

# OBSERVACIONES SOBRE NUESTRO PASADO ARTISTICO

(APUNTES PARA UN LIBRO)

por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

Hace unos años publicábamos un trabajo titulado "*La vida de los artistas en Castilla y León durante el Siglo de Oro*" (Revista de Arc. Bibl. y Museos, 1959), movidos por el temor a no proseguir en su elaboración. Pero he aquí que la recogida de datos ha continuado. Se mantienen las mismas razones ya expuestas, y por eso nos ha parecido oportuno hacer un segundo intento en este afán de divulgar una experiencia que puede ser útil. Por eso habrá de perdonarse una evidente desconexión de ideas, pues lo que aquí se recoge es una serie de observaciones y sugerencias. En parte amplían las ideas comunicadas en el primer trabajo, razón por la cual remitimos al lector a éste a fin de no repetir conceptos similares.

## EL CLIENTE.

Por lo general se tiene una idea parcial del arte español. Se piensa que todo es expresión del pensamiento religioso, y se olvida que también entre nosotros existe un importante arte civil. Buena prueba de ello nos lo ofrecen los magníficos palacios del Renacimiento. Pero no son sólo los de reyes, aristócratas y altas dignidades eclesiásticas. Hubo una importante red de banqueros que nos han dejado notables residencias. Recordemos a los Dueñas, de Medina del Campo, con un notabilísimo palacio urbano, que trazara Luis de Vega, y esa estupenda casa de placer, llamada la Casa Blanca. Y en la propia ciudad de Valladolid, el importante palacio de Fabio Nelli de Espinosa, como en Zaragoza el extraordinario palacio del banquero Gabriel de Zaporta, que prestara fondos a Carlos V, cuyo patio se exhibe ahora fuera de España.

Los potentados pretendieron dejar testimonio de su poder y magnificencia.

La suntuosidad de que se rodea la obra ofrece la medida de lo que la persona que lo erige encarna. La pompa artística constituye una fórmula para la inversión del dinero. Cuando Felipe Bigarny contrata el enterramiento para los Duques de Béjar, en el monasterio de la Santísima Trinidad de Valladolid, se advierte que debe hacerse "enterramiento suntuoso cual conviene... y retablo y reja conforme a la calidad de la dicha casa y de los señores que la edificaron".

Toda obra importante nos debe llevar a la consideración del fuerte resorte que la ha erigido. El artista es el ejecutor, pero hay una fuerza personal y económica que la ha justificado. No es posible pensar en las pirámides sin acordarse de los faraones, en San Pedro de Roma sin Julio II, ni en El Escorial sin Felipe II. Y cuando la ejecución de una obra se ha alargado, los mecenas han tenido que venir en serie. En la catedral de Santiago, la piedra nos ofrece la historia de los más bravos emprendedores de la mitra compostelana: Diego Peláez, Diego Gelmírez y Pedro Suárez de Deza. Ni es posible hacer la historia pura de estos abogados de las bellas artes, ni bastan éstas solas para que las abarquemos en una auténtica perspectiva histórica. Y que han puesto a veces toda su alma en la empresa, nos lo dice el énfasis con que colocan sus insignias personales. Todo el palacio del Infantado aparece lleno de las tolvas de molino, armas de la familia; como el Colegio de San Gregorio de Valladolid, se colma de lises, a veces enormes. Y para que no quede duda de lo que cada uno aporta, el Duque de Lerma al hacerse con el patronato de la iglesia de San Pablo de Valladolid, barre implacablemente los distintivos de Fray Alonso de Burgos y los reemplaza por los suyos.

De tal suerte llega a identificarse el cliente y el artista, que es una buena pista para el investigador cuando conoce al sufragante imaginar la personalidad del ejecutor. El obispo Fray Alonso de Burgos empleó a Simón de Colonia en sus obras vallisoletanas. Ello es un buen argumento para sospechar que el mismo artista hiciera el trascoro de la catedral de Palencia, que se fabricaba bajo la prelación del indicado obispo. De igual suerte el hecho de que los miembros de la familia Mendoza utilicen a Lorenzo Vázquez de Segovia en ciertas obras, obliga a imaginar que pudo ser éste el autor de otros trabajos de la familia que no están documentados. Igual ocurre cuando un artista trabaja para una determinada orden religiosa. Manuel Pereira hizo dos espléndidas estatuas de San Bruno para las cartujas de Paular y de Miraflores. Sin duda el éxito de una originó el encargo de la otra.

#### EL PROCESO DE EJECUCIÓN DE LA OBRA.

Si se trata de una obra de carácter eclesiástico, el primer requisito que se requiere para emprenderla es la autorización del ordinario. Incluso en varias

pastorales diocesanas se hace clara manifestación de esta circunstancia. En 1666 el escultor Juan Sedano Enríquez había concertado la ejecución de dos retablos para Fuentes de Nava (Palencia). Pero quedó sin efecto el encargo por no haber mediado autorización del obispo. Por lo tanto no es suficiente a veces hallar el documento contractual, pues todavía puede ser anulado.

No falta el caso de que un maestro ha concertado una obra, pero ha carecido de clientes y medios para ejecutarlo. Entonces el encargo puede serle arrebatado. Felipe II dio a destajo la ejecución de la escalera del Alcázar de Toledo a Francisco Vallejo. En 1575 se le retiró la obra, pasándose a Martín de Barrena. De igual suerte las arquerías del patio del mismo edificio fueron adjudicadas en 1550 a Diego de Cáceres y compañeros. Al sentirse incapaces de ejecutar la obra, fue encargada ésta a Hernando de Lara. Este también se manifestó impotente, pasando posteriormente el encargo a Alonso de Covarrubias y Gaspar de Vega. El hallazgo por lo tanto de un contrato notarial no autoriza a pensar que ha sido cumplimentado.

Pero la autorización del ordinario sólo se da en el caso de que existan suficientes fondos y la obra esté justificada. La obra se puede financiar de varias maneras. La principal forma consiste en destinar una parte de los ingresos normales para la obra del templo. En 1486 concedía Inocencio VIII una bula, destinando la mitad de las rentas y frutos de la diócesis de Palencia para concluir las obras de la catedral. Alejandro VI en otra bula concedió indulgencias a los que visitando la catedral de Pamplona entregaran una limosna para las obras de la misma. En 1388 Juan I libró de tributos a los operarios que trabajaban la piedra en la catedral de Oviedo. Peor origen tiene en otras ocasiones el dinero. Santa Cruz de Toledo y San Gregorio de Valladolid fueron construídos con el expolio de los bienes de los judíos. La construcción del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada se costeó con el dinero que pagaban los moriscos a cambio de su libertad. Por eso la erección anduvo al ritmo de la recaudación. Durante las insurrecciones se detenían las obras. En las empresas de importancia ha sido de particular cuidado el designar al artista y el emplazamiento del edificio, si se trata de una obra de arquitectura. No es extraño que se acuda a concursos y reuniones de artistas para dilucidar. Recuérdese la famosa junta en que varios arquitectos españoles y franceses dictaminan acerca de la catedral de Gerona, sobre si tendría una o tres naves. En 1545 se constituyó un jurado para elegir, entre seis trazas, la que más convenía para el Hospital de las Cinco Llagas en Sevilla. Y en 1512 se celebró otra notable junta en Salamanca, con objeto de discutir el emplazamiento de la catedral.

La verdad completa respecto a una obra tan sólo se puede adquirir cuando se han hallado todos los datos históricos. Por desgracia son múltiples los errores que por insuficiencia de información padecemos. Veamos un ejemplo. En tiempos

de Felipe IV se elabora minuciosamente el Panteón de El Escorial. Las apretadas cuentas del Archivo de Simancas revelan todo el proceso constructivo, desde los cimientos a las bóvedas. Pues bien, apenas ha sido concluído, cuando por causa de unas filtraciones de agua subterráneas es preciso reconstruirle, desde luego sobre los mismos planes y con idénticos operarios. Pero es una triste incertidumbre que no debe desmoralizarnos, pues al menos el hombre hace cuanto está en sus medios para acercarse lo más posible al conocimiento del pasado.

\* \* \*

En nuestro mencionado trabajo ya dejamos establecido la carrera profesional del artista, que pasa por las fases de aprendiz, oficial y maestro.

Para el examen de maestro estaban todos los años nombrados los examinadores y veedores que habían de intervenir. Consta que se hacían preguntas, y se realizaban proyectos técnicos. Lograda la aprobación, el maestro podía abrir tienda. El proyecto magistral que servía de base a la prueba final nos ha quedado en Cataluña reseñado en los curiosos libros de Pasantías. En ellos los maestros orfebres catalanes han dejado estampados estos bellos proyectos, como garantía del honorable fallo que dieron los jueces.

Sólo el maestro estaba legalmente autorizado para contratar. Pero no falta la excepción. Así sabemos que el escultor andaluz Jerónimo Hernández tenía abierta tienda desde 1567 y sin embargo no pasó el examen hasta 1573. A veces mediaba protesta. Una muy sonada fue la que hizo Alonso Cano, alegando que Zurbarán no había sido examinado. En efecto, famoso ya Zurbarán, la ciudad, por medio del caballero Veinticuatro Rodrigo Suárez, le invitó a residenciarse en Sevilla, ya que su arte constituía un medio de enaltecimiento de la ciudad. Alonso Cano elevó su oposición, pues Zurbarán no estaba examinado, a lo que replicó éste que el examen era innecesario dado el reconocimiento público de su habilidad y de la honra que Sevilla le hacía invitándole a practicar de por vida el arte de la pintura en esta ciudad. Zurbarán impugnaba el examen como mero convencionalismo, y aunque faltan documentos, parece se libró de él.

