Orihuela del año 1605; el 4 de abril de 1605 se inician los pagos a Agustín Bernardino por las obras de la escalera, que se repiten continuamente, hasta diciembre de ese año. Junto a los pagos al maestro hay compras de materiales, escalones, losas, etc.
- ³⁷ AHO, Libro de la fábrica de Santo Domingo, Libro 57, 30 de mayo de 1573: “Item a los italianos de cinco piedras del arco que han labrado esta semana”; 7 de junio de 1573: “a los italianos de cinco piedras del arco a 12 reales la piedra”. No encontramos mencionados sus nombres concretos ni vuelven a aparecer en las cuentas de la fábrica.
- ³⁸ Marias y Bustamante 1988, donde se mencionan los varios contratos de las piezas de Juan de Lugano, que también plantean duda porque en la documentación del libro de Fábrica, Libro 56, del AHO se indica que estas piezas se devolvieron a Lugano por no concertarse con él en el

precio; octubre de 1563, después de anotarse el pago a “Juan de Lugano, mercader de marbres de nou figures de marbre de Genova per al portal de la esglesia”, se indica “estos diners se son tornats al deposit ab altres y están asentats en lo llibre de rebudes darrer dies de decembre de 1567 per ço que lo porta dites figures se les lleva per no concertarnos en lo preu”. Parece que al final sí se finiquitaron en 1573 según los documentos madrileños que citan estos autores, procedentes de la sección Clero del Archivo Histórico Nacional. También se indican los de las columnas de mármol de Macael para el claustro (años 1554, 1555, 1557) y el intento de adquirir, en fecha incierta entre 1573 y 1578, columnas que se estaban trasladando desde Cartagena a Madrid, piezas de importación de Génova, que habían sido encargadas por el príncipe de Eboli para su casa madrileña. Ahora sabemos también que llegaron a Orihuela, procedentes de Génova, un número de columnas indefinido en 1559 (AHO, Libro de la fábrica de Santo Domingo, Libro 56, noviembre de 1559), cuando se certifica un pago de columnas que envió Antonio María de Génova, y por traer las sobredichos mármoles, basas y capiteles, de Alicante. Las columnas de Cartagena se fueron a ver el 24 de diciembre de 1574 (AHO, Libro de la fábrica de Santo Domingo, Libro 57).

³⁹ Sobre el proceso constructivo de esta obra véase Gutiérrez-Cortines 1983, pp. 250-270.

⁴⁰ Contrato publicado por Agustín NIETO, *Orihuela en sus documentos*, Murcia, 1984, pp. 376-378.

⁴¹ Pagos publicados Nieto 1984, pp. 378-379.

⁴² Hipótesis planteada por Gutiérrez-Cortines 1983, p. 256.

⁴³ Dato citado por Gutiérrez-Cortines 1983, p. 254, comprobado el dato en el AHO, Libro de Fábrica de Santiago de Orihuela, 1572-79, fol. 89v, 18 de marzo de 1574: “lo honorable Joan Luis Musante gratis et scienter et cum presenti publico instrumento etc atorga aver rebut de dit magnific Gines Burello fabriquer desus dit present cinquanta reals castellans los quals se li deven per causa e raho de la traça que ha contrafet de la obra de la Sant Jaume de la present ciutat”. No ha sido posible comprobar otros datos en este libro de fábrica por el mal estado de conservación del mismo, tan solo la consulta de este folio, lo que agradecemos al personal del Archivo Histórico de Orihuela.

⁴⁴ Fernando GARCÍA SALINERO, *Léxico de alarifes del Siglo de Oro*, Madrid, 1968, p. 86, recoge las varias acepciones de este término que indica que es una voz muy usada en los siglos XVI y XVII en el sentido de imitar, copiar o hacer una maqueta de proporciones reducidas. En general, en casi todos los usos vistos parece tener alguno de estos sentidos, más que el de proponer algo totalmente nuevo.

⁴⁵ Con el sentido de imitar o copiar aparece en Gutiérrez-Cortines 1983, p. 254, quien también duda de si se puede tratar de una propuesta totalmente nueva.

⁴⁶ En Marías 1989, pp. 38-39, se explica cómo es un vocablo frecuente en la literatura artística de los siglos XVI y XVII en el sentido de imitar o copiar.

⁴⁷ Diego de SAGREDO, *Medidas del romano necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de edificios antiguos*, Toledo, 1526: “se trata de las medidas que han de saber los oficiales que quieren imitar y contrahacer los edificios romanos”.

⁴⁸ La cita de Lázaro de Velasco a propósito de Vitruvio aparece recogida en Marías 1989, p. 38: “ríense los italianos de nosotros que les contrahazemos sus papeles y estampas, sus rascuños y borradores que contrahacen los plateros y aprendizes porque no tenemos abilidad para contrahacer del natural”.

⁴⁹ Véase al respecto el capítulo dedicado a esta cuestión en el libro de Lino CABEZAS, *El dibujo como invención*, Madrid, 2008, pp. 158-165. En el manuscrito de Francisco de Holanda, *De pintura antigua*, se utiliza este término: “Mandad a un grande maestro, el cual no sea italiano, aunque fuese Alberto, hombre delicado en su manera, que para engañarme a mi, o a Francisco de Holanda, quiera contrahacer y remedar una obra que parezca de Italia”.

⁵⁰ Cristóbal de ROJAS, *Teoría y práctica de la fortificación*, Madrid, 1598, p. 89: “en mi mocedad me preocupé de contrahacer y levantar modelos”.

⁵¹ José CALVO LÓPEZ, “El manuscrito de cerramientos y trazas de montea de Ginés Martínez de Aranda”, *Archivo Español de Arte*, LXX-XII, 325, 2009, pp. 1-18: “siempre tuve cuidado y principal intento de contrahacer las dichas trazas y ponerlas por modelos antes de

ponerlas por escritura cuanto pude hice por sacar a luz la grande obscuridad de los términos que ellas tienen consultándolas con hombres doctos y personas eminentes y tracistas”.

- ⁵² Referido en Diego SUÁREZ QUEVEDO, “Felipe Lázaro Goiti y sus manuscritos de cantería de la Biblioteca Nacional de Madrid. Una aproximación a autor y obra en su contexto”, *Anales de Historia del Arte*, n.º 12, 2002, p. 142.
- ⁵³ Marías 1989, pp. 455-456.
- ⁵⁴ Enrique RABASA, *Forma y construcción en piedra*, Madrid, 2000, p. 40.
- ⁵⁵ Véase Philibert de l'ORME, *L'Architecture*, 1626; el término se repite en muchas ocasiones a lo largo del libro, por ejemplo libro III, capítulo VI, fol. 61v: “ou bien le tout contrefaire en bois, ou en quelques Pierre tendre ou en autre matiere pour rendre visible, facile et intelligible a tous”; libro IV, capítulo XI, fol. 112: “il seroit beaucoup plus expedient de mostrer à l'oeuil la pratique de telles voutes pour les contrafaire manuelment”; o Libro V, capítulo XXII, fol. 146r: “la curiosité que j'ai de l'enseigner à plusieurs pauvres compagnons quin sont de bon esprit et s'efforcent journellement d'apprendre à mesurer, contrefaire et protiraire ce qu'ils voient”.
- ⁵⁶ María Josefa TARIFA, “La iglesia parroquial de Lerín: un ejemplo excepcional de arquitectura manierista en Navarra”, *Príncipe de Viana*, n.º 246, 2007, pp. 7-39.
- ⁵⁷ El contrato de 1591 con Juan de Garaicoechea, maestro que debía ejecutar en la práctica la traza de Musante, así parece apuntarlo: “que el simborio que va señalado en la traça no se aga si no es quando entrambas partes acordaren se aga”. El contrato lo recoge Tarifa 2009.
- ⁵⁸ Estos exámenes son mencionados en Ojeda Nieto 2012, p. 269; comprobada y corregida la primera transcripción en AHO, libro 151, escribano Francesc Fernández, 16 de octubre de 1558: “examen de Diego Pastor hijo de Pere Pastor, obrer de vila”.
- ⁵⁹ Este se mencionaba en el citado libro, pero no se transcribía, aunque es prácticamente igual que la anterior, lo que hace pensar que era un modelo repetitivo de examen a pesar de los años transcurridos; AHO, escribano Joan Mateu Pérez, protocolo n.º 279, 17 de julio de 1565: “examen de Benito Mateu para el título de maestro de obra de vila”.
- ⁶⁰ En Alfredo VERA BOTI, *La catedral de Murcia y su plan director*, Murcia, 1998, p. 114 se fecha en 1571, al igual que en José CALVO, *Cantería renacentista en la catedral de Murcia*, Murcia, 2005, p. 45, considerándolo del mismo año del fallecimiento de Rodríguez. La fecha exacta es 23 de marzo de 1571 y procede de la documentación de la catedral (signatura B, Actas Capitulares, fol. 53).
- ⁶¹ Citado por primera vez en Gutiérrez-Cortines 1983, p. 52, como fechado hacia 1577, aunque es un memorial dirigido al cabildo sin fechar, que por tanto puede ser más bien próximo al momento de esa solicitud.
- ⁶² Este proceso, con los documentos extractados, se encuentra en Vera Boti 1998.
- ⁶³ Fernando MARÍAS, “El problema del arquitecto en España”, *Academia*, 1979, pp. 173-216.
- ⁶⁴ Los datos sobre Ortega Zimbrón en relación con el concurso para maestro mayor de la catedral proceden directamente del cotejo de los libros del Archivo de la Catedral de Murcia [en adelante, ACM], Libro de Acuerdos, 1577-1588, signatura 8, fol. 98v, 8 de agosto de 1578: “Ortega Zimbron architecto presentó una petición en que pedía ciertos testimonios de obras que avia echo en España y fuera della que en días pasados avia presentado a este cavildo para ciertos efectos que tocaban, mandaron se le den y por otro capitulo pedia que por cierto edicto que se avia puesto desta yglessia avia venido desde Valladolid a oponerse a esta causa y padecia de grandísima pobreza, le favoreciesen con alguna limosna para poderse tomar a su tierra”.
- ⁶⁵ ACM, Libro de Acuerdos, 1577-1588, signatura 8, f. 99 vº, 12 de agosto de 1578, “este día ordenaron los dichos señores con el beneplácito de sus señorías que le den a Ortega Zimbron architecto atenta su pobreza y necesidad cien reales”.
- ⁶⁶ Sobre su participación en esta obra ver, Mercedes GÓMEZ-FERRER “El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia”, *Actas del XI Congreso del CEHA*, pp. 122-129, Valencia, 1998.
- ⁶⁷ Publicado por Fernando MARÍAS, “Felipe II y los artistas”, *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, Alpuerto, Madrid, 1999, pp. 239-249. La carta publicada en este texto y procedente del Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales, Legajo 267, fol. 250, la volvemos a incluir en esta nota para que se pueda comprender mejor la narración de los hechos, “Ortega Zimbrón, 7 de septiembre de

- 1579, al secretario Gaztelu, Ortega Zimbrón estudiante en la pintura y Arquitectura por la orden de la Cessarea mag[estad] del emperador n[uest]ro señor que está en gloria, digo que para que a V. M. constase de mi suficiencia, vine avrá dos años de Murcia. Y V. M. me hizo merced de ver dos torres la una de mi traça y diseño, y la otra de la fábrica de Murcia, y V. M. lo estimó y corrigió, y este mes de mayo que passó vine de Murcia a besar los pies de V. M. y pedir licencia para pintar un cuadro, la qual se me dió y por ella me he reparado en Toledo do le estoy pintando. Y la dilación de no le aver acabado es, por ser de diez y quinze palmos de grandeza, y acabar yo mucho la pintura, y para que esto conste traigo a V. M. el borrador y invención que es nueva mía y jamás se ha pintado por otro, assí en ser de mucha devoción, como estraña en figuras. A V. M. suplico ponga mi buen zelo con la real y sancta costumbre de hazer mercedes y pues es con la misma voluntad y amor que Ysabel de Ortega mi madre dió leche al serenissimo príncipe don Carlos que sea en gloria, porque favoreciendo V. M. mi arte y talento confío en Dios ninguno en él me hará ventaja, de más que por ser natural y hechura de V. M. pido justicia, en supplicar sea yo admitido en su servicio.”
- ⁶⁸ Fernando MARIAS, *El Greco, biografía de un pintor extravagante*, Nerea, 1997, pp. 130-132. El Greco nombró como tasador del cuadro del Expolio en Toledo a Baltasar de Castro Cimbrón, pintor de Murcia en 1579. Resulta sorprendente que en esas fechas, julio-septiembre de 1579 se encontraran en Toledo dos pintores de apellido Cimbrón y relacionados ambos con Murcia. Por tanto, podría plantearse que se trata de personas emparentadas o incluso de la misma persona. No hay mucha información tampoco de las actividades de Baltasar Castro Cimbrón en la propia Murcia. Y resulta extraño su nombramiento como perito por parte del Greco si antes no existía una relación previa, de ser el mismo podría plantearse que ambos se hubieran conocido con anterioridad en Italia pues recordemos que Ortega Zimbrón se había formado fuera de España. Tampoco sabemos en realidad si Ortega es el nombre de pila del pintor, puesto que parece que utiliza el apellido de la madre, Isabel de Ortega. Revisada por Fernando Marías la documentación de Toledo sobre la tasación del cuadro del Expolio, —a quien agradezco que me lo haya comunicado— se comprueba que se le denomina como Baltasar Zimbrón, y que en la documentación original no aparece el De Castro. Pudo ser añadido, porque así se encuentra en la bibliografía tradicional desde José FORADADA, “Datos biográficos desconocidos o mal apreciados acerca del célebre pintor Dominico Theotocopuli”, *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 5 de mayo de 1876, n° 9, p. 155 y que se repite con posterioridad. Por tanto, podría tratarse del mismo artista conocido como Baltasar Zimbrón o como Ortega Zimbrón.
- ⁶⁹ En Alicia CÁMARA *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*, Madrid, 1998, p. 113.
- ⁷⁰ Alicia CÁMARA, “La ciudadela del rey en Jaca” en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa, siglos XVI-XVII*, 1994, pp. 87-98.
- ⁷¹ Inocencio CADIÑANOS, *Historia de la arquitectura militar en la provincia de Burgos*, Tesis Doctoral, Tomo II, 1985, p. 474. Se menciona la intervención de los autores italianos en dos obras, una la de la actual casa Ayuntamiento, en la que debieron realizar alguna reforma pero que ya estaría construida con anterioridad y otra, una casa fuerte iniciada en las afueras del pueblo junto a la puerta de Cascajares. Al respecto de la cronología de 1573 viene refrendada también por otras noticias en Teófilo LÓPEZ MATA, “Burgos durante la estancia de Felipe II en 1592”, *Boletín de la Comisión de Monumentos de Burgos*, XIV, 1935, pp. 251-257, donde se indica el concierto para unas rejas de esta casa con el rejero burgalés Bonifacio Escalante, para una obra que hacían Bartolomeo Carlone y Angelo Bagut.
- ⁷² Véase Fernando MARIAS, “La magnificencia del mármol”, *España y Génova...* op. cit., p.61, Madrid, 2004.
- ⁷³ Lázaro DE CASTRO, *Palenzuela en la historia del Arte*, Publicaciones de la institución Tello Téllez de Meneses, n°39, 1977, 99-144
- ⁷⁴ Aurelio BARRÓN y Julio POLO, “La escultura del plateresco al romanismo a través de una familia trasmerana: los Bueras”, *Actas del II encuentro de Historia de Cantabria*, Volumen 1, p. 794 nota 11. 2005, En 1578 aparece junto a Simon de Berrieza y Giulio Sormano, Angelo Bagut.
- ⁷⁵ José GOÑI, *Historia de los obispos de Pamplona*, ediciones Universidad de Navarra, Tomo IV, 1985, p. 536, donde solo se nombra sin indicación de documentos ni más datos, que poco antes de 1580, el cabildo catedralicio construyó el refectorio nuevo, en él trabajó el italiano Angelo Bagut excepto el lucido y terminación del mismo.
- ⁷⁶ Se sabe que tasó la obra de Musante el 5 de octubre de 1587 cuando se le nombra como maestro de hacer edificios y vecino de Jaca, ver Julio RUIZ DE OYAGA, “Maestros constructores del monasterio nuevo de San Salvador de Leyre”, *Príncipe de Viana*, Tomo XIV, n°52-53, 1953, pp. 329-341, pero al parecer llevaba trabajando unos meses del año 1587 allí, según, María Josefa TARIFA, “El maestro italiano Juan Luis de Musante... opus cit., p. 612, se cita el trabajo de Angelo de Bagut, Juanes de Sarobe, Domingo de Gorostidi y Domingo de Eraso cobrando un salario mensual de 3 ducados y medio.
- ⁷⁷ Alicia CÁMARA, *Fortificación y ciudad* ...op. cit., p. 113. En esta autora la fecha indicada para la maestría mayor de las fortificaciones es 1592. Además hemos comprobado los datos sobre Bagut en el Archivo Militar General de Madrid, siglo XVI, sección 3ª, Tomo VIII, signatura 1-5-8, procedente del registro del consejo, libro 69, del año 1594. Se indica que el 1 de enero de 1594 Angelo Bagut era maestro mayor de las obras de Jaca y tenía en su poder la traza que hizo de dicha plaza Tiburcio Spannocchi, de nuevo en el libro 72, se indica que por cédula de 20 de agosto de 1597 se le pagaron los sueldos atrasados, y en el libro 98, se señala que por cédula de 24 de marzo de 1607 confiesa que se hallaba impedido y que se le concedió el sueldo por vía de retiro.
- ⁷⁸ Carlos BLÁZQUEZ y Severino PALLARUELO, *Maestros del Agua*, Tomo II, Gobierno de Aragón, 1999, p. 447 se indica que Angelo Bagut ingeniero realiza la obra del muro de la fuente sulfurosa conocida como la Fuente del Baño junto al río Aragón en el camino hacia Cafranc y en pp. 568- 569 se indica que se asocia con maestros de Jaca, Lasala y Segalas para la obra de la carretera de la Foz de la Garoneta, y que después de haber firmado el finiquito de las obras de San Lorenzo de la Parrilla, es decir después de 1588 construye la capilla adosada a la iglesia parroquial de Bagües (Zaragoza) y en 1591 construye una casa para el mercader Juan de Santa María en Jaca. Los propios autores dudan de que sea el mismo Bagut que trabaja en Cuenca, aunque les parece que puede ser porque las fechas de su biografía así lo permiten. Nos plantea la duda el hecho de que en 1586 y en Jaca case con María Villacampa, entonces viuda, como se cita en este libro ya que como sabemos en 1582 estaba aún casado con María de Çavala, aunque también pudo haber enviudado con posterioridad, y ser éste un segundo matrimonio. Mirar nota siguiente.
- ⁷⁹ Mari Luz ROKISKI, *Colección* ... op. cit., pp. 248-250 cita como el concierto para la realización de este monasterio de San Lorenzo de la Parrilla se había firmado el 30 de diciembre de 1581, se entregaban fianzas el 28 de marzo de 1582 y se pagaba el finiquito de la obra el 20 de agosto de 1588. En el documento de 1582, Bagut estaba casado con Francisca de Çavala, también se mencionan como personas que entregan fianzas a Isabel Ximénez viuda de Miguel de Çavala y a Julián Ximenez mercader, posiblemente sus cuñados. En este punto queríamos llamar la atención sobre las posibles vinculaciones entre esta familia y los Çavala canteros activos en Cuenca y Albacete, entre los que se encuentra Pedro de Çavala cantero casado con Catalina Ximenes, porque su hija, Catalina Çavala fue la primera mujer de Agustín Bernardino, maestro de origen francés activo en Murcia, Orihuela y Alicante, que también trabaja en La Roda. Quizá cabría plantearse una relación de parentesco ya que coinciden ambos apellidos en las dos familias, los Çavala y los Ximénez. Sobre la familia de Bernardino ver, Javier SÁNCHEZ PORTAS, “Agustín Bernardino, arquitecto francés en el obispado de Orihuela (1600-1620)”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1986, pp. 23-26.
- ⁸⁰ Sobre el maestro Juan Angel en Cuenca ver Mari Luz, ROKISKI, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, 1989, p. 19, p.192, p.198, pp. 264-265.
- ⁸¹ Mari Luz ROKISKI, *Colección*... op. cit., p. 127, 1 de abril de 1599, se indica que habían hecho venir a esta ciudad, como si no estuviera allí, posiblemente llegó desde Aragón donde trabajaba, y había visitado la torre de campanas, se le cita como “Joan Angel maestro arquitecto de cantería”.
- ⁸² Mari Luz, ROKISKI, *Colección*... op. cit., p. 128 9 de junio de 1600, “resolvió el cabildo en que se embien llamar a Juan Angel, maestro

de arquitectura”, donde queda claro que no estaba en ese momento en Cuenca.

- ⁸³ Jose Luis BARRIO MOYA, “El hermano Francisco Bautista y la desaparecida fachada de la catedral de Cuenca”, *Imafronte*, 2, 1986, pp. 57-64.
- ⁸⁴ Mari Luz ROKISKI, “La capilla del Espíritu Santo en la catedral de Cuenca”, *Cuenca*, nº18, 1980, pp. 79-88.
- ⁸⁵ Mari Luz ROKISKI, “La obra de Andrea Rodi en Cuenca”, *Archivo Español de Arte*, 1982, nº217, pp. 54-58.
- ⁸⁶ José Gabriel, MOYA VALGAÑÓN, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la Rioja Alta*, Logroño, 1980, p. 107, considera el traba-

jo de Rodi en Santo Domingo de la Calzada y en San Millán de la Cogolla, hacia 1572, aunque en 1568 ya se encontraba en Cuenca.

- ⁸⁷ El 20 de septiembre de 1588 se realizó la consulta de las trazas y los modelos de la catedral de Salamanca con la presencia de Juan Andrea Rodi y de Juan el Ribero Rada, entre otros.
- ⁸⁸ Jose Luis BARRIO MOYA, “El arquitecto italiano Juan Andrea Rodi y el desaparecido colegio de la merced Calzada en Alcalá de Henares (1596)”, *Letras de Deusto*, Bilbao, vol. 17, enero-abril, 1987, pp. 143-151.

Don Luis de Guzmán, contador del duque de Medinaceli, y el *Lavatorio* de Pedro de Mena

Manuel García Luque
Universidad de Granada

Fecha de recepción: 2 de septiembre de 2013
Fecha de aceptación: 9 de diciembre de 2013

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 25, 2013, pp. 61-74
ISSN. 1130-551

RESUMEN

En este trabajo se traza un perfil biográfico de don Luis de Guzmán y Soto, contador mayor del duque de Medinaceli, y se analiza su colección artística. A través de ella podemos documentar dos nuevas obras de Pedro de Mena: las esculturas de un Jesús y un San Pedro que forman un curioso conjunto del *Lavatorio de los pies*, conservado actualmente en la ermita de Dios Padre de Lucena (Córdoba).

PALABRAS CLAVE

Escultura barroca. Escuela granadina. Mena, Pedro de. Guzmán y Soto, Luis. Ximénez de Illescas, Bernabé. Lucena (Córdoba). El Puerto de Santa María (Cádiz). Siglo XVII.

ABSTRACT

This paper traces a biographical profile of don Luis de Guzmán y Soto, chief accountant of the Duke of Medinaceli, and analyzes its art collection. Thereon we can document two new works by Pedro de Mena: the sculptures of Jesus and St Peter forming a curious set of *The Washing of the feet*, now preserved in the chapel of Dios Padre of Lucena (Córdoba).

