MARÍA DE LOS ÁNGELES SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ

EL ARTE MEDIEVAL Y LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR

Dª MARÍA ANGELES PIQUERO LÓPEZ

PROFESORA TITULAR DEL DEPARTAMENTO

DE HISTORIA DEL ARTE I (MEDIEVAL).

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

1995

ÍNDICE GENERAL

PÁGS.

- INTRODUCCIÓN GENERAL.....9

CAPÍTULO I

LA EDAD MEDIA Y LOS DISCURSOS EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO.

- PRESENTACIÓN.....45
  . La Edad Media en los discursos de Arquitectura....55
  . Arte medieval: Conservación y restauración.....56
  . La revalorización de la arquitectura medieval y el origen del concepto de Museo.....59
  . La Edad Media en los discursos de Escultura.....60
    - Análisis iconográfico
    - Objetivo didáctico
    - El siglo XIII fase inicial del Renacimiento
  . La Edad Media en los discursos de Pintura.....64
    - El origen de la vidriera y la pintura moderna.....67
  . Música y Miniatura.....69
  . Mecenazgo y Renacimiento en la Baja Edad Media....72
  . La Academia y el origen de la moderna Historia del Arte.....73
  . Justificación social, política y religiosa a la estética medievalista.....75
  . El análisis de los discursos.....82

- TEMAS, REYES Y PERSONAJES HEROICOS.....85

- VALORACIÓN DE LA ARQUITECTURA MEDIEVAL.....110

- VALORACIÓN DE LA ESCULTURA MEDIEVAL.....410

- VALORACIÓN DE LA PINTURA MEDIEVAL.....508

- VALORACIÓN DE LA MÚSICA EN RELACIÓN CON LA MINIATURA Y LA ESTÉTICA.....585

- VALORACIÓN DE LAS ARTES DECORATIVAS.....630

- ASPECTOS GLOBALES SOBRE ARTE MEDIEVAL.....647

- NOTAS.....680

- ÍNDICE DE AUTORES.....700

- ÍNDICE TEMÁTICO DE REFERENCIAS.....717

- ÍNDICE DE TRATAMIENTO DE MATERIAS.....767

- ÍNDICE GENERAL CRONOLÓGICO DE DISCURSOS.....791

- ÍNDICE DE TÉRMINOS ARTÍSTICOS.....797

CAPÍTULO II

LA ACADEMIA Y LA REVALORIZACIÓN DE LOS ESTILOS MEDIEVALES

- PRESENTACIÓN.....813
- CATÁLOGO DE LOS DIBUJOS PREPARATORIOS PARA ANTIGÜEDADES ÁRABES DE GRANADA Y CÓRDOBA

- ARQUITECTURA.

ETAPA CALIFAL
. Mezquita de Córdoba.....878

ETAPA NAZARÍ
. Palacio-fortaleza de la Alhambra de Granada.....929
. Palacio del Generalife.....1025

- ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS, ESCULTURA, DECORACIÓN, ARTES DECORATIVAS Y PINTURA.....1028

- CATÁLOGO DE LOS DIBUJOS PREPARATORIOS PARA MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA Y OTROS.

- ARQUITECTURA.

ARTE PRERROMÁNICO.

VISIGODO
. Basílica de Guarrazar.....1370
. Monasterio de San Román de Hornija.....1375
. San Juan de Baños de Cerrato en Palencia.....1377

. San Pedro de la Nave en Zamora.....1382
. Fragmentos arquitectónicos de Toledo.....1398
. Fragmentos arquitectónicos de Córdoba.....1420
. Fragmentos arquitectónicos de Granada.....1436

ASTURIANO
. San Tirso.....1438
. Santa Mª del Naranco.....1442
. Santa Cristina de Lena.....1483
. San Miguel de Lillo.....1540
. San Salvador de Valdedios.....1554
. San Salvador de Priesca.....1563

MOZÁRABE
. San Miguel de la Escalada en León.....1567

ARTE ROMÁNICO
. San Pedro de Avila.....1591
. San Adrián de Tuñón en Asturias.....1598
. San Vicente de Avila.....1603
. San Andrés y San Segundo en Avila de los Caballeros1608
. San Pedro y San Pablo en Barcelona.....1611
. Catedral de Avila 1616
. Santa María de Villamayor en Asturias.....1626
. Santa Eulalia en Ujo.....1648
. Cámara Santa de Oviedo.....1662
. Abadía de San Quirce en Burgos.....1686
. Monasterio de San Pedro de Cardeña.....1689
. San Pedro de Campodrón en Gerona.....1691
. San Isidoro de León.....1694
. Monasterio de Irache en Navarra.....1706
. Catedral Vieja de Salamanca.....1719
. San Lorenzo de Segovia.....1741
. Convento de Corpus Christi en Segovia.....1758
. San Millán de Segovia.....1761
. San Martín de Segovia.....1786
. Torre de San Esteban en Segovia.....1794
. Torre de Santo Domingo en Segovia.....1797
. Colegiata de Toro en Zamora.....1802
. San Isidro de Avila.....1807