Los gremios tenían cuidadosamente redactados sus estatutos, prohibiendo que los no examinados pudieran concertar trabajos. A este propósito conviene decir que gremios y cofradías son equivalentes. Las cofradías tenían instrumentos legales equivalentes a los de los gremios. El estudio artístico sobre el pasado ha de ser hecho por fuerza sobre la base de los documentos; pero en ello radica una de las mayores injusticias. Cada maestro tiene un contingente de colaboradores, los oficiales. Aunque éstos han de trabajar según la dirección del maestro, es inevitable la expresión del genio particular. Ello ayuda a explicar la gran desigualdad estilística que se acusa en una obra concertada por un solo maestro. Y a veces ocurre

algo peor, a saber, que un oficial no examinado posee más mérito que el maestro a quien sirve. La historia apenas puede desvelar el misterio de estas colaboraciones. Sabemos, por ejemplo, de Diego de Anicque, que labra el excelente San Antón, de Nava del Rey. Era oficial de Juan de Muniátegui, que es quien contrata el retablo y la escultura. Una demanda judicial es la que nos ha permitido conocer que fue Anicque y no Muniátegui el autor de la escultura. El que distinguidos oficiales no hayan tenido fortuna para independizarse, es el origen de que los ignoremos.

Sucede que sólo se piensa en una individualidad, la del maestro que concierta. Pero la realidad es que las manos que se han aplicado hasta dar término a la obra son muchas. Las cuentas nos dan idea del crecido número de operarios que intervenían en la ejecución de ciertas obras. Así ocurre con los retablos y sillerías. En la ejecución del retablo y sepultura de los Duques de Béjar en la iglesia del convento de la Trinidad de Valladolid, Felipe Bigarny se comprometió a tener empleados continuamente veinte oficiales.

El análisis de las sillerías de coro nos sitúan ante angustiosos problemas atributivos. Así sucede en la de San Benito de Valladolid, en el museo de la ciudad, en que surge un torrente de colaboraciones. Recordemos también el caso de la sillería de la catedral de Burgos. La obra aparece como documentada por Felipe Bigarny, pero poco o nada personal hay de este maestro; se ve que se ha creado en Burgos un taller industrializado, en el que colaboran un sinnúmero de oficiales. A esto hay que sumar el aprovechamiento que se hace en retablos y sillerías de fragmentos de obras anteriores; si son de época anterior no plantean problemas, pero sí cuando son contemporáneos y de estilo afín. Algo de esto hemos podido observar en la famosa sillería de San Marcos de León, donde se juntan las gubias de Juan de Juni, de su discípulo Juan de Angés y de Guillén Doncel.

La actividad del maestro o se mantiene aislada, sin colaboraciones, o actúa por el contrario en calidad de dirección. Sabido es el fabuloso sistema organizativo del taller de Rubens, donde el maestro actuó a la manera de un director de fábrica. Este proceder se ofrece en España en personalidades como la de Carducho. Poseía un vastísimo taller. El señalaba los bocetos y croquis, en papel cuadriculado, y las muestras de color. Sus oficiales hacían el traslado de las figuras al lienzo, y en ellas Carducho enmendaba los yerros y daba los toques finales. No de otra manera fue ejecutada la nutrida y vasta serie de lienzos de la Cartuja del Paular. Posiblemente es en España este ejemplo el más característico de trabajo en equipo. De aquí la gran igualdad y calidad técnica de su pintura, que en cambio peca de estereotipada. En rigor donde este sistema funciona más asiduamente es en las obras arquitectónicas que comportan decoración escultórica. Imagínese el completísimo equipo de entalladores y escultores que hubo necesidad de arbitrar para las grandes fachadas del gótico "Reyes Católicos".

Cuando se posee un taller bien compacto, el comitente al menos se contenta con que las partes fundamentales sean ejecutadas por el maestro. Cuando Felipe Bigarny contrata el retablo mayor de la catedral de Palencia, solamente adquiere el compromiso de labrar por sí mismo manos y caras; el resto sería ejecutado por sus oficiales. Y algo muy similar impusieron a Berruguete en el retablo de San Benito de Valladolid, si bien luego el maestro se aplicó en plenitud a ciertas esculturas, sin duda porque se encariñó con ellas.

Pero el hecho de que el sistema administrativo ampare en su plenitud al maestro, hace que éste contrate más de lo que pueda ejecutar. En obras arquitectónicas se ha visto muchas veces el fallo de la capacidad técnica del maestro, que conduce a la rescisión del contrato. Pero en las artes figurativas esto se soluciona de forma diferente. El procedimiento más común es entregar obras enteras a la ejecución de los oficiales de taller, de suerte que sólo el esquema general ha sido trazado por el maestro, y a veces en el boceto, ni siquiera en el aparejo definitivo. Tal es el caso de muchas obras de Zurbarán, y mejor aún del pintor catalán Luis Borrassá; pero el crítico avisado no tarda en advertir las diferencias entre lo propio y la obra de "taller". La diferencia entre el Entierro de Borrassá en la catedral de Manresa, magnífico en todos sus detalles, y la gran serie de retablos, donde la colaboración es máxima, resulta harto evidente.

#### CRÍTICA DEL DOCUMENTO.

No es preciso encarecer el valor del documento en la investigación artística. Aparte de permitir la identificación de obras, nos ilustra acerca de muchos pormenores históricos en torno a ellas. Pero a efectos de identificación, el empleo de documentos ha de hacerse cuidadosamente. Si se trata de un contrato, éste puede no haber tenido cumplimiento, bien por muerte del contratante (esto ocurre sobre todo en las obras de lenta elaboración), por insuficiencia de medios (en las obras que comportan abundancia de medios instrumentales, sobre todo en las arquitectónicas) o por otras causas. No hace mucho era atribuido el retablo mayor de la capilla del obispo en Madrid al escultor Francisco Hernández, por razón del contrato notarial hallado. Pero es tal la semejanza de estilo con Francisco Giralte, que no a otro que éste debe ser asignado. El primer contrato quedó sin cumplir. El contrato ha de cohonestar con la crítica del estilo. Sin embargo, cuando se trata de la única obra de un maestro, quedamos sin defensa para la identificación. Otro ejemplo aleccionante es el del famoso cuadro del martirio de San Cucufate (Museo de Arte de Cataluña). Este cuadro había sido atribuido a un Maestro Alfonso por existir un documento de 1473 en que se le encarga una pintura de este tema. Un crítico tan avisado como Mayer llegó a percibir notas venecianas dema-

siado tempranas para la época de la pintura. Otro hallazgo documental posterior demostró que la pintura fue realizada a comienzos del siglo XVI por el pintor alemán Anye Bru. Los avanzados caracteres estilísticos de esta pintura debieran haber puesto en mayor guardia a los críticos. Pero faltaba el contraste artístico, por ser la única obra documentada del Maestro Alfonso.

Otras veces sucede que ante el apremio del tiempo, el maestro que contrata busca colaboraciones de operarios de otros estilos, y entonces se produce una dispar convivencia de manos. Así se echa de ver, por ejemplo, en el famoso crucero fabricado por Juan Guas en San Juan de los Reyes de Toledo.

El caso más grave de colaboración se presenta cuando se produce en la misma pieza. El que las distintas pinturas de un retablo presenten diferentes estilos no suele preocupar al investigador, porque con un poco de paciencia se puede individualizar cada uno. Pero arduo es el caso de colaboración en la misma pintura. Rubens, es bien conocido, contaba con colaboradores especializados para cada sector del cuadro. Pero este conocimiento nos falta en muchos otros casos, sobre todo cuando la colaboración no aparece especializada. Recuérdese el difícilísimo problema de *La Vista de Zaragoza*, donde hasta los críticos más doctos mantienen posiciones radicalmente opuestas respecto a la participación de Velázquez y Mazo. Esto nos dice que la crítica estilística no ha apurado hasta las raíces sus posibilidades de acción.

El contrato de compañía, tan frecuente en el Renacimiento, ha dado lugar a colaboraciones de artistas de estilo desigual. Conocido es el que establecen en 1519 Alonso Berruguete y Felipe Bigarny, que implicaba el beneficio de contratar obras y repartirse el trabajo. Ello multiplicaba las posibilidades de adquirir contratos, frente a otros maestros. Es por tanto una colaboración que no suponía asimilación estilística. Tales contratos menudean en el reino de Aragón durante el siglo XVI. Gabriel Yoly firmó un contrato de esta especie con Juan de Moreto, con objeto de ejecutar toda la imaginería de los retablos que concertara éste. A su vez en 1532, subsistiendo este contrato, Miguel de Peñaranda se compromete a ejecutar para Yoly la mitad de la imaginería que éste debía hacer para Moreto. Anteriormente Gil de Morlanes el Viejo estableció un pacto de compañía con el escultor flamenco Pedro de Amberes, por una duración de veinte años. Estos pactos se protocolizan ante notario, de suerte que cualquiera de los dos maestros estaba obligado a dar al otro parte en la obra que concertare.