KEY WORDS

Baroque sculpture. School of Granada. Mena, Pedro de. Guzmán y Soto, Luis. Ximénez de Illescas, Bernabé. Lucena (Córdoba). El Puerto de Santa María (Cádiz). Seventeenth Century.

Aunque todavía poco atendida, la figura de don Luis de Guzmán y Soto (h. 1620-1683) —o de Soto y Guzmán— se perfila cada vez más como una de las personalidades más señaladas dentro de la servidumbre de la poderosa Casa de Medinaceli. Enriquecido como tantos otros subalternos al calor de la hacienda ducal, e integrado, como no podía ser de otro modo, en el poder municipal, formaría parte de ese segmento social emergente que, siguiendo la clasificación de E. Soria, constituiría la llamada “nobleza media” en la España del Antiguo Régimen¹. En este trabajo se traza una breve semblanza de esta interesante figura y se estudia su colección artística, que estuvo integrada, entre otros bienes, por dos imágenes del escultor granadino Pedro de Mena (1628-1688).

Biografía

Don Luis debió de nacer en la localidad gaditana de El Puerto de Santa María alrededor de la década de los veinte del siglo XVII; era hijo de Francisco Pérez de Soto y Guzmán y doña Juana de Ávila. Hacia 1645 entraría al servicio del VII duque de Medinaceli, don Antonio Juan Luis de la Cerda², en cuya casa fue labrándose su *cursus honorum* hasta ser nombrado contador mayor de la hacienda ducal en el Puerto, cargo que ya desempeñaría antes de 1670. En virtud de su relación con los señores y de sus cargos municipales (regidor y fiel ejecutor de la ciudad), don Luis ocuparía una posición destacada en la sociedad portuense de su tiempo.

Vivía en una vivienda de cierto porte, en la céntrica calle Larga, valorada a su muerte en más de 100.000 reales³. Junto a su residencia en la ciudad gaditana, su oficio le obligaría a realizar frecuentes viajes por los distintos señoríos de la casa de Medinaceli y la corte. De hecho, es muy probable que, siguiendo a los duques, pasara algunas temporadas en Sevilla, donde poseía unas casas propias en la calle Abades, que puso en arriendo en 1662⁴.

En 1670 se desencadenan una serie de circunstancias en la vida de sus señores que también determinarían, en buena medida, la trayectoria vital del contador. El 18 de enero había fallecido en Madrid don Luis de Aragón, VI duque de Segorbe y VII de Cardona, y poco después lo haría también su único hijo varón, Joaquín, de apenas dos años⁵. A falta de descendencia directa masculina, el mayorazgo acabó recayendo en manos de doña Catalina de Aragón, hija mayor de su primer matrimonio y por entonces esposa del primogénito de los Medinaceli, don Juan Francisco de la Cerda, el VI duque de Alcalá. Gracias a esta eventualidad y a la muerte, un año más tarde, del VII duque de Medinaceli, se produciría la mayor concentración patrimonial del siglo XVII en España. El matrimonio acabaría acumulando, entre otros muchos títulos, cinco Grandezas de España: los ducados de Alcalá de los Gazules, Medinaceli, Lerma, Segorbe y Cardona⁶.

En el caso de los estados del difunto duque de Cardona, la sucesión no sería un asunto fácil para el matrimonio, que hubo de hacer frente a dos graves problemas: por un lado, las ciudades y villas de los señoríos catalanes y valencianos juraron lealtad al virrey de Nápoles, don Pedro Antonio de Aragón (hermano del difunto y tío de doña Catalina), al considerarlo nuevo duque de Segorbe y Cardona; por otra parte, doña María Teresa de Benavides (segunda esposa del finado) entabló un pleito sobre los bienes libres que quedaban fuera del mayorazgo⁷, repartidos entre Madrid y, sobre todo, la ciudad cordobesa de Lucena, pues buena parte de los días del difunto duque de Cardona habían transcurrido en esta próspera y populosa ciudad, cabecera del estado de Comares, desde donde saneó la hacienda del marquesado y mejoró su explotación económica. Para ello había adquirido numeroso ganado y, principalmente, había invertido en cuantiosos bienes raíces (casas, cortijos, mesones, molinos...), que en aquel momento y, ante la ausencia de un testamento, eran susceptibles de ser vendidos en pública almoneda. Ante el temor de que estos bienes libres pudieran dispersarse, don Juan Francisco de la Cerda, todavía como duque de Alcalá, otorgó un poder el 6 de junio de 1670 a su contador don Luis de Guzmán para que en su nombre se personara en Lucena y pujara por ellos⁸.

Éste sería el principio de la relación del portuense con la ciudad. Los duques de Alcalá, entonces ya convertidos en nuevos marqueses de Comares y, enseguida, en duques de Medinaceli, confiarían la gestión de este estado a un

hombre de confianza como don Luis de Guzmán, quien entonces tuvo que fijar su residencia en Lucena. En cierto modo, su presencia en la ciudad venía a llenar el vacío dejado por los señores, que en poco tiempo abandonarían su *solar* para acabar instalándose, como la mayor parte de los aristócratas, en la corte. Ciertamente en Madrid, el duque de Medinaceli pudo labrarse una carrera política al servicio de Carlos II, primero como sumiller de corps y más tarde como primer ministro (1679-1684). Su contador, además de ocuparse de los asuntos económicos del marquesado, se convertiría, en la práctica, en un representante del poder señorial en la ciudad y en un intermediario entre éste y sus vasallos, privilegiando así a un personaje foráneo frente a la oligarquía local. En un momento en el que ya comenzaban a vislumbrarse las tensiones entre esta élite y los duques⁹ –y que, un siglo más tarde, desembocarían en la reversión del señorío a la corona–, la presencia del contador mayor en la ciudad debió de generar un interesante juego de poderes.

Fundamentalmente dos hechos, de fuerte carga simbólica, lo presentan como un personaje destacado, no solo en el panorama local, sino también dentro de la misma casa de Medinaceli. Para empezar, nada más llegar a Lucena se instaló en el palacio ducal (fig. 1) junto a su primera esposa, doña Clara Costo de Liñán, y su hermana María¹⁰; y en segundo lugar, poco tiempo después obtendría el permiso del duque para construirse una bóveda de enterramiento en la capilla sacramental de la iglesia parroquial de San Mateo¹¹. No en balde ambos edificios, palacio y capilla, habían sido levantados a mediados del siglo XVII a expensas del difunto duque de Cardona, don Luis de Aragón, constituyendo dos de los símbolos arquitectónicos que visibilizaban el poder del señor en la ciudad.

La etapa lucentina de don Luis se extendería durante toda la década de 1670. En este tiempo, el contador mayor halló en las cofradías un medio para integrarse en la élite social lucentina. En 1674 consiguió ser nombrado hermano mayor de la cofradía de la Paz y Veracruz, cargo que desempeñó hasta 1679. Este periodo significó uno de los momentos culminantes de la historia de la corporación religiosa, pues don Luis promovió la adquisición de nuevos tronos, insignias e imágenes. Fue entonces cuando se adquirió en Sevilla el célebre *Cristo amarrado a la columna* de Pedro Roldán (1675); se compraron en El Puerto de Santa María dos nuevas cruces, una de nácar y otra de madera anudada; y se encargó al taller malagueño de Pedro de Mena el grupo del *Lavatorio*, del que luego nos ocuparemos¹².

Don Luis de Guzmán también promovió la explotación de un corral de comedias que la cofradía había comenzado a gestionar en 1667¹³. Situado anejo a la ermita, se ajustaba a la tipología constructiva: tres pisos de galerías organizadas en torno a un patio al aire libre. Precisamente en esos años se documentan algunas obras de



Fig. 1. Vista del Palacio Ducal de Lucena a comienzos del siglo XX.

remodelación en el corral, como la construcción de un palco o camarín para los duques¹⁴—con toda probabilidad para uso personal del contador—, la renovación de puertas, la construcción nuevas gradas para los corredores de las mujeres, que estaban sostenidos por columnas de jaspe blanco, y la compra de un toldo para proteger del sol. Esta remodelación del espacio teatral vino aparejada de una sucesión de contratos con diversas compañías de actores que itineraban por Andalucía¹⁵. Mediante las comisiones obtenidas por la celebración de estos espectáculos, la cofradía pudo afrontar en cierta medida todos estos gastos, aunque sin duda la aportación fundamental vino del bolsillo del hermano mayor, quien adelantó 20.000 reales¹⁶. También bajo su promoción sería reedificada la ermita, cuyos muros y bóvedas fueron reconstruidos, colocando además barandillas de madera en el coro y la capilla mayor¹⁷.

En la primavera de 1678 fallecería su primera mujer, quien lo había nombrado albacea de su testamento¹⁸. También él, viudo y con la salud quebrantada, decidió ordenar sus últimas voluntades en julio de aquel mismo año. Su testamento permite conocer algo más de su personalidad: mandaba ser enterrado con el hábito de Nuestra

Señora del Carmen en la bóveda de la capilla sacramental de San Mateo, antes aludida, y que se le hiciera un solemne funeral con asistencia de la cofradía de San Pedro, las comunidades de religiosos de Santo Domingo y San Francisco, y la capilla musical de la parroquia; también declaraba que aún no había cumplido con la voluntad de su difunta esposa, quien deseaba regalar un vestido de flores de raso de Italia a la Virgen de la Paz, imagen titular de la cofradía de la Veracruz, de la que él era hermano mayor; asimismo dejaba libre a Bernardo, hijo de su esclava María del Rosario, “por haber nacido en mi casa”. Sus relaciones con la comunidad de carmelitas descalzas de la ciudad tuvieron que ser intensas, pues perdonaba a las monjas una “cantidad de maravedis considerable” que les había prestado, además de mandarles 1.000 ducados y veinticuatro arrobas de aceite “por el mucho afecto que tengo a dicho convento”¹⁹.

A pesar de todo, el contador consiguió sobrevivir a aquella crisis personal. Un año más tarde, estando viudo y sin hijos, decidió contraer segundas nupcias con una dama lucentina: doña Francisca Juana de Torres y Echevarría, hija de don Diego de Torres Ponce de León y doña María de Echevarría²⁰. El enlace tendría lugar el 13 de

diciembre de 1679 en la parroquia de San Mateo²¹. Don Luis había mejorado los 1.000 ducados de arras con otros 1.500 para la dote, “en raçon de sus pocos años y desigualdad en la edad”²².

En menos de un año desde la celebración del matrimonio, don Luis de Guzmán abandonaría Lucena junto a su nueva esposa para retornar a El Puerto de Santa María. Allí nacerían con toda probabilidad sus dos hijos, Luis²³ y María Luisa. El contador ducal fallecería en esta ciudad gaditana, probablemente ya sexagenario, el 21 de diciembre de 1683, siendo enterrado en el convento de mínimos de la Victoria²⁴. En aquel momento, o quizás algunos años más tarde, su viuda y sus hijos regresaron a Lucena, pues aquí aparece avecindada doña Francisca en 1691, cuando reclama un dinero de su dote²⁵.

Su patrimonio

Junto al testamento, la escritura de capital de sus bienes constituye la principal fuente para reconstruir el patrimonio del contador. Según lo establecido en las capitulaciones de su segundo matrimonio, en caso de ruptura, la esposa se quedaría con la mitad de los bienes gananciales, acogiéndose al fuero del arzobispado de Sevilla²⁶. Precisamente para evitar futuros problemas, don Luis de Guzmán otorgó una escritura de capital antes de su enlace, declarando los diferentes bienes que había acumulado hasta 1679.

En aquel momento su patrimonio ascendía a la cifra, nada desdeñable, de 387.000 reales²⁷. Entre sus bienes raíces destacan varias casas en El Puerto de Santa María, un solar y unas caballerizas con pajar en Lucena, veintiséis aranzadas de viña y majuelo en Jerez de la Frontera y cuarenta colmenas en la dehesa Cabeza, dentro del término de Lucena. Prosigue el inventario anotando numeroso ganado, dos coches forrados de damasco, además de un gran número de cantidades que le adeudaban diferentes vecinos de Lucena y El Puerto. Poseía también cinco esclavos: dos negros, dos negras y un berberisco.

Al respecto de los bienes muebles, en el inventario se registra numeroso mobiliario que se repartiría por las estancias del palacio ducal. Además de espejos de diferentes tamaños y un “reloj de muestra de Sanson Heruast”, destacan fundamentalmente los enseres relacionados con su oficio de contador: papeleros, estanterías, varios bufetes de caoba y jaspe, una escribanía de ébano y seis contadores, dos de ellos con embutidos de marfil y ébano y cuatro chapados en carey. Las sillas y taburetes estaban realizados en “baqueta de Moscobia”, mientras que las camas eran de palosanto y granadillo. Entre la ropa y colgaduras destaca “vna tapiçeria de bosque” de siete paños.

Lamentablemente el inventario no se detiene en la descripción pormenorizada de su biblioteca, aunque debió de ser un hombre de cierta cultura, a juzgar por los “ochenta cuerpos de libros, la mayor parte de Historia humana”, que poseía. Se le anotan además siete armas de fuego y tres armas blancas, realizadas en Toledo, Barcelona y Milán²⁸.

Su colección artística

De todo el inventario, el apartado que más nos interesa es el concerniente a la colección artística²⁹. Se enumeran un total de 55 pinturas, todas de temática religiosa, si exceptuamos la serie de las *Cuatro Estaciones del año* copiadas de Bassano, que declaraba haber comprado en Sevilla. Como era habitual en las colecciones del momento, los asuntos del Antiguo Testamento están escasamente representados con apenas tres lienzos (las *Bodas de Caná*, *Lot*, *Herodías*), siendo la mayor parte de las pinturas de carácter devocional y, en menor medida, de historias del Nuevo Testamento. En efecto, solo se registran dos cuadros de la Pasión de Cristo (*Nazareno*, *Crucificado*), frente a los cuatro dedicados a temas de su infancia (*Niño Jesús dormido sobre la cruz*, *San Juan Bautista y el Niño Jesús*, *Virgen de Belén*, *Huida a Egipto*) y uno a su vida pública (*Mujer adúltera*). El resto de la colección lo engrosaban las advocaciones marianas (*Rosario*, *Concepción*, *Ángeles*, *Guía y Antigua*) y los santos. En este sentido, como era corriente en la España del siglo XVII, se trataba fundamentalmente de santos de nuevo cuño (*Santa Teresa de Jesús*, *San Francisco Javier* o la recién canonizada *Santa Rosa de Lima*) o destacados abogados contra la peste (*San Miguel*, *San Francisco de Paula*). Parece que don Luis también sintió especial predilección por las devociones dominicas. Además de la santa limeña, se relacionan dos pinturas de la *Virgen del Rosario*, una de ellas *con Santo Domingo y Santa Catalina*, además de una talla mariana de la misma advocación.

Casi todas las pinturas figuran sin autoría, y en algunos pocos casos se especifica que son “copias de originales”, mencionándose expresamente una copia del *San Francisco de Paula* de José de Ribera y las ya citadas *Estaciones* de Bassano. Junto a éstos, destacan como originales el “San Joseph con el Niño em braços” y la “Santa Ana con Nuestra Señora em braços” que según el inventario eran obra de “don Francisco de Herrera”. Resulta imposible precisar si el documento se refiere a Herrera el Viejo o al Mozo, puesto que tampoco en los inventarios sevillanos de la época solía hacerse esta distinción, como ya apuntó Kinkead³⁰. Por otra parte, es perfectamente posible que las pinturas hubieran sido compradas directamente a cualquiera de los dos pintores, padre o hijo, teniendo en cuenta el constatado vínculo de don Luis con la capital hispalense.



Fig. 2. Pedro de Mena. *Lavatorio*. Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.

En cuanto a la procedencia de las pinturas, llama poderosamente la atención la destacada presencia de pintura flamenca. Se cuentan 16 cobres pequeños, sin especificar temática, y varias tablas, una de la *Mujer adúltera* y ocho de “pintura de estudio de Amberes”, probablemente pinturas de gabinete. A ellas hay que sumar otras seis copias de pintura flamenca. La escuela italiana, en cambio, apenas queda representada por cuatro “pinturas de Roma” y una copia. La más original de todas sería un tríptico, “a modo de arco”, con pinturas de santos (*San Bernardo*, *San Jerónimo* y *San Juan Bautista*). Del resto cabe pensar que se trataba de pinturas de escuela española, apartado en el que quizás se deban incluir algunas de las copias referidas, que bien pudieron hacerse a partir del grabado. De esta pintura española solo cabe precisar que dos pinturas eran de escuela sevillana (Herrera) y una tercera de escuela granadina (*Crucificado*).

En cuanto al apartado escultórico, la colección de don Luis tampoco se sale de los esquemas del momento. La

escultura estaba representada en un número muy inferior al de pinturas, tratándose siempre de tallas de carácter devocional. Junto a la presencia de dos populares Niños Jesús “de Nápoles” y la citada talla de la Virgen del Rosario, se registra, por último, la entrada más importante de todo el inventario: “dos hechuras de talla, la una de Jesus y otra de San Pedro, que las comprò en Malaga de Pedro de Mena Medrano, escultor insigne, en trecientos ducados, las quales estàn oy en poder del dicho Pedro/^v de Mena para aderezarles los cuerpos”. Identificamos estas dos esculturas con un grupo del *Sagrado Lavatorio* conservado en Lucena (fig. 2), lo que permite documentar dos nuevas obras del escultor granadino.

El *Lavatorio* de Pedro de Mena

Ya a finales del siglo XVIII, o a principios de la siguiente centuria, el presbítero lucentino Fernando Ramírez de

Luque, en su manuscrito *Tardes divertidas*, daba cuenta de la existencia en la ermita de la Paz de “dos bellísimas estatuas del paso del Lavatorio, [que] había traído de Málaga y costeádolas el hermano mayor D. Luis de Guzmán y Soto”. A su juicio, “al menos el San Pedro es de D. Pedro de Mena, célebre escultor [...] y el Jesús arrodillado, si acaso no es suyo, lo será de Gerónimo Gómez, escultor malagueño que ayudaba mucho a Mena”³¹.

A pesar de esta tempranísima atribución, la existencia de este grupo escultórico ha pasado prácticamente desapercibida entre los estudiosos de escultura española, teniendo en cuenta que el manuscrito no fue publicado hasta la pasada centuria en diversas tiradas de escasa difusión. Casi hay que esperar a la década de los 90 para que diversos autores comiencen a recoger esta atribución³², aunque hasta el momento el conjunto del *Lavatorio* seguía sin engrosar el catálogo de Mena, al haber quedado fuera de las monografías de Orueta, Andersen y Gila Medina³³.

Indudablemente las imágenes de Jesús y San Pedro que se registran en el inventario como obra de Pedro de Mena son las mismas que formaban el pasaje del *Lavatorio de los pies*, según se deduce del testamento de 1678. En él, el contador declaraba “que toda la cera que de presente tiene dicha cofradía es mía propia, juntamente con las hechuras de Cristo y San Pedro en el *Labatorio*, porque las echo y comprado/ con mi propio dinero”³⁴. Al ser de su propiedad, las imágenes permanecieron consigo hasta su muerte y serían sus herederos quienes, años después, las donaron definitivamente a la cofradía de la Veracruz, quizás cumpliendo con las últimas voluntades del difunto. En efecto, 18 años después de la muerte del magnánimo hermano mayor, la cofradía aún no había saldado los 21.000 reales que reclamaban sus herederos. Así las cosas, “viendo la imposibilidad de dicha cofradía en darle satisfacción de su costo y cobranza [...] por la suma pobreza con que se halla [...] y ningunos medios”, la viuda y los hijos de don Luis decidieron llegar a un acuerdo en enero de 1701: doña Francisca se comprometía a perdonar la deuda y a donar las imágenes del *Lavatorio* a la corporación, con la condición expresa de que no se pudieran prestar a ninguna “casa particular, yglesia, comuente, ni hermita en ningún tiempo, para ninguna festiuidad”, pues de lo contrario la escritura de donación quedaría anulada, recayendo la propiedad de las imágenes en las carmelitas descalzas; a cambio, la cofradía veracruzense se obligaba a entregar a la viuda un camarín en el corral de comedias, inmediato al que utilizaban los regidores, además de un banco para su hijo en un lugar preeminente de la mosquetería³⁵.

El paso del *Lavatorio*, ya en propiedad de la cofradía, se custodiaba durante más de dos siglos en su ermita, siendo sacado en procesión cada Jueves Santo en el cortejo de la hermandad. A principios del siglo XX, la cofradía atravesó una profunda crisis, que culminó en 1917 con la prohibición de realizar su estación de penitencia. Ante el estado

ruinoso de la ermita, poco a poco se fueron repartiendo sus imágenes por las casas particulares de sus respectivos cuadrilleros³⁶. Así ocurrió con este conjunto, que quedó en manos de la familia Cabrera de Mora hasta 1981, año en que se agrega a la recién creada cofradía de la Santa Fe, pasando primero por la parroquia de Santiago y finalmente acabando en la ermita de Dios Padre (1989)³⁷.

La datación del grupo resulta, en cierto modo, problemática. A decir verdad, aparece por primera vez mencionado en el testamento de don Luis (1678), pero no debe olvidarse que hacia 1675, justo tras su elección como hermano mayor, la nómina de pasos y enseres de la cofradía experimentó un extraordinario aumento, adquiriéndose entre otros, el ya aludido *Cristo a la columna* de Pedro Roldán. Aunque por entonces la cofradía ya contaba con un paso anterior del *Lavatorio* (documentado, al menos, desde 1666³⁸), justo en aquel año de 1675 también se libraron diversos pagos para renovar las andas o camilla “del Lavatorio que se hizo nuevo, con ynterbencion de dicho hermano mayor”³⁹. Esta escueta referencia pudiera hacer mención ya a las nuevas imágenes de Mena, cuya compra, con toda lógica, no aparece registrada en la contabilidad de la cofradía, pues habían sido sufragadas por el contador.

Pero esta temprana datación resulta, en cualquier caso, controvertida, pues en noviembre de 1679 las esculturas se encontraban de nuevo en el taller de Pedro de Mena en Málaga, “para armarle los cuerpos”⁴⁰. No deja de resultar llamativo el excesivo tiempo transcurrido entre la supuesta adquisición de las imágenes (1675) y su devolución al escultor (1678-79). Esta constatada vuelta al taller también plantea varios interrogantes, pues si de las palabras del contador se deduce que se trataría de una reforma, su viuda hablará años más tarde de “sustitución”:

el sobredicho don Luis mando hazer para dicha cofradía dos hechuras en la ciudad de Malaga del Lavatorio de Jesus a Señor San Pedro, y aiendolas traído a esta ciudad no fueron a contento del dicho don Luis y las deuoluió a dicha ciudad de Malaga y hizieron otras, estando ya uiuiendo en la ciudad de El Puerto de Santa Maria el dicho don Luis, donde se lleuaron⁴¹.

A pesar de que el testimonio es bastante taxativo, resulta poco creíble que Mena hubiera realizado dos imágenes totalmente nuevas. Más bien cabe pensar en una segunda intervención sobre las mismas, mejorando probablemente su sistema de articulaciones para satisfacer las demandas del cliente o, como mucho, haciendo dos cuerpos nuevos reaprovechando las cabezas, pies y manos de las anteriores. Lo cierto es que ésta no sería la primera vez que un cliente de Mena quedaba insatisfecho con su trabajo. Años antes, en 1669, también se le había encomendado la realización de un *Nazareno* para la cofradía de Pasión de Lucena que, pese a la petición expresa de sus cofrades, no se entregó articulado para realizar la bendición, lo que originó un gran descontento entre éstos⁴².



Fig. 3. Pedro de Mena. *San Pedro del Lavatorio* (detalle). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.

Sea como fuere, esta devolución de imágenes y posterior entrega se dilató bastante más de lo deseado, por tiempo de casi dos años. Las esculturas fueron recibidas en el taller del escultor entre 1678-79, pero no serían devueltas al contador al menos hasta finales de 1680, cuando se encontraba ya en El Puerto de Santa María. En este sentido, hay que recordar que, por entonces, una terrible epidemia de peste bubónica assolaba Andalucía. La epidemia, que se creía haber entrado por Málaga a través de unos marineros contagiados, se extendió en poco tiempo por la región, alcanzando Lucena en 1679⁴³. El propio Pedro de Mena cayó entonces gravemente enfermo, tal vez afectado por la peste. Precisamente para evitar el contagio, algunas ciudades establecieron cordones sanitarios, entorpeciendo así el tránsito de personas y mercancías. Ante estas difíciles circunstancias, la demora en la entrega parece hasta una consecuencia lógica⁴⁴.

Análisis formal⁴⁵

Como va dicho, el grupo está formado por dos esculturas de *Cristo* y *San Pedro* de tamaño natural, realizadas en

madera policromada. El apóstol aparece sentado mientras la efigie genuflexa de Cristo le levanta uno de sus pies. Se está recreando el episodio del lavatorio de los pies a los apóstoles antes de la Última Cena, en el momento justo en que Pedro, sorprendido, pregunta con los brazos extendidos: “¿Tú, Señor, me vas a lavar los pies a mí?” (Jn 13, 6).

Si la tasación se corresponde con su coste real, el contador habría pagado 1.650 reales por cada hechura. A pesar de tratarse de dos imágenes de vestir, Mena no se limitó a realizar dos tallas de candelero: ambas han sido concebidas y talladas como figuras semidesnudas, cubiertas con perizoma, y enteramente policromadas. Es un punto importante éste, que da buena cuenta de las calidades que el taller de Mena podía ofrecer en los acabados, aunque tampoco cabe descartar que este particular empeño se deba, quizás, a la petición expresa del comitente, o incluso sea el resultado de la segunda estancia en el taller, momento en que además de mejorar su sistema de articulaciones también pudieron ser perfeccionadas a nivel anatómico. En cualquier caso, queda demostrado que la tipología de imágenes vestideras, tan cara a nuestro barroco, también fue practicada en el taller de Pedro de Mena, aspecto que hasta el momento había sido, cuanto menos, cuestionado.

La escultura de *San Pedro* (fig. 3) ha sido ponderada tradicionalmente como la más interesante del grupo. Su testa está excepcionalmente trabajada, demostrando las habilidades de Mena para interpretar en clave naturalista el rostro de un hombre maduro, de facciones arrugadas y ojos almendrados. La maestría en el manejo de la gubia se hace especialmente patente en los rizos de la cabellera (fig. 4). La comparación con el *San Pedro* del convento de San Antón de Granada (h. 1646-52) es bien elocuente y revela la pervivencia de un mismo tipo físico, aun manifestando la evolución del arte de Mena⁴⁶. Los pormenores del cuello se interrumpen a la altura de las clavículas, justo en la parte que será ocultada por las vestiduras, lo que tampoco es óbice para que se esbozen algunos rasgos anatómicos del torso, como el ombligo o los pliegues abdominales (fig. 5). En ambas figuras los paños de pureza son pequeños, muy simplificados, al estilo de los que trabaja el escultor en esta época. La imagen del apóstol, probablemente pensada para asentarse sobre un sencillo banco, se colocó en algún momento posterior sobre un ostentoso sillón de aspecto barroquizante. Éste se ha enriquecido en su respaldo alto con el escudo del pontífice (las llaves de la Iglesia), situado entre golpes de talla y guirnaldas de decoración floral. En realidad con este detalle se están hibridando dos iconografías de distinta naturaleza, cargando de simbolismo al pasaje evangélico en que Jesús lava los pies de un san Pedro ya *in cathedra*.

Mayores problemas plantea el análisis de la talla del *Cristo* (fig. 6). El propio Ramírez de Luque fue el primero en señalar la inferior calidad de esta imagen, ponderán-



Fig. 4. Pedro de Mena. *San Pedro del Lavatorio* (detalle). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.



Fig. 5. Pedro de Mena. *San Pedro del Lavatorio* (detalle del paño de pureza). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.

dola como obra de taller y barajando el nombre del escultor Jerónimo Gómez, que él estimaba discípulo de Mena. Desde esta perspectiva se ha abordado comúnmente el asunto, sugiriendo algunos autores una posible intervención de Miguel de Zayas. Sin embargo, este escultor, además de ser demasiado joven en el momento de su realización, no aparecerá documentado en el taller de Mena hasta 1683⁴⁷.

En cualquier caso, la intervención del taller resulta más que evidente. Aunque la cabeza del *Cristo* siga los modelos menoides, su pelo y su barba están tan simplificados y su gesto resulta tan anodino que el resultado se distancia del extraordinario nivel de calidad alcanzado por Mena en algunos de sus más célebres *Ecce Homo*. Quizás ésta fuera una de las causas del “descontento” de don Luis, quien desde luego, a juzgar por su colección, no era un lego en materia artística. Precisamente algunas de las incoherencias en la cabellera de esta imagen, como la brusca transición que se produce entre el cráneo y la melena, sea un testigo de los titubeos de los oficiales o de las correcciones de última hora, cuando no de una fractura reparada. Por otra parte, la suciedad de la policromía, especialmente manchada de adhesivo en las cuencas de los ojos, empobrece aún más su apariencia.

De todos modos, los juicios se han formulado siempre a partir de apreciaciones de la imagen vestida. Sin embargo, el examen de la escultura al completo acrecienta notablemente su valía, pues permite apreciar la impronta del maestro en la elegante composición de la figura, que adelanta su rodilla izquierda para romper la rigidez, o en sutiles caprichos anatómicos, como la talla de los vasos sanguíneos en el cuello o las arrugas en la planta de los pies (figs. 7, 8 y 9). A diferencia del *San Pedro*, la anatomía de la talla cristífera es mucho más apurada, aun recurriendo a una concepción tubular de las extremidades. No hay que

perder de vista que en el momento en que se están realizando estas esculturas, Pedro de Mena se hallaba en un período de madurez artística y plenitud profesional, reorientando su arte hacia un proceso de simplificación formal, casi de abstracción geométrica, y, por supuesto, haciendo uso —y abuso— de los oficiales de su taller.

También resulta de interés el sistema de articulaciones, que por fortuna conserva la estructura original de goznes. Ambas esculturas tienen las cuatro extremidades móviles, algo más sofisticadas en el caso del *Cristo* (fig. 10). Sus piernas presentan un corte a la altura de las pantorrillas, y ambas mitades se unen por un eje, lo que permite el giro de los pies. Las articulaciones de los brazos se encuentran a la altura de los codos, con la novedad de que, además de girar sobre sí mismos, pueden moverse arriba y abajo. Con el paso del tiempo este sistema ha perdido fuerza de sujeción y a duras penas se mantiene hoy entre cuerdas, cáncamos y hierros. Solo una articulación, la rodilla izquierda del apóstol, ha sido reparada con la inserción de nuevas piezas de madera (fig. 11).

A propósito del estado de conservación del grupo, se hace necesaria una urgente intervención que consiga frenar su lamentable deterioro. Son numerosas las grietas y fisuras que presentan las esculturas, especialmente graves en el caso del apóstol, dejando al descubierto la unión de las maderas e incluso las cabezas de las espigas. A causa de estos movimientos de la madera se han producido cuantiosas lagunas en la policromía y el aparejo, a veces ocultadas con burdos repintes. Aun así, todavía es posible apreciar la que parece ser su encarnadura original en torsos, brazos y piernas, debido a la obvia protección que suministran los ropajes, permitiendo la salvaguarda de la capa pictórica. Probablemente bajo los repintes, especialmente visibles en el rostro y cuello de Jesús, también quedan restos de esta policromía original.



Fig. 6. Pedro de Mena. *Jesús del Lavatorio* (detalle). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.



Fig. 7. Pedro de Mena. *Jesús del Lavatorio* (detalle). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.

Consideraciones iconográficas e iconológicas

Este conjunto constituye una verdadera rareza iconográfica, tanto dentro como fuera del arte español. En sí misma, la iconografía del Lavatorio siempre ha ocupado un lugar marginal en el arte cristiano, pese a que su presencia puede remontarse a sus mismos comienzos (sarcófagos del siglo IV) y cuenta con destacados ejemplos, como el escenográfico lienzo de Tintoretto en el Museo del Prado. Como aclara Réau, el Lavatorio de los pies venía a simbolizar el bautismo de los apóstoles, antes de recibir la Sagrada Forma, aunque en realidad el gesto hunde sus raíces en la costumbre oriental de lavar los pies a los invitados. Esta dimensión purificadora del agua también remite a la importancia concedida a las abluciones en el judaísmo y el islam⁴⁸.

Quizás una de las claves de la escasa repercusión del asunto se deba al propio sentido del pasaje evangélico, que viene a subrayar la humildad y la humanidad del Redentor. Aunque la representación de un Cristo arrod-

llado, siguiendo la tradición occidental⁴⁹, encajaba perfectamente en la retórica sensorial y emocional del arte barroco, el tema apenas halló desarrollo y, cuando lo hizo, la composición quedó reducida al mínimo, concentrando la tensión narrativa en las efigies de Jesús y san Pedro y prescindiendo del resto del Colegio Apostólico. Uno de los ejemplos más significativos se custodia en la abadía cisterciense de Heiligenkreuz, en Wienerwald (Austria), tallado en un momento tardío (1705) por el escultor veneciano Giovanni Giuliani⁵⁰. En el caso hispánico, probablemente el ejemplo de mayor empeño lo constituya el de Orihuela (Alicante), integrado por imágenes vestideras y realizado en 1758 por el célebre Francisco Salzillo⁵¹.

Con anterioridad, en la Andalucía barroca existieron al menos tres conjuntos escultóricos del Lavatorio, formados siempre por imágenes de vestir que eran sacadas a las calles durante los días de la Semana Santa. El más antiguo parece ser el que la cofradía de la Pura y Limpia Concepción de Málaga encargó en 1635 al escultor



Fig. 8. Pedro de Mena. *Jesús del Lavatorio* (detalle del cuello). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.



Fig. 9. Pedro de Mena. *Jesús del Lavatorio* (detalle de la planta de los pies). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.

Pedro Fernández de Mora⁵². Otro existió en Baeza (Jaén), que al menos desde 1651 poseía la cofradía de la Humildad⁵³. Y a estos dos habría que sumar el que Mena hizo para Lucena, el único de los tres que ha sobrevivido. En todos ellos, nacidos con una clara vocación procesional, se da un estrecho maridaje entre arte y liturgia. Desde luego, no es casual que los conjuntos lucentino y baezano realizaran su estación penitencial el Jueves Santo, el día más apropiado de la Semana Santa para representar este pasaje, sirviendo de perfecto correlato con los Oficios, de tal suerte que mientras el presbítero lavaba los pies a doce fieles en el templo, las imágenes recreaban la escena en las calles.

Conclusiones

A través de estas páginas ha quedado más o menos recompuesta la biografía de don Luis de Guzmán, un caballero de la nobleza media, perteneciente al cabildo municipal de El Puerto de Santa María, que jugó un destacado papel al servicio de la casa de Medinaceli. En Lucena, como hermano mayor de la cofradía de la Veracruz, promovió la reforma de su ermita y del corral de comedias, contratando los servicios de diferentes compañías de teatro en la década de 1670. Durante su mandato se adquirieron valiosas obras de arte para la corporación, avalando su importante papel como promotor y mecenas.

Su interés por las artes también se desprende de su faceta coleccionista. El contador del duque reunió una modesta colección de pintura, desde luego, absolutamente incomparable con los grandes conjuntos pictóricos de la aristocracia cortesana, pero que encuentra su razón de ser en un contexto periférico, alejado de la corte. La colección ha podido ser reconstruida a partir de su escri-

tura de capital, en la que se hace inventario de sus bienes. Esta tipología documental, a diferencia de los inventarios post mórtem, permite el relato en primera persona del poseedor, que en este caso introduce valiosos comentarios sobre la procedencia de algunas piezas.

De toda su colección artística destacan dos pinturas de Francisco Herrera (no identificadas) y el grupo escultórico del *Lavatorio* de Pedro de Mena. Estas tallas habían sido compradas en Málaga antes de 1678, aunque con posterioridad tuvieron que ser devueltas al taller, al no cumplir las expectativas del comitente. Hasta el momento son las primeras imágenes de vestir conservadas y documentadas de Mena. El hallazgo permite además estrechar los vínculos del escultor con Lucena, pues con éstas ya son cuatro las imágenes documentadas que realizó para la ciudad cordobesa (el *Nazareno*, el grupo del *Lavatorio* y una *Santa Rosa de Lima*), a las que habría que sumar la comisión de una quinta (*Niño Jesús*) y la intención, quizás no llevada a efecto, de encargarle una sexta (*Jesús preso*)⁵⁴.

Sin duda, las primeras obras de Mena que llegaron a la ciudad debieron de servir de revulsivo para el resto de encargos que se fueron sucediendo, lo que demuestra una vez más que durante la década de 1670 Mena se convirtió en el escultor predilecto de las élites políticas y religiosas lucentinas. A esta circunstancia contribuyó no poco la presencia en la ciudad del pintor local Bernabé Ximénez de Illescas que, en una suerte de compañía artística con el escultor, se ocuparía de suministrarle encargos a cambio del eventual encarnado de las imágenes. Todos estos elementos contribuyen a consolidar viejas y modernas atribuciones a Pedro de Mena que, de ser documentadas en un futuro, podrían elevar a casi la docena el número de obras del escultor que entonces se repartían por las iglesias y casas particulares de Lucena⁵⁵.



Fig. 10. Pedro de Mena. *Jesús del Lavatori* (detalle del paño de pureza y articulaciones). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.



Fig. 11. Pedro de Mena. *San Pedro del Lavatorio* (detalle de las articulaciones de las rodillas). Ca. 1675-1680. Lucena (Córdoba). Ermita de Dios Padre.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Escritura de capital de don Luis de Soto y Guzmán contra doña Francisca Juana de Torres y Echeverría Ponce de León (extracto de la colección artística)

1679, noviembre, 30. Lucena [traslado de 1680, agosto, 18]

Archivo Histórico Provincial de Córdoba, Protocolos Notariales de Lucena, Autos Varios, leg. 3406P, s/f.

En la ciudad de Lucena, en treinta dias del mes de nobiembre de mil seiscientos y setenta y nueve años, ante mi, el escriuano publico y de rentas, y testigos ynfraescritos, el señor don Luis de Guzman y Soto, vezino desta ciudad y contador mayor de los Estados del Excelentísimo Señor Duque de Medina, de Segorbe, de Alcala y de Lerma, mi señor, y regidor y fiel executor de la ciudad y Gran Puerto de Santa Maria, a quien doy fee que conozco=

Dixo que el otorgante està tratado de casar según orden de Nuestra Santa Madre Iglesia, con la señora doña Francisca Joana de Torres y Echeuarria Ponce de Leon, vezina desta dicha ciudad, para lo qual se hizo escritura de capitulaciones ante mi, el escriuano, â los diez y seis deste presente mes de nobiembre y por uno de los capitulos della se tratò de que dicha señora doña Francisca Joana de Torres y Cheuarria, dissuelto el matrimonio, hauia de llebar para si y sus suçesores, la mitad de los vienes que constante dicho matrimonio adquiriesen y aumentasen, y para que mas bien se liquidase hauia de hacer el señor otorgante escritura de capital/^r de sus vienes, como consta de dicha escritura de capitulaciones a que se remite y cumpliendo lo en ella pactado otorga y declara que tiene por vienes suyos propios los siguientes—

[...]

Dos Niños Jesus de Napoles en çien ducados—
1(cald.)100 [reales]

Una imagen de Nuestra Señora del Rosario con coronas de plata, que vale mil y doscientos reales— 1(cald.)200 [reales]

Dos hechuras de talla, la una de Jesus y otra de San Pedro, que las comprò en Malaga de Pedro de Mena Medrano escultor insigne, en trecientos ducados, las quales està oy en poder del dicho Pedro/^v de Mena para aderezarles los cuerpos— 3(cald.)300 [reales]

Vn quadro de Nuestra Señora huyendo à Egipto con su marco, moldura y estofada, que esta oy en el oratorio de palacio, en ochozientos reales— (cald.)800

Otro quadro de las Bodas de Canà de Galilea, copia del original que vale çien ducados— 1(cald.)100 [reales]

Los quatro tiempos del año, copias del Vazan, que se compraron en Seuilla: valen doscientos ducados y mas— 2 (cald.)200

Vn quadro de señor San Francisco de Paula, copia del Españolto, vale çinquenta ducados— (cald.)550 [reales]

Vna lamina de Roma a modo de arco, con sus puertas para çerrarla de San Bernardo, San Geronimo, y San Juan Baptista, vale çinquenta ducados antes mas que menos— (cald.) 550 [reales]

Otra lamina original de Nuestra Madre Santa Theresa de Jesus, que es tan realçada que no tiene preçio— (cald.)000

Vn lienço de Nuestra Señora del Rosario, Santo Domingo y Santa Catalina de Sena, en trezientos reales— (cald.)300 [reales]

Seis lienços, uno de Jesus Naçareno,^{/r} otro de Nuestra Señora del Rosario, ôtro de Nuestra Señora de la Concepcion, otro de Nuestra Señora de los Angeles, otro del Naçimiento y otro de San Miguel, todas copias de Amberes, que valen a diez ducados cada uno— (cald.)660 [reales]

Otro lienço de Christo Cruzificado, hecho en Granada, que vale diez ducados— (cald.)110 [reales]

Dos lienços iguales, uno del Niño Jesus dormido sobre la Cruz y otro de San Juan vesando los pies al Niño Jesus con sus molduras, que valen sesenta ducados— (cald.)660 [reales]

Otros tres lienços hechos en Roma, el vno de la Historia de Loth, ôtro la historia de Herodias y el otro San Antonio de Padua, que costaron à doçe pessoas cada uno, con sus marcos de nogal y filetes dorados en nuebeçientos reales— (cald.) 900 [reales]

Dos lienços mediados, uno de Nuestra Señora de Betleem con su marco negro, copia de ôtro de Roma, y ôtro de Nuestra Señora de la Guia, con su marco de euano, que valen quatroçientos y veinte reales— (cald.) 420 [reales]

Otros tres retratos, uno de Santa Theresa, otro de Santa Rosa Maria/^v y otro de San Francisco Xabier, que valen çiento y çinquenta reales— (cald.) 150 [reales]

Ocho tablas de pintura de estudio de Amberes, con sus guarniçiones negras en quatroçientos reales— (cald.) 400 [reales]

Diez y seis laminas sobre cobre de Flandes, con sus marquitos de euano que valen ochozientos reales— (cald.) 800 [reales]

Otras dos laminas de mano de don Francisco de Herrera, con sus marquitos de euano, la vna de San Joseph con el Niño em braços, y la ôtra de señora Santa Ana con Nuestra Señora em braços, que valen quatroçientos reales— (cald.) 400 [reales]

Vna lamina grande sobre tabla con su marco negro, pintura de Flandes, historia de la Muger Adultera, en cien reales— (cald.) 100 [reales]

Un lienço con marco negro de Nuestra Señora de la Antigua, que vale seis ducados— (cald.)066 [reales]
[...]

Montan los dichos vienes, plata labrada y deudas que ban referidas trezientas y ochenta y siete mil nuebeçientos y ôchenta reales de vellon que el dicho señor don Luis de Guzman confessò ser su justo valor, antes mas que menos, y los pone por capital mediante la obligaçion que hizo por dicha escriptura de capitulaçiones para que conforme à ella se sepa si ay vienes gananciales ô nõ quando se dissuelva el matrimonio que ha de contraer con dicha señor doña Francisca Joana de Torre y Echeuarria para sastisfaçerle la mitad del dicho multiplicado según y en la forma que està obligado en la escriptura de dote, que en su fauor à otorgado ante mi, el presente escriuano, oy, dicho dia. Y asi lo declarò, otorgò y firmo, siendo testigos el licenciado don Joseph Nauarro, vicario de las/^r iglesias desta ciudad, el licenciado don Pedro Ramirez de Guzman, presuitero, y don Miguel Ramirez de Guzman, vezinos de Luzena=