Pero el problema se agrava en virtud de la costumbre de ceder obras. Ello quiere decir que en esta región el hallazgo de un documento de contrato para ejecutar una obra no nos ofrece más que una pequeña posibilidad de que el ejecutante sea el mismo que figura en el protocolo. En Castilla estos acuerdos de asociación y cesión son poco frecuentes y a veces se hacía constar la prohibición. Así cuando Alonso Berruguete y Vasco de la Zarza conciertan el retablo de la

Mejorada de Olmedo, en el documento se dice expresamente que estos maestros no podían traspasar el encargo a ninguna otra persona.

Cuando se trata de obras de gran envergadura, el comitente puede concertar el trabajo por sectores. Así aconteció con la sillería de la catedral de Toledo, que fue dada en conciertos separados a Alonso Berruguete y Felipe Bigarny. Esto representa un efecto beneficioso, porque la comparación que se establece obliga a los maestros a superarse. Por ello esta obra, como dice la misma inscripción que se conserva, es una contienda de dos artistas; cada cual empleó lo mejor de su oficio. Precisamente por eso en casos de este tipo, lejos de producirse una asimilación, cada uno saca a relucir las dotes más personales de su creación. Y otro tanto ha de decirse a propósito de las colaboraciones, pues a nadie interesaba desvanecer su estilo. Recuérdese, por ejemplo, cómo los pintores Martín Bernat y Miguel Ximénez suelen trabajar juntos, y no obstante sus estilos son radicalmente distintos.

En las obras de arquitectura los contratos por separado permiten acelerar la obra, pero ofrecen el inconveniente de la falta de soldadura de los distintos trozos. En la ejecución de El Escorial los destajos no suponían desigualdad estilística debido al esquema arquitectónico tan simple. Pero en la catedral de Salamanca se advierten con comodidad los distintos sectores de Juan de Alava, Juan Gil de Hontañón y Rodrigo Gil de Hontañón.

Acerca de los diversos pormenores del cumplimiento de los contratos, ya tratamos en otra ocasión. Pero recuérdese cómo el comitente se precave por medio de la inspección y la fianza. Cuando se contrata la ejecución del retablo mayor de la parroquia de Rueda (Valladolid), el maestro acepta que peritos nombrados por parte de la iglesia observasen si la elaboración se efectuaba conforme a las trazas y condiciones. En cuanto a la fianza la ejercitan personas de solvencia económica que pueden responsabilizarse de que el maestro hará la obra, o artistas que responden con su mismo arte. La obligación de cumplir el contrato no se extingue con la muerte, de suerte que los deudos y, en primer lugar la viuda, han de ingeniarse para cumplimentar el encargo. Felipe Bigarny tenía a su cargo la ejecución de los retablos de Espeja, pero falleció sin concluirlos. Su viuda entonces se concertó con el escultor Juan Gómez para acabarlos. A la muerte de Bernardo Martorell, su viuda quedó comprometida con varios encargos, a los que hizo frente mediante pactos firmados con los pintores Miguel Nadal y Pedro García de Benabarre. Juan de Cambrai había concertado en 1559 la ejecución de un retablo para la cofradía de la Vera Cruz de Palencia. Al fallecer, sus fiadores el escultor Luis Ortiz y el entallador Juan Ortiz suscribieron contrato para ejecutarlo. Estos datos pueden ponernos en la pista para atribuir una obra cuando ha fallecido el contratante.

Las visitas que efectúan los maestros suponen hitos importantes en el trazado

de su biografía. Por lo común los viajes de un artista están relacionados con la ejecución de obras concretas. En la tarea del atribucionismo, la presencia de un maestro en un determinado punto es un elemento sometible a crítica. Hay que partir de la base que las visitas desinteresadas eran en tiempos pasados muy raras y por lo común explicables en las personalidades de mayor cuño. Por eso en términos normales detrás de un viaje hemos de ver una obra de arte. Pero el artista efectúa desplazamientos no siempre para ejecutar. Con frecuencia es llamado a tasar. La ejecución del retablo mayor de la iglesia de Santa Clara de Briviesca se halla todavía envuelta en misterio, pese a la documentación publicada. Se sabe que Juan de Anchieta efectúa varios caminos a esta población, en el momento en que se está construyendo el retablo. Pero no va a tasar, pues sabemos qué artistas intervienen en esta operación. En este caso la estancia en Briviesca ha de ser justificadamente relacionada con la obra del retablo. También se requiere a los artistas para que se desplacen con objeto de examinar si una obra se está ejecutando con arreglo a los contratos. Este es un tipo de viaje harto frecuente, si bien afecta esencialmente a los arquitectos. Ahora bien, el resultado de esta marcha puede tener consecuencias sobre una determinada empresa, porque por el hecho de emitir parecer sus observaciones pueden llegar a cumplirse. Esto aconteció precisamente en la Colegiata de Villagarcía de Campos, en la cual el dictamen emitido por Pedro de Tolosa dio una orientación escurialense a la fábrica.

A Juan Guas se atribuye el claustro del monasterio del Paular. Se apoya en consideraciones estilísticas, pero también en las diversas estancias que hace este arquitecto en la localidad de Rascafría, próxima al monasterio.

El artista contratante carga con los riesgos de la ejecución, sobre todo en obras de arquitectura. Así por ejemplo, en 1718, al hundirse en Santiago de Compostela el cuartel que fabricaba Simón Rodríguez, como medida previa pasó a la cárcel. De igual forma en 1743 mientras se construía la parroquial de Rueda, se derrumbó la media naranja. El arquitecto ingresó en prisión y no salió hasta dar fianzas y promesa de reparar el daño a su costa.

En las obras encargadas a tasación, al final no suelen faltar desigualdades en la estimación, que ponen obstáculo a la percepción del último pago. Pero sabemos también de la generosidad del comitente al sentirse satisfecho. Al entregar Pere Johan la escultura de la fachada de la Generalidad de Cataluña, los comitentes mostraron su contento pagando el doble de la cantidad concertada. Refiere Palomino que tasada en 8.000 ducados la pintura de la bóveda del coro de El Escorial, que pintara Luqueto, de tal suerte agradó a Felipe II, que mandó darle 12.000 ducados.

Respecto a la organización del trabajo en las obras arquitectónicas de la corona estamos informados por ciertas instrucciones. Una de estas instrucciones fue redactada en Valladolid a 30 de junio de 1615. Se señalaba un veedor y

contador, con encargo de administrar el dinero recibido. El pagador efectuaba los pagos. Existía un tenedor de materiales. El sobreestante vigilaba el trabajo de los operarios, pero a su vez el veedor llevaba la vigilancia de los sobreestantes, que podían imponer multas y hasta despedir a los descuidados. Observemos el horario de trabajo. De mayo a setiembre era el siguiente: trabajo de seis a once de la mañana; descanso de once a una; trabajo de una a cuatro, descanso de media hora y reanudación hasta la puesta del sol. Venía a ser una media de diez a once horas diarias. En el resto del año se trabajaba de siete a doce de la mañana y de una de la tarde a la puesta del sol, con una media de nueve a diez horas.

La organización del trabajo en la construcción del monasterio de El Escorial nos es bien conocida por un trabajo de García Lomas.

#### LA VIDA DEL ARTISTA.

La transmisión del oficio a través del taller paterno es el procedimiento habitual. En algunas regiones como Cataluña, llegan a constituirse verdaderas dinastías familiares. Los hijos arrastran el apellido del padre, pero se cuelgan frecuentemente el apellido toponímico, sobre todo si son extranjeros. Piénsese en la nutrida cantidad de apellidos de maestros extranjeros que llevan nombre de localidad. Hay quienes endosan apellido indicativo de nacionalidad. Así los pintores Nicolás Francés y Jorge Inglés. Aunque se duda de la nacionalidad del último, he podido aportar mercaderes ingleses del siglo xv que se llaman de igual forma. De todas suertes el apellido puede ofrecer cambios en la misma persona. El gran pintor del siglo xv, Bartolomé Bermejo, se titula conjuntamente Rubeus y de Cárdenas, modalidades alusivas al color del pelo.

Modesta era normalmente la situación económica de los artistas. La calidad del sepulcro es un indicio de su estado económico. Juan Guas se mandó fabricar capilla sepulcral en la iglesia de San Justo, de Toledo, tarea que acabó su viuda en 1497. Allí se ven las armas de la familia, con el compás indicativo del oficio, y una pintura mural con los retratos de Guas y su mujer. Rejero tan famoso como Cristóbal de Andino nos ha dejado una muestra de su posición en ese espléndido sepulcro de la iglesia de San Lesmes de Burgos.

Quizá el Greco haya sido el artista que haya gozado de mejor posición. En la iglesia de Santo Domingo El Antiguo de Toledo se fabricó, para adorno de su sepultura, un magnífico retablo, conteniendo una pintura de la Adoración de los Pastores, ahora en el Museo del Prado. Al testar el broncista Lesmes Fernández del Moral manda le entierren en la iglesia de San Sebastián del lugar de Pesquera (arzobispado de Burgos), en una capilla adornada con su altar que se mandó hacer. Grande debió ser la fortuna que dejó el orfebre italiano Jacome Trezo.