Don Luis de Guzman y Soto=

Ante mi, Manuel Ximenez Tirado, escriuano—

NOTAS

- ¹ Enrique SORIA MESA, *La nobleza en la España moderna: cambio y continuidad*, Madrid, 2007, pp. 43-45.
- ² En un documento de 1675, el VIII duque de Medinaceli hablaba de “los muchos servicios que de treinta años a esta parte haveis hecho al duque mi señor padre (que santa gloria aya) y a nos”; véase nota 11.
- ³ Archivo Histórico Provincial de Córdoba [AHPCO], Protocolos Notariales [PN] de Lucena, Autos Varios, leg. 3406P, s/f. En la escritura de capital se tasaban en 66.000 reales “unas casas principales en la ciudad del Puerto de Santa María, en la calle Larga, linde por la una parte con casas de Pedro Gonçalez, y por la otra con casas de los herederos de Carlos de Leoné”. En la tasación hecha a su muerte se valoran en 9.918 ducados.
- ⁴ Duncan T. KINKEAD, *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699. Documentos*, Bloomington, 2009 (2.ª ed.), pp. 48-49. Estas casas son vendidas finalmente en 1676: AHPCO, PN Lucena, Oficio de Manuel Jiménez Tirado, 1676, leg. 2835P, fol. 663r-664r.
- ⁵ Francisco FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española. Casa Real y Grandes de España*, t. IX, Sevilla, 2003, pp. 107 y ss.
- ⁶ *Idem*, t. V, pp. 262-267.
- ⁷ La documentación del pleito se encuentra recogida en cuatro tomos en el Archivo Ducal de Medinaceli [ADM], Segorbe, legs. 24 y 25.
- ⁸ ADM, Comares, leg. 63, pieza 2, fols. 11 y ss.
- ⁹ En este sentido, la “alteración” de Lucena de 1651 ha sido interpretada por Molina Recio como una de las manifestaciones más tempranas de esta fricción entre los poderes señorial y local. A este respecto, además del trabajo de Domínguez Ortiz sobre las alteraciones andaluzas, son muy elocuentes las cartas publicadas por Gelabert, enviadas por algunos miembros de la oligarquía local al Consejo de Castilla, denunciando los abusos del duque. Cfr. Raúl MOLINA RECIO, “El señorío de Lucena y los Fernández de Córdoba: formación y evolución en la Edad Moderna”, en Luisfernando PALMA ROBLES (coord.), *Jornadas de Historia de Lucena* [Lucena, 23-26 noviembre 2006], Lucena, 2007, pp. 294-295; Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Alteraciones andaluzas*. Madrid, 1973, pp. 47 y ss.; Juan Eloy GELABERT, *Castilla convulsa (1631-1652)*, Madrid, 2001, pp. 275-279.
- ¹⁰ Archivo Parroquial de San Mateo de Lucena [APSM], Padrones eclesiásticos, Padrón de 1678. Sobre el palacio, véase Manuel GARCÍA LUQUE, “Un palacio para el duque: don Luis de Aragón y la reforma del castillo de Lucena (1649-1654)”, en *Actas del XIX Congreso Nacional de Historia del Arte CEHA 2012: “Las artes y la arquitectura del poder”*, Castellón, 2012, pp. 843-858.
- ¹¹ APSML, leg. suelto, *Licencia de enterramiento a favor de don Luis de Guzmán y Soto, heredero y sucesores* (1675), s/f., citada por Luisfernando PALMA ROBLES, “La Capilla de la Cofradía del Amor y don Luis de Guzmán y Soto”, *Campanitas*, s/n, 1998, pp. 11-14.
- ¹² Aunque el *Cristo a la columna* había sido documentado por Fernando RAMÍREZ DE LUQUE, *Tardes divertidas y bien empleadas por dos amigos en tratar de la verdadera historia de su patria, Lucena* (ms. de 1794-1808), Lucena, 1998, p. 146, el libro de cuentas al que hacía mención no fue localizado hasta hace unas décadas por Francisco LÓPEZ SALAMANCA, “Pedro Roldán, autor del Santo Cristo de la columna joya imaginera lucentina”, *Araceli*, 98, 1988; “De un antiguo libro de cuentas de la cofradía de la Veracruz”, *Torralbo* (Lucena), s/n, 1988, pp. 40-42.
- ¹³ No está claro si este corral de comedias se construyó por aquellos años o se trataba del mismo que poseía el cabildo de la ciudad a comienzos del siglo XVII. Véase Luisfernando PALMA ROBLES, “El ayuntamiento lucentino y la casa de comedias de la Veracruz (1)”, *Columna de Esperanza*, 21, 2002, pp. 19-21.
- ¹⁴ El 29 de septiembre de 1673, Juan Ramírez y Diego de Contreras, maestros de albañilería, recibieron 1.500 reales por construir dicho camarín. AHPCO, PN Lucena, Escribanía de rentas, Juan Hurtado de Mendoza, 1673, leg. 3979, s/f.
- ¹⁵ Entre las compañías documentadas encontramos las de Domingo de la Plana (1674) [AHPCO, PN Lucena, Oficio de Manuel Jiménez Tirado, 1674, leg. 3117P, fol. 456r-456v y 487r-487v], Alejandro Bautista (1674) [*ibidem*, fol. 1256r-1257v], Juan Manuel (1675) [*ibidem*, 1675, leg. 2068P 1233r-1233v] y Luisa López (1676) [*ibidem*, 1676, leg. 2835P, fol. 370r-370v].
- ¹⁶ En su testamento (1678) señala 19.675 reales, mientras que en su escritura de capital, redactada un año más tarde, la deuda ya asciende a 21.675. Cfr. notas 19 y 27.
- ¹⁷ Sobre las reformas en el corral de comedias y la ermita, véase Francisco SÁNCHEZ ARJONA, “El Sagrado Lavatorio: un episodio de la Pasión de Cristo para la Lucena del Seiscientos (I)”, *Torralbo*, s/n, 2011, p. 142.
- ¹⁸ AHPCO, PN Lucena, Oficio de Manuel Jiménez Tirado, 1677, leg. 2824P, fol. 636r-637v, citado por Araceli SERRANO TENLLADO, *El poder socioeconómico y político de una élite local: los regidores de Lucena en la segunda mitad del siglo XVII*, Córdoba, 2004, p. 389, n. 78.
- ¹⁹ AHPCO, PN Lucena, Oficio de Manuel Jiménez Tirado, 1678, leg. 2815P, s/f.
- ²⁰ Probablemente sería una adolescente de unos 15 años, a juzgar por cómo se habla de ella en los documentos. A pesar de todo, no hemos hallado su partida de bautismo porque debió de nacer fuera de Lucena. Lo único que podemos asegurar con certeza es que tenía menos de veinte y nueve años en el momento del enlace, pues sus padres habían contraído matrimonio por poderes en Lucena, el 13 de junio de 1650, siendo el padre natural de Málaga y vecino de Ronda. APSML, *Libro 8.º de desposorios*, fol. 237r.
- ²¹ APSML, *Libro 11.º de desposorios (1677-1686)*, fol. 74r. Aparecen como testigos don Miguel Ramírez de Guzmán y los presbíteros don Servando Rojo de Guzmán y don Pedro Ramírez de Guzmán. Por el testamento sabemos que Servando era su sobrino, hijo de su hermana María. Probablemente también existiera vínculo familiar con los otros dos.
- ²² Capitulaciones matrimoniales: AHPCO, PN Lucena, Oficio de Manuel Jiménez Tirado, 1679, leg. 2815P, fol. 166r citadas por SERRANO TENLLADO 2004, p. 241. La escritura de dote y arras en AHPCO, PN Lucena, Autos varios, leg. 3406P, s/f.
- ²³ Don Luis de Guzmán Torres y Zúñiga se convertiría en regidor, primero (1719-31), y después en alguacil mayor (1732-37), del cabildo de Lucena. Debo esta información a la gentileza de José Manuel Valle Porras, quien la publica en un trabajo en prensa.
- ²⁴ PALMA ROBLES 1998, p. 14.
- ²⁵ AHPCO, PN Lucena, Autos varios, leg. 3406P, s/f. Tras las escrituras de dote y arras y la de capital, se encuentra la liquidación de los bienes del difunto en Lucena, El Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera. Entre la selección de bienes muebles que se hizo en Lucena para costear los 68.045 reales correspondientes a la dote de la viuda, apenas se mencionan objetos de interés artístico: “dozena y media de lienzos de diferentes pinturas/ seis laminas pequeñas/ vn San Antonio y vn San Francisco de talla de tres cuartas de alto”.
- ²⁶ El fuero cordobés no contemplaba este derecho de las mujeres, por lo que fue una costumbre bastante extendida entre la élite lucentina; véase SERRANO TENLLADO 2004, p. 245.
- ²⁷ AHPCO, PN Lucena, Autos Varios, leg. 3406P, escritura de capital, s/f. La escritura original se encuentra en el protocolo de 1678-1679 del escribano Manuel Jiménez Tirado (leg. 2815P, fol. 176r-184r), que es la que cita Serrano Tenllado 2004, p. 423.
- ²⁸ “Tres arcabuzes, dos de llaves de Simon armero del Rey, y la otra hecha en Barcelona [...] Vn trabuco, llave y cañon de Laçarin Comiñas el Milanes [...] Dos carabinas, una grande de llave de rueda y otra de cinta de llave española [...] Vn espadin de plata con su ója de Toledo y guarniciones de tabali de plata, correspondiente al espadin, todo hecho en Milan, grabado a figuras [...] Dos espadas de cinta con sus ójas de Toledo”.
- ²⁹ Extractado en el apéndice documental.

- ³⁰ Duncan T. KINKEAD, "Artistic inventories in Sevilla: 1650-1699", *Boletín de Bellas Artes*, 17, 1989, p. 120.
- ³¹ RAMÍREZ DE LUQUE 1998, p. 146.
- ³² Ángel AROCA LARA, "Escultura (Lucena)", en Francisco Solano MARQUÉS CRUZ (coord.), *Los Pueblos de Córdoba*, vol. III, Córdoba, 1993, p. 878; Francisco LÓPEZ SALAMANCA, *Sobre las antiguas cofradías lucentinas*, Lucena, 1995, p. 9; Alberto VILLAR MOVELLÁN (dir.), *Guía artística de la Provincia de Córdoba*, Córdoba, 1995, p. 605; Juan DOBADO FERNÁNDEZ, "Lucena. Cofradía de la Santa Fe. Patrimonio artístico", en Juan ARANDA DONCEL y Alberto VILLAR MOVELLÁN (dirs.), *La Pasión de Córdoba*, t. V, Sevilla, 2000, p. 291; Alberto VILLAR MOVELLÁN, María Teresa DABRIO GONZÁLEZ y María Ángeles RAYA RAYA, *Guía artística de Córdoba y su provincia*, Sevilla-Córdoba, 2005, p. 497; José Luis ROMERO TORRES, "La imaginería de Málaga, Córdoba y Jaén o la búsqueda de una personalidad artística", en Esther FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.), *Artes y Artesanías de la Semana Santa andaluza*, t. II, Sevilla, 2004, p. 433; José Policarpo CRUZ CABRERA, "La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad", en *Antigüedad y excelencias*, catálogo de la exposición, Bilbao, 2007, p. 127.
- ³³ Ricardo de ORUETA y DUARTE, *Pedro de Mena*, Madrid, 1914 [reed. Málaga: Colegio de Arquitectos, 1988]; Janet A. ANDERSON, *Pedro de Mena. Seventeenth-century Spanish sculptor*, Londres, 1998 [tesis doctoral, Universidad de Michigan, 1970]; Lázaro GILA MEDINA, *Pedro de Mena: escultor, 1628-1688*, Madrid, 2007.
- ³⁴ AHPCO, PN Lucena, Oficio de Manuel Jiménez Tirado, 1678, leg. 2815P, s/f (23 de julio de 1678). La cursiva es nuestra.
- ³⁵ RAMÍREZ DE LUQUE 1998, p. 146. AHPCO, PN Lucena, Oficio de Juan de Aguilar, 1701, leg. 2569P, fols. 5r-8r.
- ³⁶ En Lucena cada paso se confiaba a un cuadrillero, encargado del cuidado y exorno de la imagen, y de la búsqueda de "santeros" (portadores) que lo sacaban en procesión.
- ³⁷ Luisfernando PALMA ROBLES, "Lucena. Cofradía de la Santa Fe. Historia", en ARANDA DONCEL y VILLAR MOVELLÁN (dirs.) 2000, p. 287.
- ³⁸ En 1666 se pagan 200 reales a Juan de Céspedes por pintar "las hechuras de Jesús y San Pedro, que es un paso que llaman del Lavatorio"; RAMÍREZ DE LUQUE 1998, p. 146.
- ³⁹ APSML, *Quentas de la Santa Beracruz. Año 1666 hasta el de 1736*, fol. 62r. La cursiva es nuestra. El libro parece haberse extraviado del archivo parroquial, por lo que hemos consultado la reprografía que posee Luisfernando Palma Robles, a quien agradecemos la ayuda prestada para la elaboración de este trabajo.
- ⁴⁰ Así aparece en la escritura original, aunque en el traslado de la escritura se sustituyó por "aderezarle los cuerpos". Cfr. nota 27.
- ⁴¹ AHPCO, PN Lucena, Oficio de Juan de Aguilar, 1701, leg. 2569P, fol. 5r. La cursiva es nuestra.
- ⁴² La carta fue publicada por vez primera por Francisco de Paula VALLADAR, "Más noticias acerca de Pedro de Mena", *La Alhambra. Revista quincenal de Artes y Letras*, 410, Granada, 30 de abril de 1915, pp. 169-172. Un análisis de la misma en Manuel GARCÍA LUQUE, "A propósito de un agente de Pedro de Mena en Lucena: el pintor Bernabé Ximénez de Illescas", *Boletín de Arte*, 32-33, 2011-12, pp. 281-309.
- ⁴³ Francisco LÓPEZ SALAMANCA, *Historia de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Lucena*, pp. 803 y ss. [publicada en fascículos en la revista *Araceli* (Lucena). Las páginas citadas se publicaron en los números 151 y 152 (2008)].
- ⁴⁴ ORUETA y DUARTE 1914, pp. 83-85.
- ⁴⁵ Debo agradecer a la cofradía de la Santa Fe, en las personas de Domingo García Guardado, Juan Carlos Martos y Felipe Egea, la oportunidad que me brindaron de poder estudiar de cerca ambas tallas.
- ⁴⁶ AROCA LARA 1993, p. 878.
- ⁴⁷ José Luis ROMERO TORRES, *La escultura del Barroco* [col. Historia del Arte de Málaga, t. X], Málaga, 2011, p. 82.
- ⁴⁸ Louis RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano*, t. I, vol. II, Barcelona, 1996, pp. 422-425.
- ⁴⁹ En el arte bizantino, en cambio, se acostumbró a representarlo en pie. *Ibidem*.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 425.
- ⁵¹ Germán RAMALLO ASENSIO, *Francisco Salzillo, escultor 1707-1783*, Madrid, 2007, pp. 204-205.
- ⁵² Andrés LLORDÉN SIMÓN (O.S.A.), *Escultores y entalladores malagueños: Ensayo histórico documental (siglos XV-XVIII)*, Ávila, 1960, pp. 209-210; Andrés LLORDÉN SIMÓN, (O.S.A.) y Sebastián SOUVIRÓN UTRERA, *Historia documental de las cofradías y hermandades de la ciudad de Málaga*, Málaga, 1969, pp. 451-471; Juan Antonio SÁNCHEZ LÓPEZ, "La Pasión según Andalucía", en Esther FERNÁNDEZ DE PAZ (coord.), *Artes y Artesanías de la Semana Santa andaluza*, t. II, Sevilla, 2004, p. 155.
- ⁵³ Desaparecido en 1936. Era el paso que daba el nombre a la cofradía, pues según se declara en los estatutos (1563) "dicha procesión se ha de hacer en reverencia de la Humildad que Nuestro Señor Jesucristo tuvo con sus discípulos después de haber cenado con ellos e humillarse para lavarse los pies"; Rafael RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, José Policarpo CRUZ CABRERA y Damián CRUZ MARTÍNEZ, *Historia documental de las hermandades de penitencia en la ciudad de Baeza (Jaén)*, Baeza, 1997, pp. 152, 162, 187 y 189.
- ⁵⁴ GARCÍA LUQUE 2011-12, pp. 281-309 y "Una Santa Rosa perdida de Pedro de Mena", *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 1, 2012, pp. 72-76.
- ⁵⁵ *Ibidem*. Entre las atribuciones históricas, nos referimos al *Niño Jesús* y al *San Juanito* que RAMÍREZ DE LUQUE (1998, p. 146) pudo ver en casa de don Antonio de Mora, conde de Santa Ana (en paradero desconocido), y al *San Pedro Alcántara* conservado en el convento franciscano de la Madre de Dios. Entre las atribuciones recientes, un *Jesús de la Humildad* y una *Dolorosa* de vestir para la archicofradía del Carmen, conservados en la parroquia homónima.

“Vanguardia y kitsch” en el universo del totalitarismo

Pedro de Llano

Universidad de Santiago de Compostela

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2013

Fecha de aceptación: 19 de octubre de 2013

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 25, 2013, pp. 75-91

ISSN. 1130-551

RESUMEN

Clement Greenberg (1909-1994) fue uno de los críticos más importantes del siglo XX. Es el autor de una de las teorías de la Modernidad más influyentes en el campo de las artes visuales. Sus textos desempeñaron un papel clave en la migración de la vanguardia de París a Nueva York. Fue el primer intérprete y defensor de un artista clave en aquella época, Jackson Pollock. Antes de eso, en la década de los 30, formó parte de un grupo de intelectuales judíos neoyorquinos que se aglutinaron en torno a las páginas de la revista izquierdista *Partisan Review* y propusieron un intenso debate sobre las relaciones entre arte y política, en el periodo comprendido entre el “crack” de 1929 y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Su famoso ensayo “Vanguardia y kitsch” (1939), que se contextualiza y analiza pormenorizadamente en el siguiente artículo, fue una de las contribuciones más relevantes y valiosas a ese debate.

PALABRAS CLAVE

Clement Greenberg (1909-1994). Vanguardia. Kitsch. Marxismo. Realismo Social. Leon Trotsky (1879-1940). Bertolt Brecht (1898-1956).

ABSTRACT

Clement Greenberg (1909-1994) was one of the most important critics in the 20th Century. He is the author of one of the most influential theories of modernity in the visual arts. His texts played a relevant role in the migration of the Avant-Garde from Paris to New York. He was the first interpreter and apologist of a key artist in his time; Jackson Pollock. Before, in the 1930s, he was part of a group of jewish intellectuals in New York City which gathered around the pages of the leftist magazine *Partisan Review*, proposing an intense discussion regarding the relations between art and politics, in the period in between the 1929 crack, and the beginning of the Second World War. His famous essay “Avant-Garde and Kitsch” (1939), which is contextualized and analyzed into detail in the following paper, was one of the most important and worthy contributions to this debate.

KEY WORDS

Clement Greenberg (1909-1994). Avant-Garde. Kitsch. Marxism. Social Realism. Leon Trotsky (1879-1940). Bertolt Brecht (1898-1956).

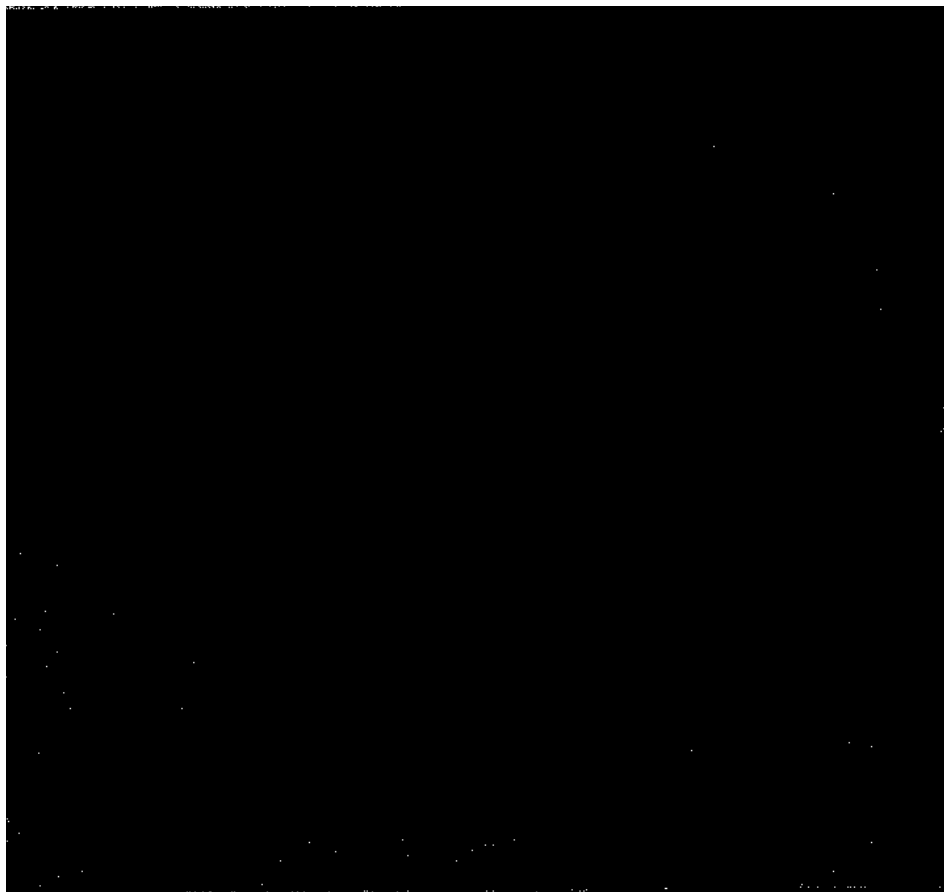


Fig. 1: Los editores de *Partisan Review* en 1940. Sentados, Fred Dupee y William Phillips; de pie, George L. K. Morris, Phillip Rahv y Dwight Macdonald.

“Aquellos que están en contra del fascismo, sin estar en contra del capitalismo, que se lamentan de la barbarie originada por la barbarie, se parecen a aquellas personas que quieren comer su ración de ternera, pero sin que haya que degollarla”.

Bertolt Brecht, 1934¹

“Según salieron las cosas, la guerra hizo más por la cultura moderna en los Estados Unidos

que todos los esfuerzos de *Partisan Review* juntos”.

Serge Guilbaut, 1983²

“La década roja” concluyó en los Estados Unidos, en 1939, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Diez años antes, en 1929, el país había entrado en la mayor depresión económica de su historia. El periodo que transcurrió entre medias fue uno de los más complejos y apasionantes de los Estados Unidos. Clement Greenberg (1909-1994), el crítico de arte que teorizó la Modernidad en las décadas de los 50 y 60 en ese país y la propagó por todo el mundo, con la ayuda del Departamento de Estado, creció y se formó en ese contexto.

Nacido en 1909 en el seno de una familia de emigrantes llegados de la región fronteriza entre Polonia y Lituania, Greenberg fue uno de los intelectuales que protagonizaron el tránsito y la integración de la cultura judía en Norteamérica. En 1936, junto a otros autores que se aglutinaron en torno a las páginas de la influyente revista izquierdista *Partisan Review* –un conjunto heterogéneo y diverso compuesto por editores, como Phillip Rahv y William Phillips, críticos culturales, como Dwight Macdonald, escritores, como Mary Macarthy, Lionel Trilling, Lionel Abel o Delmore Schwartz, filósofos, como Sidney Hook y críticos de arte, como Harold Rosenberg o Meyer Schapiro (fig. 1)–, Greenberg consiguió abandonar el *ghetto* en que permaneció la generación de sus padres para formar parte de una comunidad de pensadores revolucionarios, en un primer momento, pero que gradualmente pasó a formar parte del *establishment* y de los círculos de poder más consolidados de la vida cultural en los Estados Unidos.

El contexto social y político en que se fraguó su trayectoria estuvo marcado por un debate en el que el arte, la sociedad y la política tenían fronteras inciertas. Las dis-

cusiones a propósito de las diferentes posiciones de la izquierda eran comprometidas y profundas en aquel tiempo. El partido comunista tenía un enorme poder, así como medios de comunicación a su disposición para difundir sus ideas. En 1936 contaba con nada menos que un millón de afiliados en los Estados Unidos. Pero los “Juicios de Moscú” y la guerra civil española cambiaron drásticamente el panorama. De la esperanza en el potencial revolucionario del socialismo, como un fenómeno universal, se pasó a una situación fragmentada, en la que distintos grupos cuestionaban las decisiones y la orientación del partido y criticaban su política en relación a esos dos acontecimientos.

La alternativa que tuvo mejor acogida y que fue capaz de enfrentarse a la doctrina autoritaria del Partido Comunista fue, como ocurrió en otros países, la que ofrecía el pensamiento de Leon Trotsky (1879-1940). Cuando Trotsky llegó a México escapando del estalinismo, algunos intelectuales norteamericanos afines a sus ideas lo ayudaron y le invitaron a publicar en sus revistas. Fueron precisamente estas ideas las que Trotsky desarrolló en su primera aparición en *Partisan Review*, en septiembre de 1938, en el artículo titulado “Art and Politics in Our Epoch”, en el que afirmaba que, la creación artística, como la ciencia, “tiene sus propias leyes—incluso cuando sirve conscientemente a un movimiento social”³, para defender, a continuación, que “la verdadera creación intelectual es incompatible con la mentira, la hipocresía y el espíritu conformista”. En su opinión, “el arte se puede convertir en un gran aliado de la revolución”, solo, “si permanece fiel a sí mismo”. Poetas, pintores, escultores y músicos, recalca Trotsky, “encontrarán por sí mismos su propio método, si la lucha por la libertad de las clases oprimidas y de los pueblos disipa las nubes del escepticismo y del pesimismo que cubren el horizonte de la humanidad”⁴.

Estas ideas, que suponían una alternativa a la doctrina del Realismo Socialista, propugnada por el Partido Comunista, arraigaron con fuerza entre los jóvenes más inconformistas y críticos, entre los que se encontraba Clement Greenberg. Lo que ofrecían era una versión sofisticada de la teoría estética derivada del materialismo histórico, en la que la modernidad y la crítica social iban de la mano. Otro referente crucial, en este sentido, para Greenberg, fue el “primer” Bertolt Brecht (1898-1956). Porque, si bien es cierto que Brecht era un crítico acérrimo del formalismo, y que, por tanto, podría resultar sorprendente relacionarlo con Greenberg, también es verdad que fue muy consciente de que la tradición moderna de la autocritica era fundamental para configurar un arte que estuviese al servicio del cambio social, algo con lo que el autor de “Vanguardia y kitsch” estaba de acuerdo⁵. Greenberg consideraba a Brecht “como el más importante escritor en lengua germana

desde Goethe”⁶, y llegó a publicar una interesante reseña sobre su obra *La ópera de los tres peniques* (1928), en *Partisan Review*, cuando se estrenó en Nueva York, a finales de los 30. El texto “Popularity and Realism”, escrito por Brecht en 1938, fue uno de los que más influyó en el joven crítico. En él, el dramaturgo traza de manera sintética los principales elementos del enfrentamiento que mantuvo con el teórico del arte marxista György Lukács (1885-1971). Un conflicto complejo que se dirimió, fundamentalmente, entre aquellos, como Brecht, que defendían la necesidad de incorporar las nuevas formas de la vanguardia al arte comprometido y, otros, como Lukács, que abogaban por mantener los códigos más tradicionales del realismo⁷. De ahí, también, que algunas de las características de su teatro, como el anti-ilusionismo, el gusto por los materiales degradados, la crítica del orden burgués, el método dialéctico y el concepto de *verfremdung* (distanciamiento), se convirtiesen en referentes clave para él en sus primeros años como escritor. Más adelante, cuando Brecht regresó a Alemania y se aproximó al Partido Comunista, sus caminos se separaron.

Junto a su pasión por autores como Trotsky o Brecht, Greenberg no pudo evitar sentirse atraído por otro autor clave en la década de los treinta, aunque muy distinto ideológicamente: T. S. Eliot (1888-1965). De su trabajo le interesaba, sobre todo, y a pesar del conservadurismo social y político que lo caracterizaba y de sus opiniones antisemitas, el firme compromiso con la modernidad artística y literaria. T. S. Eliot empezó a escribir crítica literaria en 1919 y, poco más tarde, con la ayuda de Ezra Pound, se convirtió en editor de la influyente revista *Criterion*—a la que Greenberg se suscribió en 1930— y que pronto se erigiría en el referente fundamental del grupo de Bloomsbury. En 1922, *annus mirabilis* de la literatura del siglo XX con la publicación de *Ulises* de James Joyce o del *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein, apareció también el poema que haría a Eliot mundialmente célebre, *La tierra baldía* (*The Waste Land*). Casi de inmediato, Eliot publicó el texto “The Function of Criticism”, en el que sostenía que “lo primordial en todo crítico es su aptitud para seleccionar el buen poema y rechazar el malo; reconocer el buen poema *nuevo* que responde propiamente a las *nuevas* circunstancias es la mejor prueba de su aptitud”⁸, una apreciación sobre la “objetividad del gusto” con la que Greenberg se mostró de acuerdo desde el principio, junto a otros valores como los de la “experiencia” o la “tradición”, una serie de afinidades más intuitivas que conscientes, cuando comenzó a escribir, pero que, con el paso de los años, al efectuar el “giro idealista” y conservador que se produjo en su pensamiento después de la Segunda Guerra Mundial, se convertirían en claves de su posicionamiento crítico maduro.

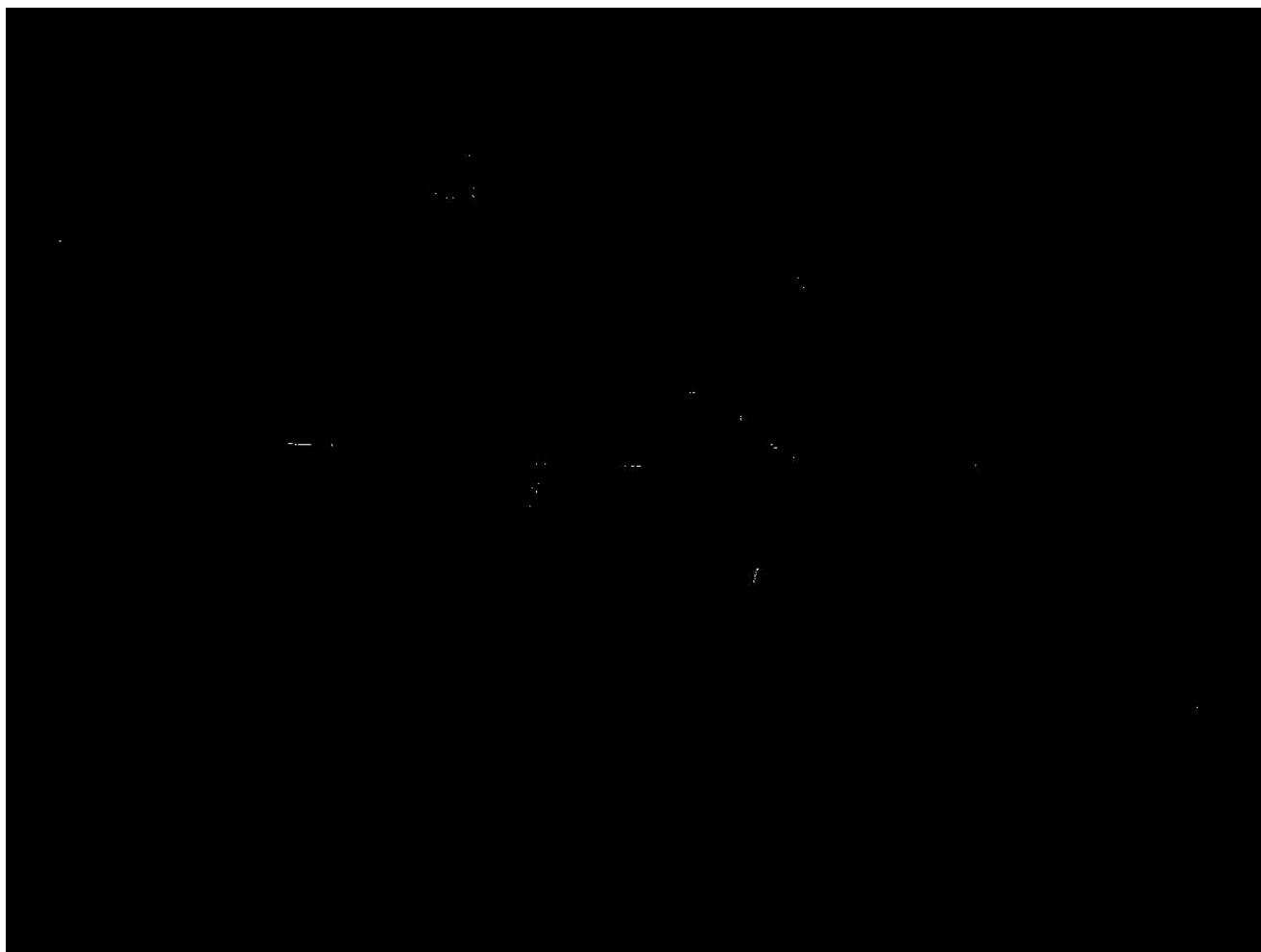


Fig. 2: Grant Wood, *The Birth Place of Herbert Hoover*, 1931.

No cabe duda de que la política y la literatura fueron, por este orden, los temas que más preocuparon a Greenberg en la década de 1930. Sin embargo, ¿qué sucedía en los estudios de los artistas mientras que el crítico en ciernes y sus colegas partisanos discutían sobre el estalinismo, el trostkismo, el compromiso artístico y la inminente contienda mundial? Al final de la década de los 30, la escena artística neoyorquina funcionaba como un conjunto heterogéneo de artistas locales y exiliados, críticos y mecenas, que competían entre sí por establecer diferentes programas político-estéticos. Lo único que los unía era la incompreensión y el desinterés de la mayor parte de la sociedad estadounidense, una situación que, en realidad, se remontaba varias décadas en el siglo, hasta la polémica edición del Armory Show de 1913, por lo menos, y que sólo comenzó a cambiar a partir de 1930, con la inauguración del MoMA y otras instituciones y galerías de arte.

En esa época el arte más apreciado seguía siendo un realismo con matices regionalistas (fig. 2) que fue sustituido, en plena depresión, por el Realismo Social, que entró con fuerza en la escena artística gracias al apoyo del gobierno de

Franklin Delano Roosevelt, la política del *New Deal* y la creación –en 1935– de la Works Projects Administration (WPA), un organismo público destinado a dar empleo a los artistas y cuyo papel fue decisivo en la constitución de la vanguardia norteamericana⁹. De hecho, casi todos los artistas del expresionismo abstracto trabajaron para ella y se conocieron en aquellos años. Los que no lo hicieron, como Barnett Newman, confesaban años después las dificultades que pasaron por no haber estado en el lugar indicado en el momento preciso: “Pagué un duro precio por no estar en el “proyecto” con los otros; a sus ojos, no era un pintor, no llevaba la etiqueta”¹⁰ (fig. 3).

A pesar de cumplir una función clave desde el punto de vista formativo, el Realismo Social recibió críticas muy duras desde el principio. Para muchos artistas neoyorquinos del momento, no era más que una forma de pintar que había sustituido unos asuntos por otros (la naturaleza y el paisaje por la ciudad y la industria), pero, que, en el fondo, mantenía las convenciones ilusionistas, trasnochadas y provincianas del Regionalismo. Un estilo que evitaba, en definitiva, todo contacto con las transforma-

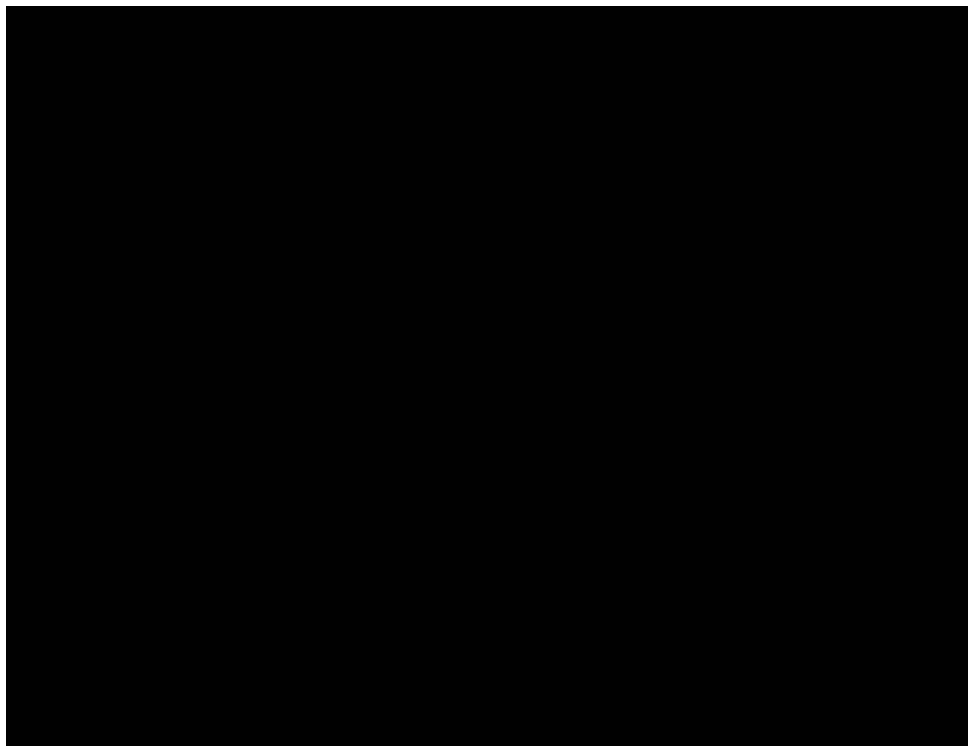


Fig. 3: Charles Sheeler, *American Landscape*, 1930.

ciones que la modernidad europea había efectuado en el terreno artístico. Por eso, en 1936, un grupo de artistas fundaron una asociación de artistas abstractos, la *American Abstrac Artists* (AAA), que tenía como objetivo contrarrestar el poder y la influencia del Realismo Social en el sistema artístico norteamericano¹¹. Para este grupo, cuyo pintor de referencia era Piet Mondrian, “comprender el arte abstracto [...] ya no [era] un problema mayor que el de comprender cualquier otro tipo de arte”, porque pensaban que solo dependía de la capacidad del individuo para captar los elementos esenciales; para percibir lo que se consideraba “universalmente significativo”¹².

* * *

El debate que se produjo en la década de los treinta entre el Realismo Social y la abstracción fue paralelo a las luchas políticas que se produjeron entre el Partido Comunista y los revolucionarios trostkistas. *Partisan Review*, Leon Trotsky, Bertolt Brecht y T. S. Eliot fueron algunos de sus principales protagonistas. Todos estos factores contribuyeron a crear las condiciones necesarias para que Clement Greenberg escribiese su primera pieza importante, “Vanguardia y kitsch”¹³, un texto decisivo para la teoría del arte del siglo XX, que llama todavía más la atención por ser la obra de un debutante. Porque lo cierto es que, hasta ese momento, Greenberg no había hecho demasiado como para sentirse orgulloso de sí mismo. Había trabajado poco, había abandonado

a su mujer y a un hijo y casi no había publicado. Sin embargo, en 1939 sus opiniones y confianza eran sorprendentemente firmes. Había llegado a un punto de inflexión en su vida y era consciente de ello. A partir de entonces, las cosas serían muy diferentes.

Su encuentro en 1939 con Dwight Macdonald, periodista y escritor que formó parte del grupo fundador de *Partisan Review*, fue uno de los factores clave a la hora de tomar la decisión de escribir profesionalmente. “Vanguardia y kitsch” es, de hecho, el resultado de un intercambio de cartas entre los dos escritores, una incidencia que el propio Greenberg comentaba a su antiguo amigo de la universidad, Harold Lazarus, con el que mantuvo una correspondencia epistolar constante que permite seguir la evolución intelectual del crítico en la década de los treinta, el 27 de marzo de 1939:

Estoy escribiendo una pieza [“Vanguardia y kitsch”] sobre la base de una carta a Macdonald. Me rechinan los dientes y temo meter algún que otro desvarío. Pero calculo terminarla hacia el final de esta semana¹⁴.

Un poco más tarde –antes de comenzar un viaje por Europa– le volvía a comunicar: “He enviado el artículo largo a PR. Creo que es bueno, pero no lo suficientemente amplio. Probablemente lo rechazarán, y mis obras inéditas se incrementarán”¹⁵. Tras entregar a Macdonald la primera versión de “Vanguardia y kitsch”, en el primer semestre de 1939, Greenberg dejó el trabajo que tenía en la Oficina de Aduanas para embarcarse hacia Inglaterra

con un poco de dinero que tenía ahorrado y alguna ayuda familiar. A pesar del inicio de la guerra, pasó dos meses en Europa (abril y mayo) y volvió a Nueva York el 20 de junio. Durante su estancia se encontró con intelectuales europeos gracias a los contactos que le facilitaron sus compañeros de *Partisan Review*. Jean Arp, Hans Bellmer, Paul Éluard, Georges Hugnet, Jean Paul Sartre o Inazio Silone fueron algunas de las figuras que conoció.

Como Greenberg aguardaba, cuando regresó a Nueva York, Macdonald le anunció que el texto había sido rechazado porque era “demasiado vago, sus argumentos demasiado grandes y un poco carente de sustancia”¹⁶. Macdonald se ofreció a reescribirlo con él, pero Greenberg declinó la oferta. Según la biografía de Greenberg, Florence Rubinfeld, éste se sintió intimidado e incapaz de trabajar junto a un intelectual de la talla de Macdonald. Pero, como confesaba en otra carta a Lazarus, su negativa a la oferta de Macdonald también se debía al enfado que le había causado el rechazo: “Dwight Macdonald me llamó para decirme que está muy descontento con mi pieza por sus generalizaciones amplias y carentes de fundamento. Me puse furioso. Esta gente, con sus mejores intenciones, hace tanto por ocultar la cultura americana como la iglesia romana. Hábitos, hábitos. Macdonald tiene una noción periodística de la perfección; su única noción de lo perfecto”¹⁷.

A pesar de su disgusto, durante el verano de 1939 el crítico replanteó el artículo y el resultado fue “Vanguardia y kitsch”, que se publicó, finalmente, en *Partisan Review* en el otoño de 1939. En él, Greenberg comenzaba preguntándose cómo es posible que una misma sociedad produzca a T. S. Eliot y a Tin Pan Alley. Es decir, un producto de alta cultura y otro popular. Como es obvio, las respuestas que Greenberg encontró estaban relacionadas, básicamente, con la realidad social: “En mi opinión”, escribía, “es necesario examinar más atentamente y con más originalidad que hasta ahora la relación entre la experiencia estética [...] y los contextos históricos y sociales en los que esa experiencia tiene lugar”¹⁸.

A continuación, Greenberg se refería al nacimiento de la vanguardia y, tras hacer un breve repaso a sus orígenes en el siglo XIX, en el contexto de la burguesía y como respuesta al *alejandrismo*, afirmaba que “[la vanguardia], en cuanto consiguió “distanciarse” de la sociedad, viró y procedió a repudiar la política, fuese revolucionaria o burguesa”¹⁹. En su opinión, la génesis de lo abstracto estaba relacionada por tanto con que “al desviar la atención del tema nacido de la experiencia común, el poeta o el artista la fija en el medio de su propio oficio”²⁰, un argumento que reforzaba con ejemplos concretos al referirse a que “artistas como Picasso, Braque, Mondrian [...] tienen como principal fuente de inspiración el medio en que trabajan”²¹.

No obstante, el problema que detectaba el crítico era que esa vanguardia había llegado a un grado tal de “espe-

cificidad” que “la había malquistado con muchas personas que otrora eran capaces de gozar y apreciar un arte y una literatura ambiciosos, pero que ahora no pueden o no quieren iniciarse en sus secretos de oficio”. Y era así, según él, cómo la clase dirigente “a la que la vanguardia siempre ha pertenecido” se retiraba de ese terreno dejando a los artistas en un espacio peligroso. Porque, como él mismo señala, “donde hay vanguardia generalmente encontramos también una retaguardia”²², una afirmación que lo condujo directamente a la definición del kitsch, el término que se opone de manera dialéctica a la vanguardia. El kitsch es, según Greenberg, la cultura que se creó en el siglo XX para los campesinos alfabetizados que llegaron a las ciudades con la industrialización, una nueva forma que está a medio camino entre la cultura de la ciudad y la cultura popular, una cultura sucedánea destinada a aquellos que, “insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones que solo algún tipo de cultura puede proporcionar”²³. Greenberg tomó el término “kitsch” del lenguaje “yiddish”, una mezcla de alemán, hebreo y otras lenguas, empleada por los judíos centroeuropeos. Su artículo contribuyó a popularizar el término más allá de estos círculos (fig. 4)²⁴.

Para matizar la anterior aseveración, Greenberg planteaba como hipótesis la reacción de un campesino soviético ante una obra de Picasso o de Repin²⁵. ¿Cuál preferiría?, se preguntaba. Para él la respuesta estaba clara. El campesino prefiere a Repin porque en sus obras no hay discontinuidad entre arte y vida. Porque no tiene que hacer el esfuerzo de aceptar las convenciones del lenguaje. Porque la comunicación se vuelve transparente. O, como ha señalado Jonathan Crary, porque se establece, desde finales del siglo XIX, una “forma rutinaria de percepción”²⁶. Mientras, la vanguardia actúa al revés. Separa el arte de la vida, señala las convenciones del lenguaje y convierte la comunicación en una compleja red de significados que opta por la interpretación, en lugar de la comunicación. Por eso Greenberg cerró esta parte con una afirmación rotunda: “allí donde Picasso pinta *causa*, Repin pinta *efecto*”²⁷.

En el siguiente epígrafe, Greenberg trataba de explicar las razones por las que el campesino prefería el kitsch antes que la vanguardia. Su tesis tenía que ver con que esta elección se produce porque existe un “intervalo social”, porque siempre ha habido, por un lado, “la minoría de los poderosos –y, por tanto, de los cultos” –, y por otro “la gran masa de los pobres y explotados y, por tanto, de los ignorantes. La cultura formal ha pertenecido siempre a los primeros y los segundos han tenido siempre que contentarse con una cultura popular rudimentaria, o con el kitsch”²⁸, una realidad que Greenberg constataba y que lo dirigía, finalmente, a establecer una relación entre el fascismo y el kitsch, conclusión que, a la larga, se ha revelado como la gran aportación de su artículo al conectar lo que sucedía en el arte con los acontecimientos políticos más relevantes del momento.

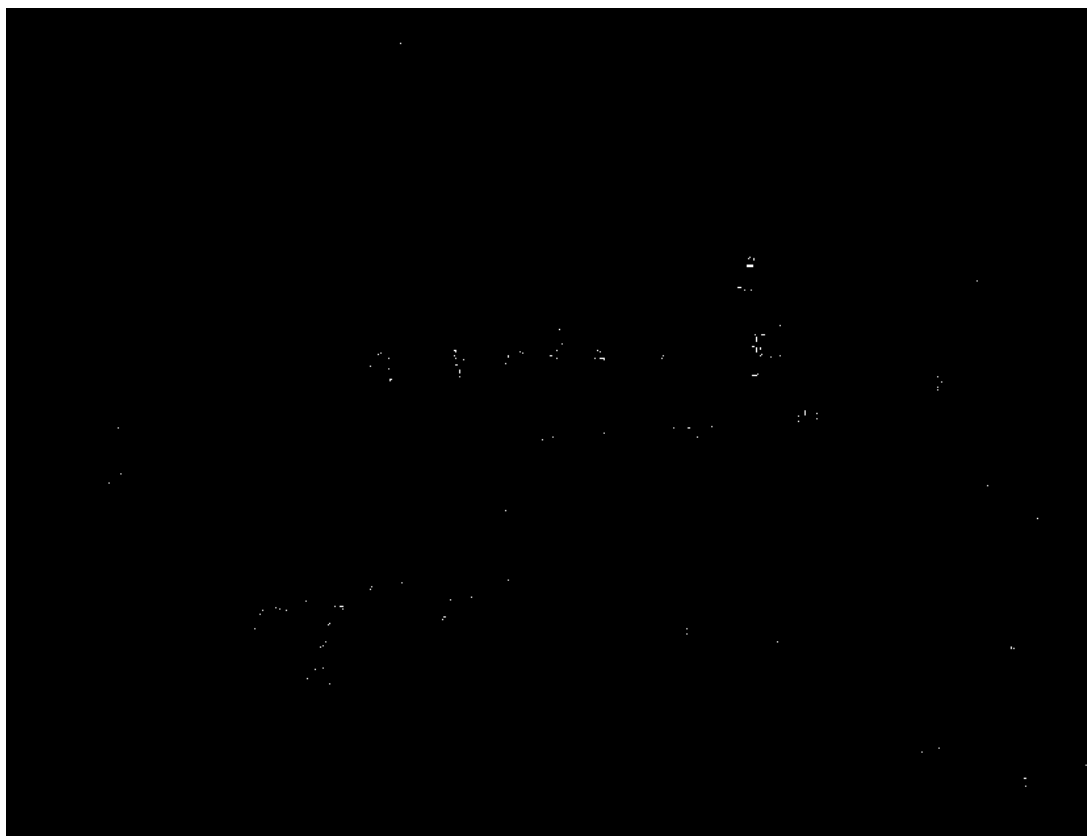


Fig. 4: Berenice Abbott, *News Stand*, 1935.