Aunque se entierra sin boato en la iglesia de San Martín, en Madrid, ordena edificar una capilla en la iglesia de Santa María, en Trezo (Italia), donde había nacido, y que en ella pusieran una pintura de Santiago Apóstol. El pintor Velázquez, no obstante su holgada economía, fue enterrado sencillamente en la cripta de su amigo Don Gaspar de Fuensalida, grefier de Su Majestad. De igual suerte Gregorio Fernández, también de saneada fortuna, fue sepultado sin ostentación, con una simple lápida grabada.

Sería interesante extremo conocer la edad que alcanzan los artistas. De entre los longevos, recordamos a Alonso Covarrubias, que alcanzó los ochenta y dos años. La vida más larga corresponde al portugués Manuel Pererira (1588-1683), que llegó a vivir 95 años. Pero por Palomino tenemos noticia de bastantes que fallecen entre los treinta y los cuarenta años.

#### LOS OFICIOS.

El término arquitecto empieza a acuñarse en el Renacimiento como indicador de teórico de la arquitectura, rango que más adelante se perderá. Ya es significativo que en España el primero que lo ostenta sea Juan Bautista de Toledo, el gran diseñador de El Escorial. Ordinariamente son los nombres de maestro de cantería o cantero los que definen al que diseña o construye los edificios. Es equivalente del título de arquitecto el de trazador o tracista. Lo fueron Francisco de Salamanca y Francisco de Mora, que aparece denominado "trazador de las obras de Su Majestad". Pero ya esta misión está implícita en el desempeño de los maestros mayores, puesto que han de fijar las condiciones y diseñar las trazas de las obras principales. El cargo se otorga a personas que tienen bajo su vigilancia edificios de gran envergadura como una catedral, o las edificaciones reales de una determinada zona.

En la Edad Media se emplearon mucho los nombres de mazonero, lapiscida y pedrero, como sinónimos de cantero o maestro de cantería. El título de maestro de obras también puede equivaler a maestro de cantería.

Además de escultor se consignan para esta profesión los nombres de imaginario, imaginador, escultor de imaginería, escultor de figuras o maestro de hacer imágenes. Propiamente hacen esculturas de bulto o relieves grandes. Los relieves decorativos competen al entallador. Pero con frecuencia, dadas las relaciones, ambas profesiones coinciden, y los maestros se llaman alternativamente escultor y entallador o se expresan a la vez ambas condiciones. Cuando el entallador quiere indicar al propio tiempo su inclinación hacia la escultura, se llama "entallador de imaginería".

Entre los pintores hay que distinguir los meramente obreros de los artistas.

Así se habla de pintores-obreros, y pintores de pincel o pintores de imaginaria.

Resulta equivalente a rejero o maestro de hacer rejas, el nombre de cerrajero, de suerte que este título no se limita al fabricante de cerrajas. Tampoco falta el caso de quien tiene un título profesional y sin embargo ejerce otra profesión. Así Juan Tomás Celma ejerce sistemáticamente la rejería, y en cambio nunca se titula rejero, sino pintor, escultor y entallador. Tal vez podría disimularlo porque con el hierro hacía esculturas y tallas, que luego pintaba. Sin duda por vanidad no quería aparecer como un artífice de arte menor. Recuérdese también que Juan de Arfe, en esta misma época, se intitula "escultor de oro" y no platero.

#### LOS CONDICIONANTES DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA. ORIGINAL, INFLUENCIA Y COPIA.

Es éste uno de los temas más apasionantes de la crítica de arte. El derecho de propiedad puede decirse que no ha existido en el pasado; simplemente el que copiaba se exponía a la censura o a la alabanza.

Podría afirmarse la existencia de un principio general, según el cual los artistas mediocres son atraídos por los de valía superior. El panorama general de la historia del arte se presenta a modo de costelaciones, en las cuales hay siempre un astro dominante. Todo artista u obra importante crean una esfera de influencia, cuya intensidad depende de muchos factores. Sólo en contados casos una aportación interesante pasa desapercibida. En nuestro románico se señala la poderosa huella que la personalidad del Maestro de Platerías o el Maestro Mateo dejan en una amplia zona. Pero igualmente advertimos, cómo son los tipos arquitectónicos, con sus estructuras, formas y volúmenes, los que reconocen la soberanía de los más notables. Basta recordar la gran familia de cúpulas de la zona occidental (Zamora, Salamanca, Toro y Plasencia).

El mismo sistema de aprendizaje en el taller de un maestro constituye el firme resorte para la transmisión de un estilo, con todo el complejo de influencias.

Para comprender el alcance de la responsabilidad que le toca al artista en este campo de las influencias, es preciso recordar su misma manera de desenvolverse. Los medios de información pueden ser teóricos y prácticos. Los inventarios hechos a la muerte de los artistas nos informan sobre este punto. Desde luego es mucho más importante el influjo visual que el teórico. Salvo excepciones, los artistas han sido poco cultos. El ejemplo de artistas ilustrados, como un Leonardo en Italia, un Reynolds en Inglaterra, un Alonso Cano o Velázquez en España es raro. Sabemos de notables artistas que ni siquiera sabían leer. Si hemos de creer a Palomino, Antonio de Pereda, el gran pintor del siglo XVII, poseedor de una librería con volúmenes en varios idiomas y persona muy culta, no obstante era analfabeto. El analfabetismo era hartó frecuente en los artistas.

Pero hemos de ver en las influencias un propósito sano. Un margen de honradez ha de darse al maestro que busca la mejor información para su proyecto. Pero estas influencias vienen a tener un carácter impositivo en determinadas ocasiones. Cuando Carlos III el Noble va a construir el castillo de Olite, ordena a los maestros que efectúen visitas a las fortalezas de París, Nemours y Castilla, para conocer los mejores sistemas. De igual suerte los patronos del Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla ordenaron al arquitecto del mismo, Francisco Rodríguez, que efectuara un viaje por España y Portugal, para ponerse al corriente de la arquitectura del momento y tomar para su proyecto lo que mejor conviniera.

La iconografía de muchas creaciones medievales e incluso la ordenación jerárquica en el templo no es resultado de la imaginación del artista, pues ordinariamente ha sido el magisterio eclesiástico el que ha guiado su mano. Evidente resulta en el arte bizantino, pero no menos en el románico y gótico.

La pintura china cuenta con muestrarios de formas, que nos ofrecen todo género de elementos representables (plantas, animales, accidentes del terreno, etc.), los cuales son seguidos por los artistas con el mismo rigor que los caracteres de la escritura, cosa nada extraña por cuanto la pintura es una manera más de transmitir el pensamiento. Pues bien, estos muestrarios es seguro que se han seguido en el arte occidental. No es posible pensar de otra manera a la vista de la codificación estilística que se observa. La exactitud con que se repiten determinadas formas (cabellos, nariz, ojos, barbilla, pliegues, etc.), obliga a imaginar la existencia de formularios. En la práctica muchas pinturas románicas han sido traspuestas de tales recetas, que viajan en el equipaje del pintor o del escultor.

El advenimiento del grabado, que se generaliza en la segunda mitad del siglo xv, amplifica considerablemente la posibilidad de transmisión de influencias. En los talleres se registra la habitual presencia de estampas. Pero existen además muchos libros ricos en grabados, de carácter devoto, profano o científico. Que los artistas se han beneficiado a placer de estos grabados los sabemos por inúmeros testimonios. El trasiego de modelos de un país a otro no puede explicarse de otro modo. En tiempos antiguos fueron ordinariamente las telas y miniaturas los vehículos de tales influjos.

Pero urge delimitar el alcance y significación de estas aportaciones. La copia del grabado se hace frecuente; pero entendida como elemento de composición general, pues ya se comprende que la inspiración que a una pintura o escultura puede transmitir un grabado es muy leve. Los historiadores de arte se han aplicado en los últimos tiempos a perseguir implacablemente las fuentes inspiradoras de los artistas en el campo del grabado. Velázquez ha sido blanco predilecto de este tipo de investigación. No ofrece duda que Velázquez ha utilizado reiteradamente el grabado; pero de igual forma se ha inspirado en las comedias y todo género de obras literarias. También le ha llegado el turno a Zurbarán; las estampas en que

se inspiró resultan evidentes. Los grabados de Schongauer, Durero y Holbein han dejado también indeleble recuerdo en la pintura.

Es curioso ver también cómo el grabado actúa sobre la escultura. Los grabados de Ribera han influido sobre nuestra pintura, pero asimismo he señalado cómo la estampa del martirio de San Bartolomé ha sido tomada en cuenta en obras de escultura castellana. El grabado es también el elemento de enlace entre composiciones pictóricas. Sin necesidad de que una pintura viaje, un grabado puede actuar como difusor de su composición. Los grabados reproduciendo pinturas expandieron y popularizaron a los originales e hicieron nacer nuevos vástagos. Es el origen de muchas pinturas de devoción, sobre todo de advocaciones populares. El cuadro de la Virgen de la Cruz, realizado por Diego Quispe Tito, reproduce una pintura de Martín de Vos, pero el vehículo del influjo fue un grabado de Sadeler. A veces el grabador por motivos de comodidad, ya que ha de copiar la pintura teniéndola de frente, no tiene en cuenta que al obtenerse la reproducción lo que es derecha saldrá a la izquierda y al revés. Por ello si se obtiene una pintura inspirándose en este grabado, estará igualmente invertida respecto del original.