De este modo, Greenberg culminaba su artículo alertando (con lo que ocurría en la Unión Soviética y en la Alemania nazi en mente) que “allí donde un régimen político establece hoy una política cultural oficial, lo hace en bien de la demagogia”²⁹. Por eso, desde su punto de vista, el estímulo del kitsch “no es sino otra manera barata por la cual los regímenes totalitarios buscan congraciarse con sus súbditos”³⁰, una forma de adular a las masas haciendo que la cultura descienda hasta su nivel. Así, insistía en que, en aquel contexto, “era necesario crear, con un estilo mucho más grandilocuente que en las democracias, la ilusión de que las masas gobernaban realmente. Había que proclamar a los cuatro vientos que la literatura y el arte que les gustaba y entendían eran el único arte y la única literatura auténticos y que se debía suprimir cualquier otro”³¹. Después de esto, Greenberg terminaba “Vanguardia y kitsch” señalando que “mientras los problemas de la producción no se hayan resuelto”, en un sentido socialista, “el estado está indefenso en esta cuestión y seguirá así”³² (fig. 5).

* * *

“Vanguardia y kitsch” fue un artículo contradictorio porque, al mismo tiempo que alababa la tradición elitista

del arte “elevado”, ensalzaba a Marx y sus ideas del arte como parte integrante del proceso revolucionario. Sea como fuere, lo cierto es que la paradójica unión de valores que se consagraba en este texto dominó la vida intelectual norteamericana durante buena parte de la posguerra. Irónicamente, el hombre que es conocido por haber promocionado un tipo de arte elitista, en las décadas de los 60 y 70, fue, también, el primero en articular y en poner sobre la mesa las cuestiones propias del arte popular en la sociedad de masas. Como señala Irving Howe:

Antes de la guerra, había un gran interés en la crítica de la cultura de masas. Sin embargo, nadie habla de esto hoy en día, posiblemente porque no saben qué decir. Nosotros, en cambio, teníamos un punto de vista bastante simple pero efectivo, y la pieza de Clem fue uno de los mayores puntos de arranque³³.

“Vanguardia y Kitsch” catapultó a Greenberg desde el anonimato del servicio de aduanas del puerto de Nueva York al centro del escenario del grupo de “estrellas” de los que hoy son conocidos como los “New York Intellectuals”³⁴. El éxito de la pieza fue tal que solo seis meses después de aparecer en *Partisan Review*, la revista londinense *Horizon* lo reimprimía poniendo su nombre en circulación por Europa. Greenberg fue consciente de que

algo se ponía en marcha, tal y como le confesaba a Lazarus en una carta fechada el 29 de noviembre de 1939:

Mi pieza ha sido un “éxito”, según los editores de *Partisan Review*. A todo el mundo le gusta. James Burham dice que es uno de los mejores artículos que han publicado. Van Wyck Brooks escribió una nota para decir que le había parecido muy bien. A Louise Bogan le gusta. Delmore Schwartz piensa que es “un maravilloso trabajo” y que debería imprimirse en itálicas, y todo eso. A mí no me sorprende que digan que es buena, sino que digan que les “gusta”. De hecho, mucha gente dice que “disfrutó” con ella. Ahora, *PR* quiere que escriba más artículos para ellos, lo que me agrada y me hace sentir muy gratificado³⁵.

Unas sensaciones en las que se reafirmaba en otra misiva escrita pocos días después, el doce de diciembre de 1939:

Querido Harold:
Dwight Macdonald me dice que ningún artículo de los que se han publicado en *PR* ha provocado tanta polémica o ha sido tan universalmente ensalzado. La única nota discordante vino de Meyer Schapiro, que dice que tomé prestadas algunas de sus ideas. Las alabanzas me agradan, pero me temo que me ha faltado una audiencia crítica; la pieza está llena de huecos y omisiones de los que nadie parece haberse dado cuenta³⁶.

Con todo, la recepción de “Vanguardia y kitsch” no se reduce a estas palabras autocomplacientes porque, en la misma medida que se considera como uno de los textos básicos de la teoría del arte del siglo XX, también ha sido duramente criticado. En primer lugar, por su propio autor, como se pone de manifiesto en esta última carta a Lazarus (figs. 6 y 7).

* * *

A continuación nos centraremos en estudiar las diferentes interpretaciones de las que ha sido objeto este artículo, en orden cronológico. Para ello, repasaremos una serie de textos que, desde finales de la década 70, lo han analizado desde múltiples perspectivas. En unos casos, para señalar sus características innovadoras y, en otros, para descubrir los “huecos” a los que se refería el propio autor. En general, todos responden a la curiosidad por conocer más en detalle cómo habían sido los primeros pasos de Greenberg en la crítica, una investigación que, además de permitirnos acceder a una mejor comprensión de “Vanguardia y kitsch”, tiene otro objetivo fundamental: profundizar en un tema clave y escasamente estudiado, es decir la relación de Greenberg con el materialismo marxista, un vínculo que facilita, de manera dialéctica, la comprensión de su segunda fase de crítica “idealista”; la que comienza alrededor de 1950.

Los primeros en interesarse por “Vanguardia y kitsch” de manera retrospectiva fueron los historiadores norteamericanos Cecile y David Schapiro³⁷. Su texto, “Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting”, publicado en 1977 –dos años antes de que la traducción española estuviese disponible–, tenía como objetivo revisar los lazos del expresionismo abstracto con la política. Los Schapiro consideraban que “Vanguardia y kitsch” se trataba de “una respuesta directa y un ataque, tanto en lo estético como en lo político, a las escuelas de arte vigentes en Norteamérica en aquella época, particularmente al Realismo Socialista”, una afirmación que, en realidad, estaba relacionada con la gran pregunta del momento, tal y como la quisieron plantear Fred Orton y Griselda Pollock un poco más tarde, en 1981, en otro artículo importante³⁸: “¿Cómo podrían los escritores revolucionarios forjar una nueva sensibilidad a partir de la ideología marxista y de la experimentación formal o artística?”. ¿Cómo reconciliar arte y política sin correr el riesgo del que Trotsky alertaba a Macdonald en la carta de 1938, en la que preparaba la publicación de “Art and Politics in Our Epoch”, es decir, sin que el arte se encerrase en una torre de marfil?³⁹. Pero también, por supuesto, sin que el arte se convirtiese en propaganda, como ocurría en el Realismo Social.

“Vanguardia y kitsch” fue, según Orton y Pollock, la respuesta que ofreció Greenberg a este dilema, “su toma de posición frente a la vanguardia materialista y su modo de acceder al grupúsculo de la *intelligentsia* de *Partisan Review*”⁴⁰. Para ello, Greenberg llegó a la conclusión de que el capitalismo era la razón que subyacía a la proliferación del kitsch y que el socialismo, como escribió Anette Cox, “ofrecía la única esperanza para la preservación de una cultura seria o para mejorar la vida cultural de la masas”⁴¹, opinión que influyó en muchos pintores, escribía esta historiadora norteamericana en 1982, que pensaban, como Greenberg, que la separación entre el “modernismo” y la política que propugnaban los estalinistas y los fascistas no se correspondía con la realidad porque ambos elementos formaban parte de un mismo sistema⁴².

Los artículos de los Schapiro, de Orton y Pollock y de Anette Cox fueron, por tanto, los primeros en poner de manifiesto la relación que existía entre “Vanguardia y kitsch” y *cierta* cultura materialista neoyorquina de finales de la década de los 30. Sin embargo, T. J. Clark –uno de los historiadores del arte “social” más influyentes y maestro de autores como Guilbaut o Crow⁴³– llegó más lejos a la hora de relacionar el formalismo del primer Greenberg con el tipo de pensamiento marxista que se identificaba con autores como Trotsky o Brecht, en oposición al que practicaban los artistas del Realismo Social. Clark comentaba en su texto “Clement Greenberg’s Theory of Art” que, en aquel momento, “había una considerable y variada cultura marxista en Nueva York; que quizá no fuese robusta, ni profunda, pero tampoco frívola o insubstancial [...]”⁴⁴. Para

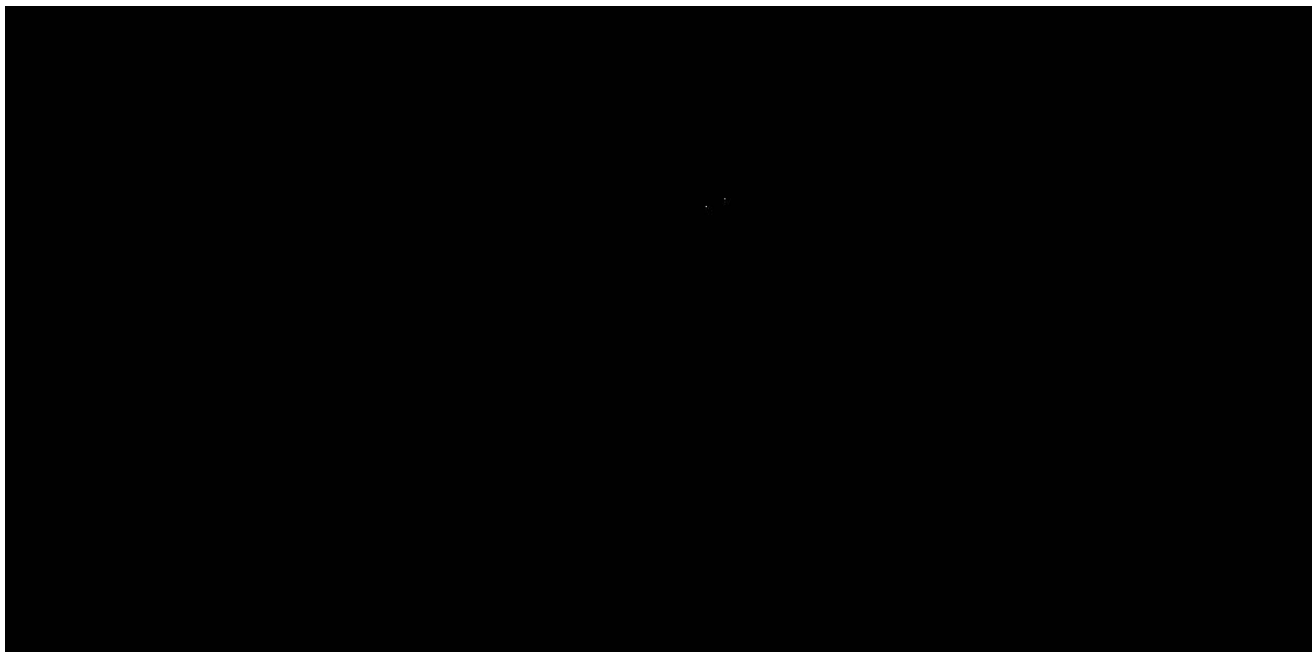


Fig. 5: Isaac Brodsky, *Lenin en el Smolni*, 1930.

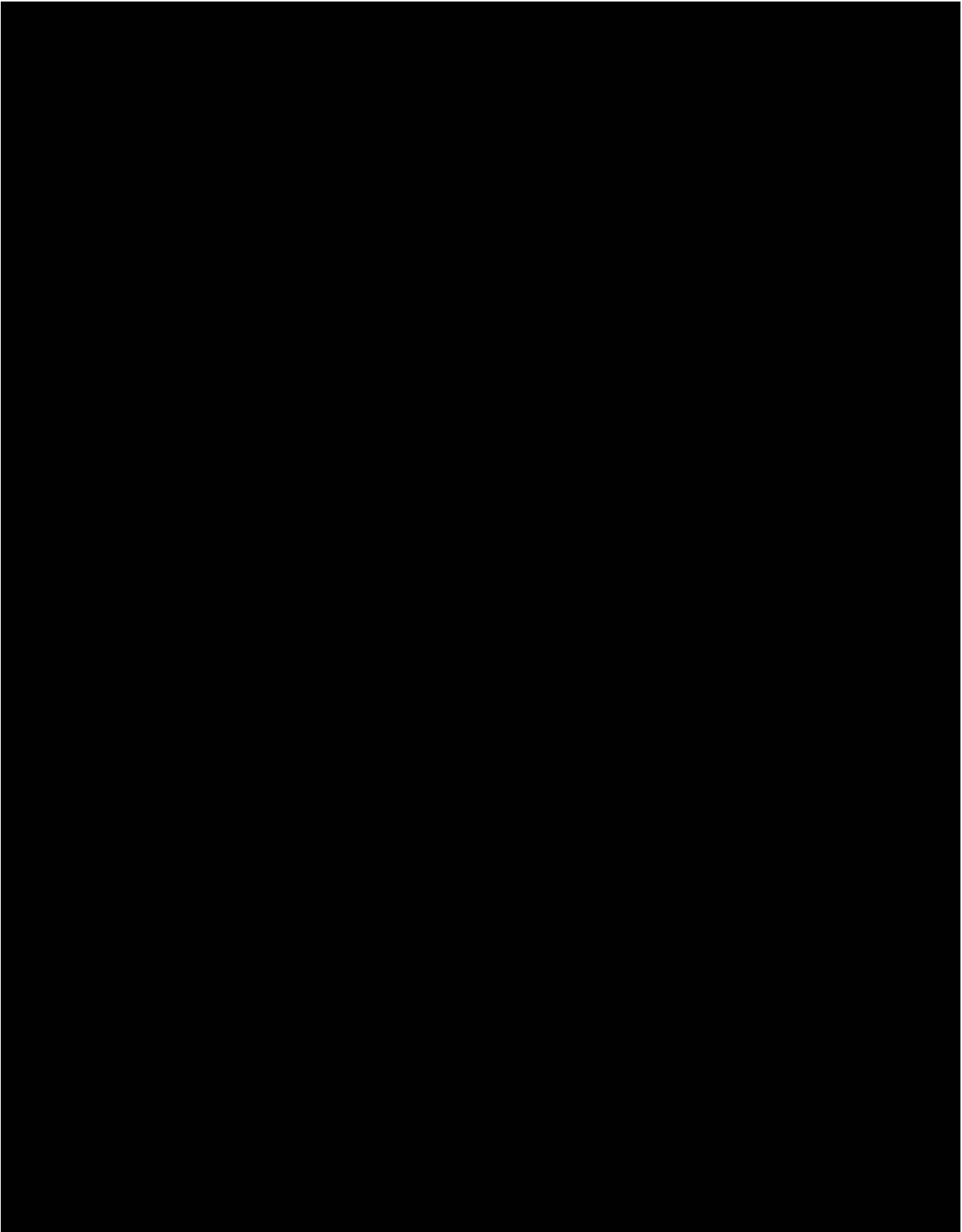
demonstrarlo, Clark repasaba, en primer lugar, el contexto editorial en el que apareció “Vanguardia y kitsch” y mencionaba algunos artículos que, igual que el de Greenberg, enfocaban la situación política y artística desde el heterodoxo punto de vista del materialismo trostkista⁴⁵.

Por otro lado, Clark reparaba también en la influencia que ejercía Bertolt Brecht sobre Greenberg en aquel tiempo: “el ejemplo de Brecht”, decía este historiador, “fue especialmente vívido para Greenberg alrededor de 1940, porque representaba, como él mismo quería, un difícil y poderoso contra-ejemplo para todos los críticos que deseaban verlo como la línea principal de la vanguardia: permaneciendo activo en la batalla ideológica, sin apartarse de ella, y sugiriendo al mismo tiempo que esa batalla no era necesariamente incompatible con el trabajo en el medio teatral, haciendo ese medio explícito y opaco en la mejor manera vanguardista”⁴⁶. Estas palabras nos dirigen de nuevo al principal objetivo de Greenberg en aquella época, al debate que recorre “Vanguardia y kitsch” acerca de la tensión que existe entre la concentración formal y la intención política de la obra. Una relación paradójica entre ésta y su contexto, determinada por un “cordón umbilical invisible”, según el cual el arte moderno –decía Clark parafraseando a Greenberg– “mantiene su capacidad creadora y de resistencia, justo cuando la burguesía dejaba de apoyar a la vanguardia”, con la crisis del capitalismo y el comienzo de la guerra en Europa.

Un poco más tarde, Paul Hart siguió profundizando en esta conexión que existe entre el Greenberg de “Vanguardia y kitsch” y el marxismo en su artículo “The Essential Legacy of Clement Greenberg from the Era of Stalin and

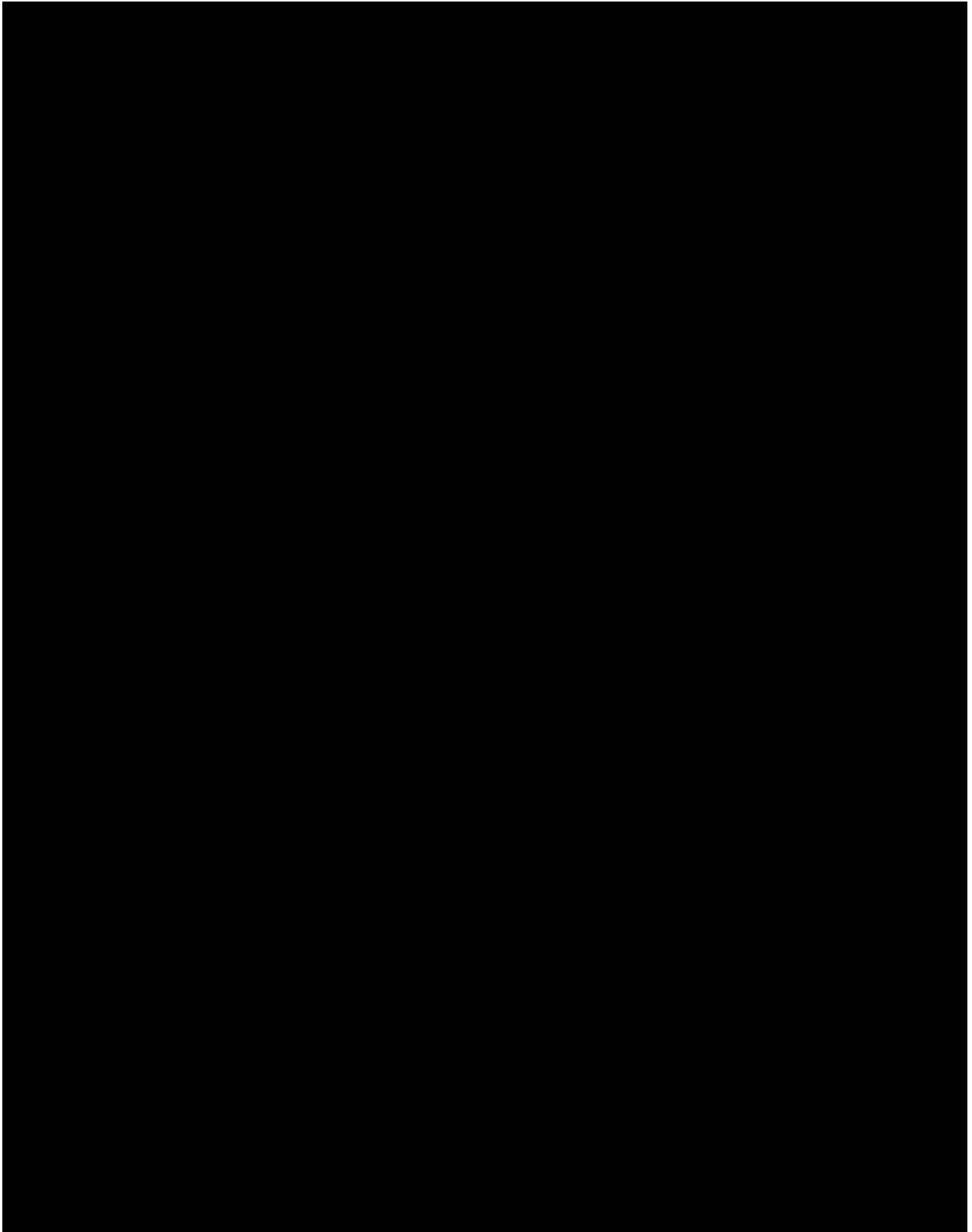
Hitler”, publicado en 1988⁴⁷. En primer lugar, Hart señalaba, como Clark y otros autores, que “a partir de sus lecturas de la poesía, de las obras de teatro y de las teorías estéticas de Brecht, Greenberg creyó que era posible construir una teoría y una práctica que combinaran la calidad estética con el valor emancipativo como parte de las condiciones necesarias para establecer una sociedad genuinamente socialista”⁴⁸. Lo más interesante de su texto, sin embargo, no fue su insistencia en la influencia de los referentes citados, sino que explicaba estas elecciones a partir de un modelo hegeliano o dialéctico de la Historia. De hecho, según Hart, Greenberg escogió la interpretación del materialismo de estos autores porque pensaba que la vanguardia debía ser entendida como parte de un conjunto y nunca separada de las infraestructuras que le daban sentido. De esta manera, este historiador planteaba que, para Greenberg, “la genuina refutación [del orden existente] debe penetrar en la fortaleza de su oponente para encontrarse con él en su propio terreno, ya que no hay ventaja alguna en atacarlo donde no se encuentra. La única refutación posible debe consistir, por tanto, y en primer lugar, en reconocer su posición como algo esencial y necesario para, a continuación, proceder a elevar esa misma posición a otra más elevada a través de su dialéctica inmanente”⁴⁹. Lo que indica que, para el Greenberg marxista de 1939, la forma más efectiva de derrotar al capitalismo para alcanzar el socialismo era criticándolo desde su interior. Es decir, llevando el proyecto de la vanguardia hasta el límite.

* * *



Figs. 6 y 7: Comienzo de la carta en la que Clement Greenberg contaba a Dwight Macdonald el argumento de su artículo “Vanguardia y kitsch”, el 6 de febrero de 1939. *Clement Greenberg Papers*, 1928-1995, Getty Research Institute, Los Angeles. Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession no. 950085, box 24, folder 8, pp. 1-2.

Permiso de copyright facilitado por Janice Van Horne, representante del legado de Clement Greenberg, Nueva York.



Figs. 6 y 7: *Continuación.*

Sin embargo, no todos los autores que han revisado esta etapa primera de Clement Greenberg están de acuerdo con afirmaciones como las anteriores. Otros, como Serge Guilbaut, Susan Noyes-Platt o Robert Storr dudan de su compromiso con el marxismo en esta fase inicial que representa “Vanguardia y kitsch”. Para Guilbaut, por ejemplo, “el delicado equilibrio entre el arte y la política que Trotsky, Breton o Schapiro habían intentado mantener, falta por lo general en los artículos de Greenberg”⁵⁰. Por eso, y aunque reconoce que siguió usando ciertos elementos de análisis marxista, Guilbaut sostiene que Greenberg, más bien, estaba poniendo las bases de un modernismo elitista. Una postura, decía, que “formalizaba, definía y, en cierto sentido racionalizaba una postura intelectual que ya había sido adoptada de una forma confusa por muchos pintores”⁵¹.

Desde su punto de vista, “Vanguardia y kitsch” era, en realidad, el resultado de una interpretación equivocada de las teorías de Trotsky y Breton, un error que se convirtió en uno de los factores claves de la “des-marxización” que experimentó la vanguardia norteamericana desde 1936⁵², de tal modo que los artistas, animados por posturas como la suya, recuperaron conceptos como los de “alienación” o “anonimato” dentro de su práctica. O dicho de otra manera: dejaron de trabajar para las masas y volvieron a hacerlo para la élite. La lectura que hace Guilbaut del marxismo de Greenberg es, entonces, más ortodoxa que la de su mentor; el situacionista T. J. Clark. Para él, en realidad, no hubo ningún Greenberg marxista, ya que al situar el inicio de la des-marxización en 1936, Guilbaut identificó el marxismo con la *doxa* comunista, en lugar de con disidentes como Trotsky o Brecht.