Ahora bien, ¿qué significación hemos de conceder a tales dependencias? En ciertos casos la composición aparece literalmente copiada. Esto puede ser debido a una imposición del comitente, que ha gustado de una estampa y desea que el pintor la transforme en obra pictórica de mayor tamaño. En otros casos será imputable al propio artista. Aún no sabemos por qué Velázquez, siempre tan hábil para conjugar influjos, se aplicó a copiar la composición de algunos ecuestres. Pero aunque esta dependencia haya de ser reconocida, la gran importancia de los valores pictóricos hace que demos un poco de lado al préstamo.

Sin embargo todo parece indicar que la inspiración en grabados constituía un hecho normal, sobre todo habida cuenta del ambiente que rodeaba al artista. Lo que prueba el mérito del artista es el saber asimilar estos influjos. Cuenta Palomino de Alonso Cano la costumbre que tenía de emplear estampas, "porque quitando y añadiendo, tomaba ocasión para formar conceptos maravillosos". Y como quiera que algunos pintores censuraran esta costumbre, el pintor replicó que hicieran ellos otro tanto, que a él no le importaría. Y es el propio Palomino quien da la razón a Cano, "porque no es hurtar, sino tomar ocasión; pues por último lo que él hacía ya no era lo que había visto". En suma, tal proceder no es sino uno de los usuales para enriquecer la inspiración con préstamos, pero con la sana intención de inventar otra cosa.

El hallazgo de una relación estilística entre dos obras no autoriza a concluir en todos los casos que exista una dependencia directa. Hay que contar con la "fuente común". Ambas obras han podido amanecer bajo los rayos de una obra, que bien ahora nos falta o que ya no se encuentra en su sitio. El investigador a la hora de establecer influencias ha de conocer necesariamente el antiguo empla-

zamiento de las obras. De igual suerte se puede imaginar la existencia antigua de obras por el influjo que han dejado en una región. Consta por ejemplo que Alfonso V el Magnánimo poseyó un cuadro de San Jorge, de Jan van Eyck. Este cuadro no se conserva; sin embargo el de igual tema realizado por el pintor mallorquín Pedro Nisart, de un carácter marcadamente eyckiano, vendrá a indicar que refleja la obra perdida.

La iglesia de Santa María, de Peñafiel, guarda un lienzo del Sacrificio de Isaac. Ainaud considera que se trata de una copia de un Caravaggio perdido. La existencia de originales de este pintor en España en fecha antigua, es sin duda el motivo de estas influencias y copias.

El conocimiento pleno de la obra segura de un maestro es el punto de arranque de toda investigación de atribuciones. Sólo avezando los ojos a lo seguro, cabe luego pensar en las obras de taller, copias e imitaciones.

Otro es el problema que plantea la relación original-copia. Empiécese por decir que la copia entraña una conducta del todo honesta. Los artistas se aplican a copiar porque así lo reclama el cliente, al no poder disfrutar del original. La iniciativa es a veces del mismo artista, que desea tener un modelo de algo que estima. Pero al poseer un artista en su propia colección obras originales le da una situación de privilegio. En su testamento de 1589, el pintor italiano Benito Rabuyate hace constar que deja a la cofradía de la Misericordia de Valladolid unas pinturas de Miguel Angel y Rafael, pero con calidad de no poderlas vender ni copiar a no ser por su hijo Rafael, a fin de que ningún otro pintor aprovechara las pinturas para su experiencia.

Gregorio Fernández fue intensamente copiado, en vida y mucho después de su muerte. Los comitentes ordenan a los artistas que las esculturas habrían de ser "por los modelos de Gregorio Fernández". La fiebre admirativa hacia el maestro imposibilitaba a los escultores abandonar su recuerdo. Algo parecido ocurrió con el pintor Morales en el siglo XVI.

Otras veces no es tanto el afán de hacer una copia como de seguir el esquema general. Tal debió de ser el caso de Alonso Berruguete, cuando le ordenan que siga el sepulcro del Cardenal Cisneros, en Alcalá de Henares, como modelo para el del cardenal Tavera. Los maestros tasadores, para ver si Berruguete había cumplido su obligación, hacen previamente una visita a Alcalá. Pero en cambio cuando en 1452 Nicolás Francés fue enviado a Salamanca para estudiar el Juicio Final de la catedral Vieja, el propósito era obtener una imitación para la catedral de León.

De todas suertes la copia es una empresa distinta. La primera circunstancia que se advierte en la copia es la falta de unidad. El artista pone más interés en las partes esenciales del modelo. Suele además alterar el lenguaje formal, que impensadamente resalta en su obra. Hay infinidad de copias de la Virgen de la

Antigua, cuyo original se conserva en la catedral de Sevilla. Pues bien, son muchas las variantes iconográficas y estilísticas que revela la moda de cada época.

Por otro lado la copia es por lo común inferior al original. Excepcionalmente se aproxima a su valor o incluso puede superar a éste. Recuérdense las espléndidas copias que hace Martínez del Mazo sobre originales de Ticiano, Tintoretto y Velázquez. Baste decir que los críticos no están seguros en ciertas obras sobre si se trata de una copia de Mazo o una réplica del propio Velázquez. El soberbio retrato de la infanta Margarita, del Museo del Prado, que pasa por ser de lo mejor de Velázquez, hay también quien lo considera de la mano de Mazo.

Una obra se copia cuando ha adquirido notoriedad; no se copian obras vulgares. Ahora bien, también puede ocurrir que lo que consideramos copia puede ser un antecedente. En la escultura románica se dan curiosos ejemplos. Así la serie de tímpanos aragoneses, de la catedral de Jaca, San Pedro el Viejo de Huesca, Santa María de Iguácel y Santa Cruz de la Serós, ¿Derivan todos del jaqués, o puede alguno haber sido antecedente de éste? Recordemos asimismo la relación existente entre los dinteles de San Genís Les Fontes y San Andrés de Sureda, y entre los Apostolados de Carrión de los Condes y Moarbes. Pero el antecedente aparece menos ligado a la obra que influye; en la copia, por el contrario, la dependencia es mayor. El antecedente tiene una soltura de invención que falta en la copia, que muchas veces revela desgana. De todas suertes la cuestión es espinosa. Veamos un ejemplo. La fachada del Hospicio de Madrid es una obra documentada del arquitecto Pedro de Ribera. La portada del claustro del monasterio de Uclés (Cuenca) ofrece claros puntos de contacto con aquella, pero es de calidad inferior. Puede ocurrir entonces que la obra de Uclés sea un antecedente del Hospicio, pero también una imitación posterior.

Los arcaísmos constituyen un serio peligro de datación. La pseudo antigüedad de las obras arcaizantes viene a ser un aparente mérito, que encierra la vergüenza de su incapacidad para renovarse. Arrastran una tenaz admiración hacia algo que fue. La imagen de devoción es la más expuesta a un tratamiento arcaizante. Por el afán de parecerse lo más posible a un original venerado se repite sin cesar un tipo o un modelo iconográfico. Es lo que ocurre con las Vírgenes populares (Guadalupe, del Pilar). El arte de Gregorio Fernández llegó a prestar flaco servicio por su fervorosa admiración; los arcaísmos que determina se propagan a lo largo de medio siglo. Las imágenes románicas y góticas perduran sin evolucionar en el País Vasco por espacio de varios siglos. Las bóvedas de ojiva se mantienen hasta el siglo XVIII en Canarias. Y en Galicia la estampa del Pórtico de la Gloria, repetida hasta finales del siglo XV, es reveladora de esta admiración sin tasa.

## INSCRIPCIONES Y FECHAS.

Desde la Edad Media se acostumbra a poner inscripciones en las capillas, retablos y otras obras. Las leyendas figuran generalmente en latín, con la expresión "me fecit". Pero ésta se puede referir al donante o propietario ("me mandó hacer"), que ordena hacer la obra. De ahí que Camón Aznar piense ahora que el Antón Sánchez de Segovia, que aparece en la capilla de San Martín, de la catedral de Salamanca, sea más el donante que el autor de las pinturas.

En la segunda mitad del siglo XV, aunque sin constituir uso normal, aumenta el número de pintores que firman en España: Bermejo, Gallego, los numerosos pintores andaluces, etc.

La presencia de la firma debe ser siempre motivo de preocupación. En primer lugar porque el artista firma incluso las mismas obras de taller que sólo ha proyectado; y también por el deseo del propietario de que no se ponga en duda la autoría de la obra, dando lugar a las firmas "añadidas". El crédito omnímodo de que gozó Gregorio Fernández ha dado origen a innumerables copias. Se explica que el propietario desee hacer ver que posee un original y no una mera copia. Esta será la explicación de que el Cristo yacente de la iglesia de San Martín de Segovia aparezca firmado con el nombre de Gregorio Fernández. No se trata sino de una banal copia. El solo hecho de saber que Gregorio Fernández no firmaba, ya puede ser un motivo de escepticismo, que se confirma con la mala calidad de la obra. Pero el caso contrario nos lo ofrece un crucifijo de marfil de una colección privada de Antequera. La inscripción dice que lo ejecutó el racionero Alonso Cano, en Granada, en 1634. La inscripción es añadida, pero expresa una obra auténtica de Cano, sólo que corresponderá a otra fecha.