Una apreciación con la que coincidía, un poco más tarde, Susan Noyes Platt en su artículo “Clement Greenberg in the 1930s: A New Perspective in his Criticism”⁵³, en el que acusaba a Greenberg de haber utilizado el carácter “oposicional” de la vanguardia con fines puramente estéticos, más que políticos o revolucionarios. Según ella, Greenberg relegó el arte, de nuevo, a una posición eminentemente elitista que tenía más que ver con la teoría estética de T. S. Eliot que con el trostkismo. De esta manera, para Noyes Platt, “Vanguardia y kitsch” fue un texto “reaccionario”, en tanto en cuanto trató de “preservar” los valores de la alta cultura en un momento de crisis. Para ella, el socialismo era entonces una mera mancha en el vocabulario de Greenberg, “diseñada para darle acceso a las politizadas páginas de *Partisan Review*”⁵⁴. En otras palabras, una estrategia que adoptaba el tono combativo de la revista, pero solo en la forma, nunca en el fondo.

“En último término”, señalaba Noyes-Platt, “la formulación de una vanguardia estético-política, con un ligero toque socialista, que Greenberg planteaba en “Vanguardia y kitsch”, buscaba crear una atmósfera de esperanza. Pero, irónicamente, “[esa vanguardia] solo podría

salvarse si voluntariamente se recluyese en el *ghetto* de la abstracción”. “De hecho”, prosigue la historiadora, “ese *ghetto* estético se estableció a causa de una guerra mundial, con una paciencia limitada para el gran arte, y con tiempo y energía para la obvedad del realismo y la incluso mayor evidencia del kitsch, exclusivamente”⁵⁵.

La acusación que se desprende de los textos de Serge Guilbaut y de Susan Noyes-Platt de que el marxismo de Greenberg era una pose que se esfumó en cuanto le empezó a causar problemas profesionales, aparece también en un artículo de Robert Storr de 1990⁵⁶. Según sus cálculos, todo se inició con el fracaso del comunismo que se confirmó en 1938, con el “Pacto de Múnich”, un golpe muy duro para todos los intelectuales que se habían educado en la década de los 30 bajo la sombra de la Gran Depresión. Desde entonces, señalaba Storr, muchos autores perdieron las esperanzas en la revolución. Tal y como le pasó al historiador Herbert Read, por ejemplo, que, en 1939, escribía:

En nuestra sociedad decadente [...] el arte debe entrar en una fase monástica [...]. Debe convertirse en una actividad individualista, hermética incluso. Debemos renunciar, como a la más pueril desilusión, a que el arte pueda volver a representar nunca una función social⁵⁷,

declaración que explicaba también el tono apocalíptico del ensayo de Greenberg que, como señala Storr, “reflejaba con claridad la angustiada incertidumbre que había calado en la otrora segura de sí misma *intelligentsia* izquierdista”⁵⁸. Por estos motivos, Storr piensa que el marxismo del que hacía gala Greenberg en 1939 no era más que una versión simplificada de las ideas que aparecieron en *Partisan Review* en los años anteriores, una teoría circunstancial que respondía a una serie de estímulos exteriores pero que no ahondaba en las auténticas causas de lo que planteaba. Una opinión que, por otro lado, coincide con la visión que Greenberg tenía de sí mismo en su vejez:

Cuando lo leo ahora [“Vanguardia y kitsch] hay cosas que me revuelven el estómago. Su marxismo era muy simplista y quizá demasiado bolchevique. En realidad, solo estaba siguiendo la moda. Muchos de mis amigos eran trostkistas, o casi. El artículo era confuso y estaba mal escrito, como de principiante⁵⁹.

Una confesión, a posteriori, que llevó a Storr a concluir que, “ante estos datos, la retórica revolucionaria de Greenberg suena vacía”⁶⁰.

* * *

Por lo que hemos visto hasta este punto, algunos autores piensan que “Vanguardia y kitsch” es un texto marxista, mientras que otros lo niegan. Para Clark, Frascina o Hart, se trata de una pieza singular, que mezcló las

influencias de Trotsky, de Brecht y de Schapiro, y dio lugar a una teoría del arte que trató de equilibrar la experimentación formal con el compromiso social. Para Guilbaut, Noyes-Platt o Storr, en cambio, “Vanguardia y kitsch” no era una apuesta arriesgada y original, sino un simple disfraz, un maquillaje pseudo-revolucionario, diseñado para obtener unos objetivos profesionales muy determinados: acceder a las prestigiosas páginas de *Partisan Review*.

¿Quién tiene la razón? Desde luego, es difícil responder porque tanto unos como otros ofrecen argumentos consistentes para afirmar una cosa y la contraria a la vez. Por eso, quizá sea oportuno retomar por un momento el texto de T. J. Clark en el que trata de ofrecer una perspectiva híbrida en la que Greenberg se presenta, simultáneamente, como un oportunista y como el exponente de una estética marxista alternativa. Para ello, Clark partía de la base de que ciertas lecturas retrospectivas fueron excesivamente rigurosas. Es decir, que interpretaron el marxismo de Greenberg según los cánones del comunismo, en lugar de otras opciones más heterodoxas, como la trostkista o, más en particular, la brechtiana. Según esta propuesta de Clark, las teorías del primer Greenberg se podrían encuadrar dentro de lo que se podría denominar como un “punto de vista ultra-izquierdista”. En sus propias palabras:

Yo creo que una versión de un punto de vista como ese es correcto, y que, por tanto, desearía tratar la teoría de Greenberg como si fuese un marxismo decentemente elaborado de tipo ultra-izquierdista; uno que se puede basar en algunas cuestiones erróneas (que yo critico) pero que podría todavía proporcionar, una vez subsanados esos errores, una buena ventaja sobre la historia de nuestra cultura⁶¹.

Y lo que podría aportar una revisión de este tipo sobre la obra de Greenberg, a juicio de Clark, es el concepto de “negatividad”, una idea esencial en la estética del siglo XX, que está presente en la teoría estética de Leon Trotsky o de Bertolt Brecht, pero que este historiador deriva, sobre todo, de la filosofía de Theodor Adorno. Así, Clark define la negatividad estética, de la que piensa que la obra temprana de Greenberg es un buen ejemplo, como la característica esencial de la vanguardia. “La negatividad”, dice Clark, “es el signo dentro del arte de esta descomposición más amplia: es un intento de capturar la falta de sentidos consistente y duraderos en la cultura, de capturar esa carencia y de convertirla en forma”⁶².

Dicho esto, Clark sostiene también que la negatividad es, como defendía Greenberg, un rasgo del arte de la burguesía en “la fase de su descomposición”, y que la autorreferencia del arte desde mediados del siglo XIX es un signo de esta negatividad como resistencia frente a la nueva industria audiovisual del entretenimiento, lo que representó, en realidad, un gesto político. Una postura

que, por otro lado, es similar a la de Paul Hart, cuando señalaba el carácter dialéctico o hegeliano de “Vanguardia y kitsch” en tanto que crítica interna de la vanguardia sobre sí misma⁶³.

Finalmente es Thomas Crow, compañero de Serge Guilbaut en sus años de formación en la universidad de UCLA, en Los Ángeles, a mediados de la década de los 70, cuando ambos eran los discípulos aventajados de T. J. Clark, quien ofrece el que, en nuestra opinión, pasa por ser el análisis más profundo de “Vanguardia y kitsch” en su ensayo “Modernidad y cultura de masas en las artes visuales”⁶⁴, texto publicado en 1980 en el que pretendía hacer frente a la impostura de ciertos autores posmodernos que pasaron por alto la influencia evidente de la cultura popular en el arte de vanguardia. De este modo, y tras repasar dicha dialéctica en diferentes episodios de la historia cultural y artística desde el siglo XIX (impresionismo, cubismo, Mondrian, Greenberg, Schapiro, Benjamin y Adorno), Crow llegaba a la siguiente conclusión:

“La negación modernista –que es la manifestación del modernismo en sus momentos más vigorosos– procede de una confusión productiva dentro de la jerarquía normal del prestigio cultural. Los artistas avanzados repetidamente hacen ecuaciones perturbadoras entre lo alto y lo bajo, que dislocan los términos aparentemente fijados de esta jerarquía en configuraciones nuevas y persuasivas, cuestionándolas así desde dentro”⁶⁵.

Con ello, Crow incidía en la importancia del papel de la “negatividad” de la que hablaba Clark en el arte avanzado y, más en concreto, en el artículo de Greenberg, al tiempo que denunciaba el rigor con el que este autor usaba esa herramienta. Por un lado, Crow reconocía el papel esencial de la autorreferencia pero, por otro, advertía que los mejores resultados de esa estrategia moderna habían llegado solo cuando se usaba en combinación o como contraste de la cultura popular. Desde su punto de vista, “Vanguardia y kitsch” mantenía este equilibrio precario en tanto en cuanto su propio autor rechazaba de plano el marco limitado de la estética formal en los primeros párrafos del texto: “Me parece necesario examinar más de cerca y con más originalidad que hasta ahora la relación entre la experiencia estética del individuo concreto y específico –no el producto de una generalización– y los contextos históricos y sociales en que se inscribe tal experiencia”. El problema llegó cuando esa tensión se relajó, poco a poco, en sus escritos ulteriores, hasta llegar al punto de olvidar por completo estas palabras y prescindir de toda comunicación entre el contexto y la obra de arte. “El modernismo”, decía Crow en la última frase de su ensayo, “vive en la tensión entre estos dos movimientos opuestos. Y la vanguardia, portadora de la enseña del modernismo, ha tenido éxito cuando ha encontrado una ubicación social donde esta tensión es visible y puede obrar”⁶⁶.

Sin duda, el artículo de Greenberg de 1939, junto con los escritos de Meyer Schapiro, fue uno de los primeros textos que aludió a dicha ubicación, a la relación entre la obra de arte, su infraestructura y la cultura popular. Otro artículo que también se refirió a los vínculos entre la sociedad y la obra de arte con gran perspicacia en aquel momento, y que no podemos dejar de citar a pesar de que no hubo ningún tipo de relación entre Greenberg y su autor, fue “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1936), de Walter Benjamin⁶⁷, un texto que propuso un punto de vista de la estética marxista muy diferente al de los norteamericanos (y al de Adorno) y que solo comenzó a ser reevaluado a finales de la década de los 70, en el campo artístico, con la llegada del “apropiacionismo” y el auge de la fotografía. En esencia, el artículo de Benjamin se distinguía del de Greenberg por su crítica del “aura”, concepto que el norteamericano, no obstante, rechazaba. De este modo, mientras que el alemán defendía un arte que extraía su radicalidad política de su condición múltiple, fundamentalmente, el norteamericano pensaba que los viejos soportes de la pintura y de la escultura todavía podían cuestionar el sistema a través de una autocritica radical, como más tarde se encargaría de demostrar en otros artículos del periodo 1943-48⁶⁸. Se diría, pues, que aun compartiendo su curiosidad por un mismo fenómeno —la posición de la obra de arte en la sociedad industrial—, Benjamin y Greenberg hablaban, en realidad, de cosas diferentes, ya que no hay que olvidar que, en 1939, tanto la fotografía como el cine, a pesar de que eran frecuentemente usadas por muchos artistas de la vanguardia, permanecían al margen todavía de las categorías tradicionales de las bellas artes.

No obstante, la existencia de un sustrato común en sus reflexiones, procedente de la Modernidad, ofrece también la posibilidad de contemplar sus afinidades. En este sentido, es importante remarcar que ambos pensaban que la posible “eficacia” política de una obra de arte dependía, fundamentalmente, del grado de intensidad con el que se efectuaba la crítica del “medio específico”: a través de la abstracción de la pintura, en el caso de Greenberg, y de la narratividad, la reproductibilidad y el montaje, en la fotografía y el cine, respectivamente, en el de Benjamin⁶⁹. Algunos autores han señalado que “este” Benjamin es el producto de la revisión a la que Adorno sometió el texto original y que, en realidad, el

filósofo alemán fue mucho más directo en su apoyo a la presencia de un contenido “radical” en la obra de arte. Sea como fuere, y tal como apunta Caroline Jones, “el *Benjamin* de Adorno (el que atrajo a los posmodernos neoyorquinos en los 80) era, en cierto modo, un Benjamin greenberguiano”⁷⁰. Así pues, bajo esta óptica Benjamin y Greenberg no serían tanto autores contrapuestos, como frecuentemente se los presenta, sino complementarios: uno incidiendo en la capacidad revolucionaria de los nuevos medios de la sociedad de masas, y el otro en la misma cualidad de los soportes tradicionales.

Todos estos argumentos sitúan a “Vanguardia y kitsch” como uno de los textos fundamentales de la crítica de arte y cultural del siglo XX. Su valor no sólo reside en haber sido capaz de relacionar dos conceptos antagónicos y centrales en el debate intelectual de su época, sino también en haber desbordado las fronteras de su disciplina para insertarse en un debate de mucho mayor calado, de naturaleza social y política, en un momento crucial: en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. La urgencia de este texto alcanza sus mayores cotas en momentos particulares, como, por ejemplo, cuando vincula el auge del fascismo a la proliferación del kitsch, como una forma cultural deturpada, corrupta. Greenberg consiguió además popularizar una palabra de uso común en nuestros días, que ha ido evolucionando hasta alejarse gradualmente de esa afinidad ominosa con el totalitarismo. El kitsch es visto hoy en muchos casos con una mezcla de simpatía y condescendencia, pero raramente se condena con la contundencia y claridad de Greenberg. A diferencia de aquel tiempo, en el que el kitsch era una manifestación nítida de incultura y falta de educación, derivadas de una condiciones sociales injustas, la posmodernidad aprendió a tolerarlo e incluso a estudiarlo como un fenómeno más de la cultura popular. Con todo, las preguntas y denuncias que el crítico neoyorquino lanzó en su etapa “materialista”, un periodo que a menudo se soslaya cuando se habla sobre él, centrandó la atención en su posterior y mejor conocida crítica “formalista”, no han perdido su vigencia. Porque el kitsch que Clement Greenberg combatió, como una forma degradada, indeseable y manipuladora de la cultura, no ha desaparecido en modo alguno, como tampoco lo han hecho las circunstancias que lo alimentan, sino que se ha transformado y crecido junto a otros conceptos centrales de nuestro tiempo, como el de “espectáculo”.

NOTAS

- ¹ Bertolt BRECHT, “El arte de hacer la verdad manejable como un arma” (1934), incluido en el libro Bertolt BRECHT, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Barcelona, 1973 (Frankfurt, 1967), p. 161.
- ² Serge GUILBAUT, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, 1990, p. 77.
- ³ Leon TROTSKY, “Art and Politics in Our Epoch”, *Partisan Review*, otoño de 1938. A partir de la carta a Dwight MacDonald fechada el 17 de junio de 1938 en Coyoacán, México. Citado en Alan M. WALD, *The New York Intellectuals: The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 80s*, Chapel Hill, 1977, p. 145: “[Art] has its own laws ?even when it consciously serves a social movement”.
- ⁴ *Ibidem*, p. 144; “Truly intellectual creation is incompatible with lies, hypocrisy and the spirit of conformity. Art can become a strong ally of revolution only insofar as it remains faithful to itself. Poets, painters, sculptors and musicians will themselves find their own approach and methods, if the struggle for freedom of the oppressed classes and peoples scatters the clouds of skepticism and pessimism which cover the horizon of mankind”.
- ⁵ “La lucha contra el formalismo en literatura”, escribió Brecht, “es de la mayor importancia. No es en absoluto cosa de una “fase”. Debe ser combatido hasta el fin en toda su amplitud y profundidad, no solo “formalmente”, a fin de que la literatura pueda desempeñar su función social. En todo empeño de cierta importancia para la liquidación de formas vacías, de mitos que nada dicen, es importante que las formas en ningún momento sean separadas de las funciones sociales, aisladas de ellas, aceptadas o rechazadas por ellas”; en Brecht 1967-73, p. 228.
- ⁶ Clement GREENBERG, *The Harold Letters. 1928-1943, The Making of an American Intellectual*, Washington, 2000, p. 161: “I read an article in a German Communist magaz. that called Brecht the greatest master of the German language since Goethe. On the basis of the prose in “Dreigroschenroman”.
- ⁷ György LUKÁCS, “Tendency or Partisanship”, publicado originalmente en *Die Linkskurve*, Berlín, vol. 4, n.º 6, 1932, pp. 13-21 y recogido en Charles HARRISON y Paul WOOD, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Londres, 1992, pp. 413-417.
- ⁸ T. S. ELIOT, “The Function of Criticism” (1922), en el libro *Selected Essays, 1917-1932*, Londres, 1999. Traducido en María Luisa BURGUERA (ed.), *Textos clásicos de teoría de la literatura*, Madrid, 2004, p. 275.
- ⁹ F. V. O’CONNOR, *Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*, Greenwich, Conn., Nueva York, 1973; Greta BERMAN, *The Lost Years, Mural Painting in New York City under de WPA Federal Art Project 1935-1943* (Columbia University PhD, 1975), Nueva York, 1978 y Erika Doss, *Benton, Pollock and the Politics of Modernism. From Regionalism to Abstract Expressionism*, Chicago y Londres, 1991.
- ¹⁰ Declaraciones a Thomas B. Hess recogidas en el libro *Barnett Newman*, Nueva York, 1969.
- ¹¹ La AAA fue creada, además, porque estos artistas estaban en desacuerdo con los criterios que manejaban sobre la abstracción museos como el MoMA y el Whitney. Al primero le achacaban que prescindía de los artistas americanos con demasiada frecuencia, en favor de los europeos, mientras que, al segundo, le criticaban su gusto por el Regionalismo y por el Realismo Social.
- ¹² Según los editores del catálogo para la exposición anual de la AAA en 1938; véase Irving SANDLER, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, 1996 (Nueva York, 1970), p. 46.
- ¹³ La primera traducción al castellano de “Vanguardia y kitsch” es la que realizó Justo G. Beramendi en 1979: C. GREENBERG, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, 1979 (Boston, 1961). La editorial Paidós reeditó la traducción de Beramendi en 2002: Clement GREENBERG, *Arte y cultura*, Barcelona, 2002. Félix Fanés volvió a traducir y editar “Vanguardia y kitsch” en 2006: Félix FANÉS, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, 2006.
- ¹⁴ Greenberg 2000, p. 198: “I am writing a piece [“Avant-Garde and Kitsch”] on the basis of my letter to Macdonald. It cracks my teeth, and I am afraid of my own flights of spun theory. I should have it finished by the end of this week”.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 199: “I’ve submitted the longish piece [“Avant-Garde and Kitsch”] to the PR. I think it’s good, but not ample enough. They’ll probably turn it down, and my oeuvres inédites will mount”.
- ¹⁶ Florence RUBENFELD, *Clement Greenberg. A life*, Nueva York, 1997, p. 53.
- ¹⁷ GREENBERG 2000, p. 203: “Dwight Mcdonald called up to tell me he’s very dissatisfied with my piece [“Avant-Garde and Kitsch”] because of its unsupported and large generalizations. I became furious. These people with the best intentions do as much to smother American culture as the Roman church. Habits, habits. Macdonald has a journalistic notion of perfection; his only notion of perfection” (27 de junio).
- ¹⁸ Greenberg 1961-79, p. 12.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 14.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 15.
- ²¹ *Ibidem*, p. 15.
- ²² *Ibidem*, p. 17.
- ²³ *Ibidem*, p. 16.
- ²⁴ La genealogía discursiva del “kitsch” cuenta con aportaciones de algunos de los teóricos de la cultura más influyentes del siglo XX. A modo de recordatorio, sirva citar: Theodor W. ADORNO, *Teoría Estética*, Madrid, 1980 [Frankfurt am Main, 1970]; Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, 1997 [Frankfurt, 1974]; Hermann BROCH, *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Barcelona, 1970; Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch y posmodernismo*, Madrid, 1991; Gillo DORFLES (ed.), *El Kitsch. Antología del mal gusto*, Barcelona, 1973 [Milán, 1968]; Abraham MOLES, *El kitsch. El arte de la felicidad*, Barcelona, 1996 [1973]; Susan SONTAG, “Notas sobre lo Camp” (1964), en el libro *Contra la interpretación*, Madrid, 1996; y Robert VENTURI, Steven IZENOUR y Denise SCOTT BROWN, *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* [traducción de Justo G. Beramendi], Barcelona, 1978.
- ²⁵ Ilya Repin fue un pintor academicista ruso del siglo XIX.
- ²⁶ Jonathan CRARY, “Olafur Eliasson: Visionary Events”, en *Olafur Eliasson*, catálogo de la exposición, Kunsthalle Basel, 1997, p. 9.
- ²⁷ Greenberg, 1961-79, p. 22.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 23.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 25.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 25.
- ³¹ *Ibidem*, p. 26.
- ³² *Ibidem*, p. 25.
- ³³ Rubenfeld 1997, p. 58: “In the era before the war, there was a great interest in the criticism of mass culture. No one talks about this today, possibly because no one quite knows what to say about it. At the time we had a pretty simple but effective kind of critical view on the subject, and Clem’s piece was a major initiating point”.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 58.
- ³⁵ Greenberg 2000, p. 211: “My piece [Avant-Garde and Kitsch] has been a “success”, according to the editors of *Partisan Review*. Everybody likes it. James Burham says it’s one of the best articles they’ve published. Van Wyck Brooks wrote a note to say he thought it very fine. Louise Bogan likes it. Delmore Schwartz thinks it’s a “wonderful piece of work” and should be printed in italics, and so forth. I’m not surprised that it’s good but I am surprised that people “like” it. In fact, many people say they “enjoyed” it. Now, the PR wants me to write more articles for them, and I feel very warm and gratified”.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 212: “Dear Harold, Dwight Mcdonald tells me that no article printed in the PR ever stirred up so much comment as mine and received such universal praise, etc. The only dissent came from