En la escultura, al revés que en pintura, escasean las firmas. Algunas se advierten ya en el siglo XVI; en cambio menudean desde el siglo XVII. Son raras en Castilla. Entre las pocas está la cabeza de San Pablo, por Juan Alfonso Villabrille (1707). Pedro de Mena utilizó frecuentemente la firma, cosa necesaria para deslindar tanta atribución. Asimismo fue muy aficionada a la firma. La Roldana.

Conviene no olvidar, en el caso de las inscripciones que se refieren a artistas, que quien tiene derecho a firmar es el que contrata. El hecho de que Guillén Doncel deje firmada la sillería de San Marcos en León no puede controvertir la gran verdad de que allí ha trabajado decisivamente Juan de Juni. Sin duda el contrato era suyo, y esto le autoriza a poner su firma. La sillería de la catedral de Lugo presenta esta firma: "Francisco a Moure... scultor et Architectus inveniebat et sculpebat anno domini 1624". La inscripción deja clara constancia de que proyectó la sillería (inveniebat), tanto en escultura como en arquitectura (architectus), y que fue el ejecutor (sculpebat).

Las fechas que se intercalan en las obras ofrecen asimismo un dato sujeto a crítica. Consta que Martín Díez de Liatzasolo tenía concluido en 1542 su Entierro de Tarrasa. Sin embargo en él figura su firma y la fecha de 1544. La fecha no es la de contrato, ni siquiera la de terminación, sino la de colocación. Cuando en una obra se perciben varias fechas, éstas van señalando la colocación sucesiva de las piezas.

En cuanto a los sepulcros, conviene tener presente que algunos señores les encargaban en vida, de suerte que podían ellos mismos contemplarlos; faltaban únicamente los restos mortales y la inscripción. Pero lo más normal es dejarle encargado testamentariamente, al cuidado de los albaceas. El obispo Cartagena, gran mecenas de la catedral de Burgos, falleció en 1447. El sepulcro que se conserva se hizo mucho después de la fecha del óbito, de suerte que se ve allí la mano del escultor Gil de Silóe. Mientras se efectúa la obra, las cenizas se depositan en la capilla funeraria. El condestable Fernández de Velasco murió en 1492, siendo enterrado en la capilla de la catedral de Burgos. Pero ésta no se terminó de construir hasta 1532, y el sepulcro incluso fue realizado a mediados del siglo XVI.

#### LA ARQUITECTURA.

Toda obra importante tiende a procrear. No quedan sin consecuencias las empresas notables. Pero la descendencia sólo puede advenir tras una fase admirativa. Pero si este período admirativo se prolonga, las consecuencias pueden degenerar en vicio, pues se accede a los arcaísmos.

En los antiguos cascos urbanos, la construcción de la catedral plantea el inicial problema de la compra de solares, que supone generalmente la desaparición del caserío. Luego vendrán las renovaciones y ampliaciones. El que para ello se haga necesario derribar el viejo edificio es algo que merece disculpa. Si es posible se tiende a conservar. El Cabildo de Salamanca supo reconocer el valor de la catedral vieja, que ha subsistido casi íntegramente al costado de la nueva. El derribo se hacía escalonadamente y sobre el solar se iba levantando la nueva fábrica. Esto se hacía para no prescindir del servicio religioso. Ahí han quedado yuxtapuestas en Plasencia las catedrales vieja y nueva, y en Valladolid todavía subsisten importantes restos de la vieja colegiata, ya que la catedral de Herrera no llegó a ultimarse.

Cuando una empresa queda sin acabar y más tarde se reanuda, pueden suceder dos cosas: o bien hay mudanza de plan y la nueva época sale por sus fueros, o se mantiene el primitivo modelo. Juan del Ribero se adaptó al esquema de Rodrigo Gil de Hontañón para acabar la catedral de Salamanca, no obstante el tiempo transcurrido. De igual suerte cuando el Duque de Lerma manda modificar la fachada

de la iglesia de San Pablo de Valladolid, se hace procurando armonizar estilísticamente las dos partes vieja y nueva. Pero ha sido la Alhambra de Granada el edificio que mejor ha sabido mantener su pura estampa a lo largo de los siglos, si hacemos abstracción del Palacio de Carlos V, que representa una ingerencia. En todas las restauraciones emprendidas se siguen tenazmente las órdenes concretas de sujeción al viejo estilo.

De todas las artes, la arquitectura es la peor comprendida en España. Chueca lo ha señalado con precisión. Advertir la belleza de un cimborrio o de un simple ábside parece demasiada tarea. Se debe al vicio de valorar la arquitectura en función de la decoración escultórica que le acompaña. Se requiere toda una labor educacional para ello. Más difícil es aún que se acierte a estimar un edificio partiendo de sus planos. Los alzados exteriores, sobre todo los de las fachadas principales, todavía se entienden algo; pero la planta queda como un gran misterio. Y ya de por sí el mero esquema de la planta, como ha señalado Chueca, lleva en sí una carga estética. Recuérdese la bellísima planta de Santa Cristina de Lena, o por citar un ejemplo de este autor, la de la iglesia del Salvador de Ubeda.

Las esencias de la arquitectura no siempre se mantienen puras. Lo técnico y lo decorativo pueden no ser realmente lo que representan. En la arquitectura romana el empleo de columnas y entablamentos para forrar el Coliseo obedece a una finalidad decorativa, no tectónica. Muchas bóvedas góticas de los siglos XV y XVI persiguen fundamentalmente una función ornamental. En Santa María del Naranco los contrafuertes exteriores sólo tienen una tibia función tectónica. Los contrafuertes de la Universidad de Oñate no corresponden a la obra primitiva. Los mandó colocar el obispo Mercado, como medio para poder encajar en ellos la decoración escultórica que convierte el paño central en un retablo. En definitiva era el mismo procedimiento de que se valió la arquitectura gótica, que sitúa las ricas portadas decorativas entre los contrafuertes.

Es España hay pocas posibilidades para valorar un edificio en su plenitud. Realmente podemos ofrecer pocos monumentos íntegramente consecuentes con un estilo. Recuérdese lo que pasa con las catedrales, y tal vez el caso de la de Burgos sea el más grave. La que podría haber sido paradigma de unidad estilística, la de Granada, falla en la fachada, no porque no sea hermosa, sino porque no cohonesta con el interior, pese a los esfuerzos de Alonso Cano. En punto a unidad estilística nada hay que supere al colosal esfuerzo de El Escorial.

Nuestra arquitectura tiene una acusada tendencia a dejar incongruentes el espacio interno y el volumen externo. No es privativa del estilo "Reyes Católicos" la constitución de fachadas-telones, que ocultan afanosamente el edificio. Los retablos vuelven a resurgir con ímpetu en el barroco. En San Telmo de Sevilla y en la Universidad de Valladolid, verdaderos retablos barrocos han pasado de la madera a la piedra. Pocos ejemplos en verdad pueden citarse en nuestra arquitect-

tura de sinceridad externa. Así la iglesia de Santa María del Mar en Barcelona, la Giralda de Sevilla y el ayuntamiento de Sevilla, en que los huecos externos corresponden al movimiento interior de la escalera.

Este carácter escultórico que tienen muchos de nuestros edificios hace que las obras se relacionen más con la ilustración que con problemas de índole arquitectónica. De ahí que los que han concebido estas obras se han inspirado más en obras de índole literaria. Parece evidente que la fachada de San Gregorio de Valladolid procede de una ilustración grabada. Su esencia es el dibujo, no la plástica. De igual suerte se han hallado las fuentes de los relieves de la escalera y de los pretilos del patio de la Universidad de Salamanca.

En arquitectura el ojo no preparado anda ávido tras el hallazgo de motivos decorativos, sin prestar atención a los verdaderos problemas, que son el estudio de las "funciones" y su inevitable consecuencia, el planteamiento del espacio y el del volumen. De igual suerte en la urbanística se corre el riesgo de no valorar otra cosa que las fachadas de los edificios. En el urbanismo cuenta verdaderamente el esteticismo, pero no ha de olvidarse el simbolismo de su función social. El Puente de Toledo y la Puerta del mismo nombre en Madrid, no son meros elementos decorativos inconexos, sino por el contrario acentos para dar énfasis a un plan práctico de gran envergadura: la urbanización de la villa de Madrid hacia la ruta meridional. Y otro tanto cabe decir de las fuentes de Neptuno, Cibeles y la Puerta de Alcalá, que no son sino hitos puestos en dos grandes arterias urbanas de Madrid. Se piensa en los monumentos, pero no en la función urbanística que ellos encarnan.

#### OBSERVACIONES VARIAS.

El análisis morelliano constituía materia de fe en la investigación de hace unos años. Su aplicación rigorista deja muy mal parada la capacidad inventiva del maestro. Nos ofrece una concepción del artista sometido a rutinas y fórmulas. Pero es útil para señalar las distintas participaciones en una obra. Recuérdense los progresos que este sistema ha representado en la delimitación de la actuación de la familia Vergós, especialmente en el célebre retablo de los profetas de Granollers. Pero la aplicación intensa del procedimiento hace olvidar muchas veces otros elementos, como el color y la composición, conduciendo ello a errores lamentables. Es por todo ello por lo que el método ha de ser usado cuidadosamente, en armonía con otros argumentos de crítica estilística.

El epígono sigue las mismas formas que el maestro, y de ahí la grave dificultad para discernir entre estas dos manos. Por eso, el procedimiento a lo más que atiende es a precisar los caracteres de una escuela o época.

En los testamentos suelen figurar datos que contribuyen a esclarecer el lugar natal de los artistas. Rodrigo Gil de Hontañón reunió una saneada hacienda, y dejó constituída una capellanía en la iglesia de San Andrés, de Rasines (Santander), de donde procedía. En el último momento no falta una manda para beneficio del lugar que vio nacer al testador. Eso es lo que anima a pensar que Gregorio Fernández naciera en Sarria (Lugo), pues deja para una iglesia de esta localidad una ayuda económica.

\* \* \*

El artista suele desenvolver su actividad en una zona geográfica continua. Hay excepciones, como en el caso de Diego de Silóe (Burgos, Granada) y Rodrigo Gil de Hontañón (Salamanca, Alcalá, Santiago de Compostela). Pero la obra del arquitecto se halla más propensa a la dispersión, en atención a que los trabajos suponen una mayor inversión de dinero y se reclama frecuentemente la consulta de varios artífices. Recuérdense las juntas para dilucidar sobre las catedrales de Gerona y Salamanca o el problema del cimborrio de la catedral de Sevilla.

El origen del comitente ha de ser tenido en cuenta para imaginar la procedencia de los artistas que para él trabajaban. El patronazgo que los condes de Monterrey ejercen sobre la iglesia de las Angustias de Salamanca hace entrever la procedencia de las obras, ya que la familia tenía a su cargo el virreinato de Nápoles. El enlace de las escuelas salmantina y santiaguesa en el siglo XVI, con Rodrigo Gil de Hontañón y Juan de Alava, se explica porque ambos trabajaban para los prelados de la familia Fonseca, con sede en las dos ciudades. Los más inconcebibles vínculos han sido advertidos entre España y América a través de los mecenas. Así han viajado imágenes que ligan puntos separados por centenares de kilómetros. En el procedimiento de investigación, el estudio de los patronos ha de ocupar primordial importancia, no sólo porque se aficionan a determinados artistas, sino porque lo que éstos hacen se relaciona con sus gustos.

\* \* \*

La didáctica de la Historia del Arte se hace con preferencia siguiendo el curso de cada época, en la que se estudian todas las artes. Nada cabe reprochar a este sistema. Pero sin querer tiende a anular una gran verdad, a saber, que cada rama del arte tiene una vida propia. La historia de la arquitectura se hace a través de los estilos, que muchas veces no son sino ropaje. Pese a todas las diferencias estilísticas, el templo románico y el gótico ofrecen muchos puntos comunes, ya que perviven las funciones arquitectónicas. Las raíces y funciones de la arquitectura no cambian como los estilos, y es muy importante conocerlas. Podría lícitamente hablarse de una ley de conservación de la función y de la especialidad. La escul-

tura vallisoletana elevó su prestigio en el siglo XVI, pero su intenso rescoldo se mantuvo en los siglos XVII y XVIII, de suerte que es la escultura lo que distingue a esta ciudad. Por iguales razones de conservación de la especialidad, Salamanca fue en esencia una escuela arquitectónica. La existencia de una magnífica escuela de canteros y de un material granítico abundante hace que Galicia se haya distinguido siempre por su noble arquitectura. La pintura (excepto la del paisaje) suele ser la especialidad de las ciudades de mayor índice cultural. Nada debe sorprender que la gran escuela madrileña del siglo XVII se justifique por la presencia de lo más distinguido de la intelectualidad española de la época. La pintura fue la gran especialidad de la escuela madrileña.

\* \* \*

Las importaciones de materiales y de obras constituyen otro factor interesante. El trasiego de obras fue en la antigüedad de una amplitud inaudita. Los sarcófagos romanos del Asia Menor viajaban hasta el Mediterráneo occidental. En el renacimiento se han recibido en España sepulcros de grandes proporciones, como el de Bellpuig, y hasta partes enteras de una edificación, como el patio del palacio de La Calahorra (Granada). Una copiosa serie de obras de escultura llega a las Islas Canarias en los siglos XVII y XVIII. Pero también se importan materiales. La bondad de los mármoles de Carrara determinó su importación. Claro que para evitar el traslado inútil, a veces los artistas preferían ir a las canteras y hacer las obras allí mismo, pues el transporte era carísimo. Tal aconteció con Bartolomé Ordóñez, fallecido en Carrara mientras hacía los sepulcros de los reyes Don Felipe y Doña Juana. En mármol de Carrara se proyectaron los de los Condestables de Castilla, para la catedral de Burgos. También se traían de Portugal mármoles y jaspes. Con ellos se fabricó el retablo de Portaceli de Valladolid.

La clase de los materiales condiciona su conservación. Los inventarios dan cuenta de fabulosa cantidad de obras de platería y orfebrería que había en España. Las revueltas y en especial la Guerra de la Independencia han sido cruel azote para su conservación, ya que las piezas en estas circunstancias se funden para convertirlas en moneda que costea el conflicto. Algo similar pasaba con el bronce. Una de las razones por las cuales su empleo en España es limitado (aparte de la dificultad técnica del fundido) es porque en caso de guerra el metal se aprovechaba para fabricar armas, sobre todo cañones. El sepulcro del patriarca Alfonso de Fonseca, en las Ursulas de Salamanca, fue proyectado en bronce, pero se hizo en mármol precisamente en atención al riesgo que entrañaba su conservación.

\* \* \*

La imposición de un estilo sólo puede lograrse por la acción perseverante. Una sola obra, falta de ambiente, no basta para producir descendencia. La

fachada de Santa Cruz de Valladolid (1491), por madrugadora que fuera, al no tener continuidad en otros trabajos, hace que su brote inicial quede sofocado en medio de un arraigado goticismo finalista (San Gregorio, San Pablo, San Benito, etc.). Lo mismo puede decirse de la Universidad de Oñate, en Guipúzcoa, que se ofrece como un islote en el renacimiento guipuzcoano. Y del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, que pese a la belleza del edificio no deja el menor trasunto en la evolución artística de la arquitectura granadina. El edificio quedó privado de la suficiente ayuda económica y al no poder siquiera ser terminado, se comprende su incapacidad procreadora. Pese a su innegable belleza, quedó sin consecuencias en nuestro arte el Palacio del Viso, apartado de las rutas de arte.

Pero otro es el caso de El Escorial. Aquí puede verse cómo en virtud de un giro vertiginoso nuestra arquitectura emprende nuevo rumbo. Es la excepción de lo que antes se ha dicho: una obra crea un modo de ser. Pero esto se explica por la misma excepcionalidad del monasterio. Se trata de una empresa nacional, en la que se emplean toda clase de recursos. La participación masiva de operarios, hizo de aquella obra toda una cátedra de la construcción. Nada extraña que al dispersarse, una vez finalizado el trabajo, la semilla fructifique en todas direcciones.

\* \* \*

La emblemática guarda una íntima relación con las bellas artes. Del escudo se extrae un poderoso efecto ornamental, al par que cumple la misión de revelar el poder del señor. En el estilo "Reyes Católicos" la reiteración del emblema obtiene efectos acumulativos de raíz mudéjar. Tal es el caso del yugo y las flechas, de las iniciales de los Reyes, las lises de fray Alonso de Burgos, las tolvas de molino en el Palacio del Infantado, etc. En San Francisco de Medina de Ríoseco unas tribunas aparecen decoradas con delfines, tritones y otros motivos marinos, en atención al título del señor: el Almirante de Castilla. Y no menos partido se saca de conchas, cruces de Santiago, bordones, estrellas, y arcas, para ornamentar los edificios que se relacionan con el culto a Santiago Apóstol. Estos emblemas guardan por tanto una relación directa con la condición del propietario. Las panoplias que ornamentan el palacio de Polentinos de Avila aluden a la profesión militar del personaje. En ciertos edificios españoles aparecen escudos reales. Ello se debe al significado protector de la corona, ya que se trata de edificios de patronato regio. De igual suerte la aparición del escudo papal indica vinculación con el pontificado. El sepulcro de Pedro López de Gumiel, en San Esteban de Burgos, aparece adornado con gran escudo papal, lo cual viene a revelar que su erección y costeamiento se verifican en virtud de una bula pontificia. En las catedrales los escudos de los diferentes preladados, a veces colocados en las bóvedas, indican el proceso constructivo del templo. Por otro lado, los escudos tienen papel importante en la cronología del arte. La aparición de la granada en la punta del escudo

dé los Reyes Católicos, a raíz de la conquista de la ciudad de Granada, indica un término post quem para los edificios. Por otro lado, la concesión del escudo de armas a una familia, hecho que se regula a través de las Chancillerías, suministra asimismo una fecha más antigua, paralela en la iconografía de los santos a la fecha de canonización.