- Meyer Schapiro, who says in addition that I borrowed some of his ideas. The praise warms me, but I'm afraid I lack a critical audience; the piece is full of loopholes which no one seems to have noticed [...]. Clem”.
- ³⁷ Cecile y David SCHAPIRO, “Abstract Expressionism. The Politics of Apolitical Painting”, *Prospects*, n.º 3 (ed. Jack Salzman), 1977, pp. 175-214. Reimpreso en Francis FRASCINA (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, Londres y Nueva York, 1999, pp. 181-196.
- ³⁸ Fred ORTON y Griselda POLLOCK, “Avant-Gardes and Partisans Reviewed”, *Art History*, vol. 4, n.º 3, septiembre de 1981, pp. 305-327. Reimpreso en Frascina 1999, pp. 211-226.
- ³⁹ Orton y Pollock 1981, p. 214: “How could revolutionary writers forge a new sensibility out of a reconciliation with Marxist ideology with formal or artistic experimentation?”.
- ⁴⁰ Orton y Pollock 1981, p. 218.
- ⁴¹ Annette COX, *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*, Ann Arbor, 1982, en el capítulo titulado “The Facts of Culture: The Art Criticism of Clement Greenberg”, pp. 145-46: “Greenberg concluded that capitalism was the underlying reason for the proliferation of kitsch and that socialism offered the only hope for the preservation of serious culture or for the improvement of the cultural life of the masses”.
- ⁴² *Ibidem*, p. 162.
- ⁴³ Pedro DE LLANO, “Luchar con los archivos: entrevista a Serge Guilbaut”, *Exit Book*, n.º 10, 2009, p. 7: “Durante mi segundo año estábamos buscando un profesor nuevo y fui parte del comité de búsqueda. T. J. Clark, que estaba en Inglaterra en esa época, solicitó el puesto y, como miembro del comité de búsqueda, leí todos sus libros y me quedé anonadado por la profundidad y la originalidad de su investigación, así como por la inteligencia de su escritura. UCLA lo contrató después de venir y de dar una conferencia impresionantemente brillante. Fue amor instantáneo entre los estudiantes. Más tarde se acercó mucho a nosotros, ya que algunos estábamos interesados en su pasado situaciónista en los 60. Inmediatamente se convirtió en un polo de atracción”.
- ⁴⁴ T. J. CLARK, “Clement Greenberg’s Theory of Art”, *Critical Inquiry*, n.º 9, septiembre de 1982, p. 141: “There was a considerable and various Marxist culture in New York at this time; it was not robust, not profound, but not frivolous or flimsy either, in the way of England in the same years”.
- ⁴⁵ Entre ellos: “Nacional Defense: The Case for Socialism”, de Dwight Macdonald; “The Marxist Dialectic”, de Edmund Wilson (otoño de 1938); “Manifiesto: Towards a Free Revolutionary Art”, de Andre Breton y Diego Riviera, (otoño de 1938); y “The Twilight of the Thirties” o “What is Living and What is Dead”, ambos de Phillip Rahv.
- ⁴⁶ Clark 1982, p. 143: “The example of Brecht was specially vivid for Greenberg in the year around 1940, representing as he did a difficult, powerful counterexample to all the critics wished to see as the main line of avant-garde activity: standing for active engagement in ideological struggle, not detachment from it, and suggesting that such struggle was not necessarily incompatible with work on the *medium* of theatre, making that medium explicit and opaque in the best avant-garde manner”.
- Junto a Clark, John O’Brian y Francis Frascina también han señalado la influencia del marxismo en los planteamientos del primer Greenberg. Ambos coinciden en señalar que “Vanguardia y kitsch” es un texto “brechtiano”, una realidad que Frascina relaciona con el tipo de análisis sobre el capitalismo que Greenberg hacía, aunque, según matiza, sus conclusiones fuesen diferentes; véase Francis FRASCINA, “Greenberg and the Politics of Modernism”, *Art Monthly* 111, noviembre de 1987, p. 9 y C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgements, 1939-1944*, edición de John O’Brian, Chicago y Londres, 1986, 4 vols., p. xxii.
- ⁴⁷ Paul HART, “The Essential Legacy of Clement Greenberg from the Era of Stalin and Hitler”, *Oxford Art Journal*, vol. 11, n.º 1, 1988, pp. 76-87.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 77: “From his reading of Brecht’s poetry, drama, and aesthetic theories, Greenberg believed that it was possible to construct a theory and practice which combined aesthetic quality and emancipatory value as part of the necessary preconditions for making a genuine socialist society”.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p. 80; “The genuine refutation must penetrate the opponent’s stronghold and meet him on his own ground; no advantage is gained by attacking him somewhere else and defeating him where he is not. The only possible refutation of [the MoMA] must therefore consist, in the first place, in recognising its standpoint as essential and necessary and then going on to raise that standpoint to the higher one through its own immanent dialectic”.
- ⁵⁰ Guilbaut 1990, p. 55.
- ⁵¹ *Ibidem*, p. 56.
- ⁵² *Ibidem*, p. 54.
- ⁵³ Susan NOYES-PLATT, “Clement Greenberg in the 1930s: A New Perspective on his Criticism”, *Art Criticism*, Vol. 5, n.º 3, 1987, pp. 47-64.
- ⁵⁴ *Ibidem*, p. 56: “[...] designed to give him access to the politicized pages of the *Partisan Review*”.
- ⁵⁵ *Ibidem*, pp. 56-57: “Ultimately, Greenberg’s formulation of an artistic/political avant-garde, with a shallow link to socialism, sought ?for all its conservative aspects? to create an atmosphere of hope. He, in effect, attempted to save high culture from social catastrophe [but, ironically] it could only be saved if it voluntarily went in to the ghetto of abstraction. In fact, this aesthetic ghetto was established by a world at war, with limited patience for high art, and with the time and energy only for an obvious realism and an even more obvious kitsch”.
- ⁵⁶ Robert STORR, “No Joy in Mudville, Greenberg’s Modernism, Then and Now”, en Kirk VARNEDOE y Adam GOPNIK (eds.), *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, catálogo de la exposición, Museum of Modern Art, Nueva York, 1990.
- ⁵⁷ *Ibidem*, p. 184: “In our decadent society [...] art must enter into a monastic phase [...] Art must now become individualistic, even hermetic. We must renounce, as the most puerile delusion, the hope that art can ever again perform a social function”.
- ⁵⁸ *Ibidem*, p. 164: “clearly echoed the anguished uncertainty that had suddenly beset the once confident radical intelligentsia”.
- ⁵⁹ *Ibidem*, p. 186: “When I read it [*Avant-Garde and Kitsch*] now there are things about it that churn my stomach. Its Marxism as too simplistic and maybe to Bolshevistic. I was going along with the times, being trendy. Most of my friends were troskytes, or nearly. The piece was smug and badly written; sophomoric”. Citado en Saul OSTROW, “Avant-Garde and Kitsch, Fifty Years later: A Conversation with Clement Greenberg”, *Arts Magazine*, diciembre de 1989, p. 57.
- ⁶⁰ *Ibidem*, p. 166: “Against this background, Greenberg’s revolutionary rhetoric rings hollow”.
- ⁶¹ Clark 1982, p. 186: “I believe, as I say, that a version of some such view is correct, and would therefore wish to treat Greenberg’s theory as if it were a decently elaborated Marxism of a ultraleftist kind; one which issues in certain mistaken views (which I criticize) but which need not so issue, and which might still provide, cleansed of those errors, a good vantage for a history of our culture”.
- ⁶² *Ibidem*, p. 184; “Negation is the sign inside art of this wider decomposition: it is an attempt to capture the lack of consistent and repeatable meanings in culture ?to capture the lack and make it over into form”.
- ⁶³ En este sentido es importante recalcar que “Vanguardia y kitsch” se publicó en un momento en el que Bertolt Brecht era el máximo referente de Greenberg, en mayor medida, si cabe, que el propio Trotsky. Dos textos como “Attention to Brecht”, que nunca llegó a ver la luz pero en el que trabajó a lo largo de la década de los 30, así como “Bertolt Brecht’s Poetry”, publicado en *Partisan Review* en el número de marzo-abril de 1941, así lo atestiguan; Clement GREENBERG, “Attention to Brecht”, *Clement Greenberg Papers, 1928-1995*, Getty Research Institute, Los Ángeles. Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession no. 950085, box 24, folder 6, pp. 18, y Clement GREENBERG, “Bertolt Brecht’s Poetry”, recogido en el libro Greenberg 1986, pp. 49-62.
- ⁶⁴ Thomas CROW, “Modernidad y cultura de masas en las artes visuales” (1980), incluido en Thomas CROW, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, 2002 (Yale, 1996).
- ⁶⁵ *Ibidem*, p. 40.
- ⁶⁶ *Ibidem*, p. 43.
- ⁶⁷ Walter BENJAMIN, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, 1973 [Frankfurt am Main, 1972].

⁶⁸ En concreto, “Review of Exhibitions of Marc Chagall, Lionel Feininger and Jackson Pollock”, *The Nation*, 27 de noviembre de 1943 (Greenberg 1986, vol. 1, pp. 164-166), “Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock”, *The Nation*, 1 de febrero de 1947 (*Ibidem*, vol. 2, p. 125), “The Situation at the Moment”, *Partisan Review*, enero de 1948 (*Ibidem*, vol. 2, p. 193), “Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock”, *The Nation*, 24 de enero de 1948 (*Ibidem*, vol. 2, p. 201), “The Crisis of the Easel Picture”, *Partisan Review*, abril de 1948 (*Ibidem*, vol. 2, pp. 221-225) y el inédito “The Agony of Painting”, *Clement Greenberg Papers*, 1928-1995, Getty Research Institute, Los Angeles. Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession no. 950085, box 26, folder 2, 27 páginas mecanografiadas, sin fecha.

⁶⁹ Greenberg no conoció el texto de Benjamin hasta mucho después de haber sido publicado. La historiadora Caroline A. JONES ofrece un excelente estudio comparativo de ambas piezas en el último capítulo de su

libro *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago y Londres, 2006, pp. 364-374. Según Jones, el énfasis que tanto Greenberg como Benjamin hicieron en la crítica del medio (la pintura en un caso y el cine y la fotografía, en otro) como resorte revolucionario los relaciona de una manera mucho más estrecha de lo que ciertos autores posmodernos querrían reconocer. Sin embargo, también es cierto que las diferencias entre uno y otro son considerables. En cualquier caso, el contexto natural de esta comparación no es, aunque resulte paradójico, la década de los 30, en la que los autores ni siquiera tenían conocimiento uno del otro, sino la de los 80, un momento en el que la crítica de la pintura de caballete y el desarrollo de la fotografía y el cine ya habían pasado por una serie de fases necesarias que hicieron posible la comparación y el enfrentamiento entre ambas posiciones. Es por este motivo, y por la necesidad de mantener el hilo histórico y geográfico del argumento, por lo que renunciamos a un estudio en profundidad de este punto crucial en nuestro estudio.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 372.

En construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Memoria del curso 2012-2013

Durante el curso académico 2012-2013 se celebró la cuarta edición de *En Construcción*, el seminario de posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte. La finalidad de esta actividad ha sido, desde su creación en 2009, difundir las investigaciones en curso de los estudiantes de posgrado del Departamento y constituir un espacio de diálogo e intercambio con el resto de la comunidad científica. En esta ocasión, se organizaron 9 sesiones en las que se presentaron 11 trabajos de investigación. Además de las aportaciones de los alumnos del Departamento, en esta edición han acudido igualmente doctorandos de otras universidades españolas. Bajo estas líneas se relaciona el nombre de los ponentes y los resúmenes de sus intervenciones.

Coordinadores académicos: María Cruz de Carlos Varona y Álvaro Molina Martín
Coordinador: Víctor Rabasco García

Cecilia GAMBERINI: *Reconsideración de la figura de Sofonisba Anguissola en la corte de Felipe II*
ceciliagamberini@gmail.com

Universidad Autónoma de Madrid

La figura de Sofonisba Anguissola (1532-1625) destaca por ser la primera mujer que alcanzó éxito con su pintura en el Renacimiento. Fue extraordinaria su capacidad para hacer frente al cargo de pintora, sin entrar en conflicto con su nobleza, y ganarse la estima del rey Felipe II y la confianza de la joven reina Isabel de Valois. Sin embargo, hay que destacar que su caso fue único también gracias a la capacidad de su padre para promover sus habilidades y calidades. Este es probablemente uno de los aspectos principales en que se ha centrado mi investigación hasta ahora y revela que Sofonisba no solo ha de ser aclamada como gran artista capaz de crear un universo pictórico singular, sino también por las estrategias familiares que ayudan a entender su llegada y asentamiento en la corte española. El estudio documental nos ha permitido dar los primeros pasos hacia una reconstrucción de las conexiones y relaciones que unían la pintora con la corte española, incluso antes de su llegada a la misma.

Beatriz GARCÍA PÉREZ: *La teoría estética del juego: origen, historia y vigencia*
bibigarcia.perez@gmail.com

Universidad Autónoma de Madrid

La cultura contemporánea del ocio y su reivindicación epidérmica de lo lúdico han desplazado del punto de mira teórico a la reflexión estética sobre la relación estructural del arte con el juego, sustituyéndola bien por la identificación acrítica del arte con una forma de divertimento, o bien reduciendo la relación de ambas esferas a una cuestión meramente formal. El trabajo que se presentó en este seminario pretendía llevar a cabo una recuperación crítica de la teoría estética del juego de Schiller que, completada y discutida en los textos de teóricos como Huizinga, Caillois, Gadamer, Quintás, Boss o Marcuse, puede ofrecer un marco teórico a partir del cual entender mejor nuestro presente artístico.

Francisco José GARCÍA RAMOS: *Joana Biarnés: corpus fotográfico para diario Pueblo (1963-1965). Una propuesta metodológica para la narración historiográfica desde el archivo y los usos de lo fotográfico*
fran_garcia_ramos@hotmail.com

Universidad Complutense de Madrid

Joana Biarnés (Terrassa, 1935) es una de las primeras mujeres que durante el franquismo trabajaron profesionalmente como reportera gráfica. Iniciada en prensa deportiva, sus reportajes

fotográficos para diario *Pueblo* (1963-1974) representan todo un archivo visual de la vida social de la España franquista. Esta investigación pretende visibilizar y biografiar la olvidada figura de Joana Biarnés recuperando, organizando y analizando este corpus fotográfico; y, en segundo término, ofrecer una aproximación a una propuesta metodológica para el ejercicio de la narración historiográfica desde los usos de lo fotográfico en prensa escrita, la práctica de archivo y la cultura visual; en suma, una metodología para el estudio de corpus fotográficos que posibilite crear espacios dialécticos desde los que poder repensar y reescribir nuestra historia más reciente.

Nuria LÁZARO MILLA: *La prensa como fuente para la investigación: las joyas (escritas) de la reina Isabel II*
nuri1475@hotmail.com

Universidad Complutense de Madrid

De la magnífica colección de alhajas que llegó a poseer la reina Isabel II, son muy pocas las piezas que se han conservado hasta la actualidad y que con toda seguridad se pueden atribuir a su propiedad. Ante la desafortunada desaparición física del objeto de estudio, el método de trabajo consiste, fundamentalmente, en confrontar la información documental hallada en los archivos –facturas, inventarios, testamentos, etc.– con la información visual que nos ofrecen los retratos –sobre todo los fotográficos– de la soberana. Sin embargo, en este caso concreto las herramientas para el estudio se amplían de una manera sorprendente y, en cierto modo, novedosa, al contar con la prensa decimonónica como fuente para la investigación, pues aporta numerosas noticias que permiten no sólo completar la información sobre ciertas creaciones, sino también contextualizarlas e, incluso, aportar de forma inédita aquellos datos que no se han conservado en los archivos.

Marco LÓPEZ MALIBRÁN: *El asalto a los cielos. Courbet y la columna Vendôme*
mlmalibran@gmail.com

Universidad Autónoma de Madrid

Entre los sucesos acaecidos durante La Comuna de París, el derribo de la columna Vendôme fue uno de las acciones políticamente más simbólicas. El pintor Gustave Courbet, elegido para formar parte del Consejo de la Comuna, dirigió la demolición del monumento napoleónico y asumió la responsabilidad de su destrucción. Con este gesto expresó un evidente acto político fundador. En el análisis que hace W. Benjamin del perfil psicológico e ideológico del artista bohemio en sus trabajos sobre Baudelaire se reflexiona sobre una determinada forma de comprender la acción revolucionaria que podemos encontrar escrita en este episodio. La demolición de la columna Vendôme

es el encuentro entre lo político y lo artístico en el gesto moderno de la ruptura con el régimen caduco. Este trabajo se propone cuestionar las fronteras entre la cultura política y la artística, proponiendo al artista bohemio como un actor político muy relevante para comprender los acontecimientos históricos de su tiempo.

Francisco MERINO RODRÍGUEZ: *El dibujo arquitectónico en el manuscrito d*

La Biblioteca Nacional de España conserva un manuscrito de arquitectura anónimo formado por cuarenta y nueve folios. Esta obra ha sido datada en la última década del siglo XVI y atribuida al arquitecto Juan de Minjares (h. 1520-1599) por los profesores Fernando Marías y Agustín Bustamante. Este estudio pretende analizar la presencia o la ausencia de convenciones de símbolos no verbales en los dibujos de arquitectura de este manuscrito, los cuales se concretan en el sistema de representación elegido y en el uso de unas determinadas técnicas gráficas. De la misma manera se estudiará la posible repercusión de la tradística de arquitectura precedente en estos dibujos.

Lara NEBREDÁ MARTÍN: *Una perspectiva diferente: documentación para el arte de al-Ándalus*

mlnebreda@pdi.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

La Documentación es una disciplina auxiliar capaz de ofrecer bases sólidas sobre las que cimentar nuevas hipótesis y teorías relacionadas con la Arqueología y la Historia del Arte, pero válidas para cualquier área del saber. Partiendo de esta base, pretendemos efectuar la recopilación, digitalización, análisis y tratamiento de los documentos relacionados con los materiales procedentes de al-Ándalus, que se conservan en instituciones madrileñas surgidas gracias al coleccionismo privado desarrollado entre finales del siglo XIX y principios del XX. El objetivo fundamental de nuestro trabajo es crear un sistema informático que simplifique y agilice la consulta y el acceso a los documentos generados por piezas artísticas, con el propósito de ofrecer una herramienta útil que facilite la labor científica de los investigadores especializados.

Sara PEDRAZ POZA: *La utilización del mito del Quijote como eje de la construcción identitaria nacional en el cine informativo del régimen franquista*

sarapedraz@gmail.com

Universidad Carlos III de Madrid

Esta investigación realiza una aproximación al estudio de las fuentes del cine informativo propagandístico del régimen franquista y su apropiación del mito cervantino de *El Quijote*. El objetivo es estudiar la utilización de este mito para la construcción del consenso y la justificación ideológica durante el franquismo. La premisa es que esto permite estudiar los mecanismos de funcionamiento de la propaganda franquista, las especiales condiciones de censura y el control de la producción

intelectual y la imposición de un sistema de valores que partía directamente del contexto histórico y social. Se ha realizado para ello un estudio tanto de NO-DO para España y de la revista *Imágenes* y se han utilizado metodologías procedentes tanto de la cultura visual, la teoría de la literatura y el periodismo, de forma que se contemplan diversas opciones en la apropiación del mito para configurar lo que suponía ser español.

Carlos SANZ DE MIGUEL: *El arte de la tapicería en el palacio escurialense del siglo XVIII*

carlossanzdemiguel@gmail.com

Universidad Autónoma de Madrid

Desde la llegada al trono de los Borbones se amueblaron con tapices permanentes las residencias en los Reales Sitios, especialmente aquellas cuya Real Jornada abarcaba los meses invernales del año. En esta investigación analizamos las decoraciones textiles del palacio escurialense, creadas principalmente en los reinados de Carlos III y su hijo, Carlos IV. Además de incidir en la personalidad de los comitentes, se aborda el estudio de la diferente iconografía de los asuntos representados y los autores de las series.

Astrid DE SAS VAN DAMME: *El Camino de Santiago y el románico rural de Cantabria*

astridesas@gmail.com

Universidad Autónoma de Madrid

La peregrinación jacobea durante la alta Edad Media ha sido uno de los sucesos más importantes de la historia de la humanidad occidental, lo que ha dado lugar al desarrollo de todo tipo de investigaciones orientadas hacia diferentes aspectos de la misma. Una de estas vías de estudio tiene que ver con la posible influencia de las peregrinaciones en la arquitectura románica, que, de producirse, afectarían especialmente a los centros más cercanos al camino, pero, ¿influyó también en otros territorios? En este sentido, nuestro foco de atención se centra en Cantabria.

Rosa DE VIÑA CARMONA: *El minotauro en el cuento y el arte: recreaciones encontradas*

rosa.vinae@gmail.com

Universidad Autónoma de Madrid

Nuestra presentación se centrará en las reinterpretaciones del Minotauro de Pablo Picasso con sus grabados y poemas, de Julio Cortázar con su obra *Los reyes* y de Jorge Luis Borges con algunos de sus poemas y su cuento "La casa de Asterión". Se desarrollará un estudio comparativo de dichos autores centrado en la idea del Minotauro como elemento de vanguardia como prefiguración para la relectura literaria. A través de imágenes principalmente de Picasso, analizaremos las narraciones de Cortázar y Borges, que proponen una humanización heroica y melancólica del monstruo mitológico en relación directa con su representación en la vanguardia artística.

Atravesando el arco más alto rozando el capitel. En memoria de Silvia Cubiles Fernández (1942-2013)

Carlos Reyero
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 25, 2013, p. 93
ISSN. 1130-551

Quizá lo único que nos consuela cuando perdemos a alguien es el recuerdo de los momentos felices. Todo lo demás se diluye en la tristeza de su desaparición. Silvia Cubiles Fernández (Sevilla, 1942-Fuengirola, Málaga, 2013) enseñó Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid durante casi cuatro décadas, desde poco después de la creación de la Universidad hasta su jubilación en 2008. Era en aquel momento la profesora más veterana en activo del Departamento de Historia y Teoría del Arte, que dirigió en sus últimos años. Las tareas de gestión universitaria fueron para ella un aliciente en la lucha contra su enfermedad. El reconocimiento de sus compañeros y de las autoridades académicas, tanto de la Facultad como de la Universidad, supuso un satisfactorio colofón a su trayectoria profesional.

Silvia se había licenciado en Historia del Arte en la Universidad de Sevilla, donde fue discípula de Antonio Bonet Correa, que ocupaba entonces la Cátedra de Arte Hispanoamericano. Con él realizó en la universidad hispalense su memoria de licenciatura sobre *La Hacienda de San Nicolás de Salvatierra, México*, que presentó en mayo de 1971. Su carrera docente se inició en la Universidad Autónoma de Madrid, que entonces ocupaba unos locales provisionales en el Cerro de San Blas, en el parque del Retiro, en la calle Alfonso XII, antes de la inauguración del Campus de Cantoblanco. Silvia pertenecía, pues, a aquella generación de *pioneros* que puso en marcha *la Autónoma*.

Eran los años 70, difíciles pero cargados de esperanzas, en lo social y en lo personal. Silvia empezaba entonces una nueva vida en Madrid, junto a su marido Rafael Pérez Madero, también vinculado al mundo del arte. El número de estudiantes que accedían a la universidad crecía y era necesario compatibilizar las tareas docentes e investigadoras en unas condiciones a veces precarias. Silvia trabajó entonces en la realización de su tesis doctoral,

titulada *La Imprenta Real y los grabados de arquitectura en los reinados de Carlos III y Carlos IV*, también dirigida por el profesor Bonet Correa, que presentaría en el año 1981 en la Universidad Complutense de Madrid. Interesada por los grabados de arquitectura, publicó varios trabajos sobre ese tema en revistas especializadas, tales como la *Revista del Archivo, Biblioteca y Museo del Ayuntamiento de Madrid, Cuadernos de Bibliofilia, Archivo Español de Arte* o *Goya*.

En 1986 consiguió la plaza de profesora titular de Historia del Arte, *de moderno y contemporáneo*, como entonces se decía, aunque se dedicó preferentemente a explicar arte del siglo XIX. Atraída por la arquitectura de aquel siglo, publicó en 1990 un estudio sobre *El Palacio del Marqués de Casa Riera*, editado por el Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992.

Quiero recordar a Silvia feliz, en medio de las dificultades que acompañan a la vida académica, a la vida en general. Para ella fue una satisfacción dirigir el Departamento, asistir como su representante a aquellas reuniones en las que se debatía el futuro de la titulación de Historia del Arte, en Madrid, en Barcelona y, sobre todo, en Sevilla, en la antigua *Fábrica de Tabacos*, su primera universidad. Silvia conservó siempre su acento andaluz, suave y discreto, y soñaba con el Sur, con el mar vivificador de Conil, en Cádiz, que disfrutó por última vez en el verano de 2013.

Silvia nunca decía adiós sino hasta pronto. *Adéu*, Silvia. Te fuiste sin hacer ruido, leve, como dicen los versos del poeta Màrius Torres:

Ah, qui pogués morir sense agonia, lleu,
cara a la sola llum, a l'esplendor aeri,
alegre, lliure, net com el vol d'un ocell,
travessant l'arc més alt a frec de capitel!!

Barcelona, 7 de octubre de 2013