\* \* \*

La personalidad del artista se caracteriza por su complejidad. Es cómodo imaginarse al artista bajo un rígido enfoque. La complejidad es proporcional a la personalidad. En todo artista hay un principio reaccionario y otro revolucionario. En su mismo quehacer se halla el signo de la oposición. Los que se empeñan en negar el barroquismo de Velázquez, podrán hallar la antinomia de su arte en dos obras: el Cristo de San Plácido (clásico) y el retablo ecuestre del Conde-Duque (barroco). Y la misma complejidad en Goya, pues si en muchos cartones para tapices se manifiesta dentro de normas de composición neoclásicas, en la Carga de los Mamelucos hace crisis todo ordenancismo y se impone la más abierta libertad. Igual cabría decir de José Churriguera, a quien se considera portaestandartes del barroquismo y que sin embargo ofrece obras de un consumado quietismo. Y de Pedro de Ribera, que nos ofrece una delirante fachada en el Hospicio de Madrid, y en la capilla de este mismo edificio muestra un nudismo arquitectónico digno de El Escorial. El fastuoso proyecto de la fachada del Obradoiro, de Casas y Novoa, tiene su oponente en la austerísima iglesia del convento de Belvís, en Santiago, que hace el mismo arquitecto. El investigador habrá de tener en estado de alerta su olfato, para detectar estas sorpresas.

Un buen tema de meditación nos lo ofrece la transformación que el paso a España determina en los artistas. En el caso de El Greco es materia harto conocida y resuelta: de un discreto pintor de segunda fila, salta a la genialidad. Marañón lo ha dicho con palabras bellísimas. Pero en el caso de otros muchos artistas estamos desprovistos de informes. Sería preciso averiguar lo que han hecho antes de venir a España Juan de Colonia, Juan Guas, Juan de Juni (no son convincentes las atribuciones que se le hacen), Juan de Borgoña, Felipe Bigarny, Joly, etc. El ambiente español que les garantiza trabajo, ¿los eleva o desmejora? Se ha hablado de que lo mejor que hace un maestro venido del extranjero o un español formado en el extranjero (Dalmau por ejemplo), es a raíz de su llegada, y que luego empieza a envilecerse su arte. Puede tener realidad en estos casos concretos, no sólo por culpa del mismo artista, sino del cliente o por la pobreza del ambiente. Pero en el siglo XVI es muy difícil sostener esta idea. Una vez más recordamos el caso de El Greco. Las sospechas actúan en sentido contrario: a saber, el progreso creacional del maestro.

\* \* \*

Y esto enlaza con un problema importante: la curva del maestro no sigue una marcha progresiva, si por esto entendemos mejora de su arte. A veces la avanzada edad trae consigo una degeneración artística. Las obras últimas de Zurbarán son claramente de menor calidad. El Maestro de Avila, pintor del siglo XV, ofrece unas obras de muy escasa calidad al lado de su estupendo Tríptico del Museo Lázaro. Gudiol supone que se debe a un proceso degenerativo de su arte. Pero surge esta pregunta: ¿no podrán ser estas obras también resultado de la actividad de un epígono de menor entidad?

Debemos habituarnos a considerar mutaciones radicales en todos los artistas. Si son sorprendentes las mudanzas estilísticas de Velázquez, ¿por qué esta suposición no se toma en consideración a propósito de otros maestros? Existe la impresión de que la benevolencia más extrema ha presidido el afán de los estudiosos de nuestra pintura de los siglos XV y XVI. Se han inventado infinidad de maestros, agrupados en escuelas en atención a ciertas características comunes. Pero seguramente algunos de ellos pueden reasumirse en una misma personalidad, componiendo distintas etapas. La división de los críticos en torno al problema de Wan der Weyden y el Maestro de Flémalle es un hecho aleccionante. Si para ciertos autores el Maestro de Flémalle no es sino el mismo Wan der Weyden joven, hipótesis verosímil, ¿por qué esto mismo no hemos de pensar de otros artistas españoles? Gudiol ha dado un paso adelante en este género de crítica. Ha conjuntado en una sola personalidad a Juan de Sevilla y Juan de Peralta, que ofrecen matices distintos, en razón a dos épocas.

\* \* \*

Los estilos no mueren. A veces se transforman, o por lo menos reaparecen. Esta sobrevivencia a veces se opera por vía imitativa: neogótico, neorrománico, neoclásico, etc., Pero otras veces adopta un nuevo lenguaje, bajo el cual se adivinan las viejas raíces. En nuestro barroco dieciochesco rebrotan viejas especies del renacimiento. En el estilo de Joaquín de Churriguera se ha visto reverdecer el platearesco. La sillería de la catedral de Salamanca enlaza con las grandes obras del Renacimiento. Esto acredita que la cultura humana es acumulativa y que tarde o temprano afloran a la superficie las especies latentes de las aguas profundas.

Ha habido siempre una innata tendencia a actualizar las obras. Si no era posible cambiar la forma plástica de las imágenes, al menos se la pintaba. Sobre las esculturas románicas han caído innúmeras capas de pintura. Especialmente acontece en las imágenes de devoción popular. Esto culminaría en el afán de vestir a las imágenes, dotadas del más variado vestuario. En el siglo XVIII se pintan de nuevo muchos retablos del renacimiento. Y la moda neoclásica no quedó atrás: vistió de blanco a las esculturas, para que semejaran de mármol.

\* \* \*

Las artes no permanecen encerradas en su especialidad. De antiguo se sabe que la arquitectura en piedra imitó las formas de la madera. La ebanistería ha anticipado muchas formas del barroco gallego del llamado "estilo de placas". Pero también se interfieren la escultura y la pintura. En el arte flamenco, los escultores toman la delantera al crear figuras de formas duras y paños quebrados, cuyo efecto plástico es traspasado a la pintura. Pero también se produce el efecto inverso. El Tríplico de Covarrubias, de escultura, está inspirado en una composición pictórica, de igual suerte que pesa mucho sobre el estilo del escultor Gil de Silóe el arte pictórico de Memling. Esta trasvase de elementos de la pintura y la escultura puede coincidir en la producción de un mismo maestro. El fuerte resalto de las Inmaculadas de pintura de Alonso Cano procede de las mismas imágenes de escultura. Pero a su vez vemos que la obra más gentil de la escultura de este maestro, a saber, la Inmaculada de la catedral de Granada, tiene una técnica de pliegues que aparece como trasposición de sus pinceladas.

\* \* \*

Producen extrañeza los asuntos profanos y hasta procaces que se advierten en obras como sillerías y retablos. No puede desconocerse un aleccionamiento "a la inversa": para decir lo que no ha de hacerse, lo primero es precisar el pormenor. De ahí la complacencia en la descripción. Es decir, no puede descartarse una tendencia ejemplarizante. Contemplando pinturas y grabados de Hogarth, que describen jocosamente las mil incidencias de la vida pecaminosa del siglo XVIII en Inglaterra, el buen entendedor habrá de repudiar semejante género de vida.

Pero también hay margen para que el artista se produzca con entera libertad. La parte ornamental de los retablos y sillerías había de ser cubierta por el artista según su albedrío sin la exigencia temática e interpretativa de los paneles principales. En tales lugares su imaginación obra sin trabas, sacando a relucir toda su capacidad inventiva. Alonso Berruguete fue muy libre interpretando relieves decorativos de la catedral de Toledo; pero nadie llegó más lejos en el renacimiento que el francés Esteban Jamete. En su obra abundan temas paganos de marcada heterodoxia, como fruto de un entallador cuya falta de escrúpulos suscitó la persecución inquisitorial. Estas libertades también son exhibidas por Damián Forment en el retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada.

\* \* \*

Se ha subrayado el grave padecimiento que para su debida contemplación supone el que vemos hoy a baja altura el retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos. Pero el caso no es único. Si hoy priváramos de su emplazamiento en el Monasterio de El Escorial al cuadro de la Adoración del Santísimo Sacramento,

de Claudio Coello, sin duda arrancaríamos a la pintura una gran parte de su poder persuasivo. Comenta Palomino que Alonso Cano pintó una Inmaculada para San Isidro el Real de Madrid, destinada a una capilla lóbrega. Por eso procuró aplicarle tonos luminosos, "para que sobresaliera en claros". Por esta razón, al ser luego transferida a una sacristía bien iluminada, no le favorecía el exceso de luz.

\* \* \*

El arte ha tenido también su alcance en las relaciones diplomáticas. En las negociaciones de matrimonios internacionales media la acción del pintor. En 1428 vino Juan Van Eyck a la Península Ibérica, con objeto de retratar a la Princesa Isabel de Portugal, por orden del Duque de Borgoña, quien deseaba hacerse idea del aspecto físico de la Princesa antes de concertar el matrimonio. Felipe II logró que pasara Antonio Moro a Inglaterra para que retratara a María Tudor, con motivo de la boda con ésta. De igual suerte Holbein pasa al continente para llevar a Enrique VIII retratos de damas que interesaban para su nuevo matrimonio, y así retrata a Ana de Cleves y Cristina de Dinamarca. De una manera parecida Velázquez hace diversas réplicas del retrato de María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, las cuales se enviaban al extranjero para buscarle marido.

\* \* \*

En materia de investigación no puede despreciarse la actividad del "aficionado". En el campo de las letras la investigación plantea menos exigencias de preparación. Piénsese en la ayuda ejemplar de los exploradores de archivos, o también de los miembros de las Sociedades de Excursiones, que nos han dejado valiosísimos testimonios de cosas que ya no podemos ver. Su limitación radica precisamente allá donde empieza la especialización.

El aficionado posee tendencia a hallar rarezas, mientras que el profesional persigue la verdad dentro de una línea puramente natural. Los aficionados son los creadores de los más sorprendentes hallazgos, sobre todo en materia de simbolismos. El profesional ve en cambio una interpretación que tiene más que ver con el comportamiento habitual y rutinario del hombre.