ARTE CISTERCIENSE
. Real Monasterio de las Huelgas en Burgos.....1810
. Monasterio de Santa Mª del Temple en Valladolid....1818
. Monasterio de Santa Mª de Valdedios en Asturias....1820

ROMÁNICO TARDÍO
. Iglesias de la Vega, San Juan y Santa Clara en Asturias.1826
. San Juan de Priorio.....1828

.Santa Mª de Villaviciosa en Asturias.....1834
. San Juan de Amandi en Asturias.....1840

ARTE GÓTICO

. Catedral de Burgos.....1849
. Catedral de Toledo.....1872
. Catedral de León.....1908
. Catedral de Valencia.....2009
. Arco de Santa María en Burgos.....2012
. Santiago en Villena de Alicante.....2018
. Monasterio de Fres del Val en Burgos.....2023
. Palacio del Infantado en Guadalajara.....2026
. Casa del Cordón en Burgos.....2029
. Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo.....2031
. Lonja de Valencia.....2124
. Colegio de San Gregorio de Valladolid.....2135
. Escalera del Hospital de La Latina en Madrid.....2141

ARTE HISPANO-MUSULMÁN

ETAPA CALIFAL

. Mezquita de Córdoba.....2143
. Antigua Puerta de Bisagra en Toledo.....2254
. Puerta de Toledo.....2293
. Mezquita del Cristo de la Luz en Toledo.....2294
. Mezquita de las Tornerías en Toledo.....2310

ETAPA NAZARÍ

. Palacio-fortaleza de la Alhambra de Granada.....2313

ARTE MUDÉJAR

. Casas del Conde de Adanero y Mayorazgo en Cáceres.....2451
. San Ginés en Toledo.....2454
. Capilla de Santiago en Alcalá de Henares.....2456
. Palacio de Pedro el Justiciero.....2460
. Palacio de los Ayala en Toledo.....2461
. Palacio de las Dueñas en Sevilla.....2470
. Sinagoga del Tránsito en Toledo.....2476
. San Gil en Sevilla.....2485
. Cuarto Real de Santo Domingo en Granada.....2487
. Casa de Pilatos en Sevilla.....2489
. Santa María la Blanca.....2491
. Alcázar de Toledo.....2503
. Torres y ábsides de Toledo.....2505
. Torres de Sevilla.....2517
. Santiago del Arrabal en Toledo.....2521
. Casa de Mesa en Toledo.....2524
. San Marcos en Sevilla.....2536
. Cristo de la Vega, Santa Fé y San Bartolomé en Sevilla2548

- **ANEXO**

PANORÁMICAS

. Vista general de Toledo.....2551

IGLESIAS DE BURGOS DE DIVERSOS ESTILOS

. Arlanzón.....2555
. Espino.....2558
. El Salvador de Santibáñez y Vizcaínos.....2561
. San Salvador de Oña.....2564
. San Nicolás en Miranda de Ebro.....2567
. Exterior del Monasterio de Silos y Ermita de Santiago.2570
. San Esteban.....2574

- **ESCULTURA**

ARTE PALEOCRISTIANO

. Crismón.....2577
. Relieve figurativo.....2579
. Fragmentos arquitectónicos de Mérida.....2580
. Estelas funerarias de León.....2584
. Sarcófago de Briviesca.....2587
. Sarcófago de Layos.....2592
. Sarcófago de Hellin.....2597

ARTE PRERROMÁNICO

ARTE VISIGODO

. Fragmentos arquitectónicos de Mérida.....2599

ARTE ASTURIANO

. Sepulcros de Covadonga.....2602

ARTE ROMÁNICO

. Relieves del Monasterio de Santo Domingo de Silos.....2606

ARTE GÓTICO

. Sepulcro de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta....2611
. Sepulcros del Real Monasterio de las Huelgas.....2614
. Sepulcros de Dª Elena y el Chantré Aparicio en la Catedral Vieja de Salamanca.....2621
. Sillería del Monasterio de la Cartuja de Miraflores en Burgos.....2626
. Sepulcro de Don Fernando Alcocer y Dª María Ortiz en Alcalá de Henares.....2628
. Sepulcro de Don Juan de Padilla en el Monasterio de Fres del Val en Burgos.....2630

- PINTURA

. Retrato de Juan Guás y su familia.....2633
. Pinturas murales del Cristo de la Luz en Toledo.....2635
. Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra.....2638

- **MINIATURA**
. Iniciales de la Biblioteca Nacional y Real Academia de la Historia para ilustrar cabezas de monografías de Monumentos Arquitectónicos de España.....2653
. Cruz patada imagoclipeata.....2680
. Sello.....2681
. Miniatura de la Catedral de Oviedo.....2682
. Inscripción gótica para ilustrar el texto sobre el Tesoro de Guarrazar.....2685

- **ARTES APLICADAS**
MARFILES
.Dípticos.....2686
. Arca de las Reliquias de la Cámara Santa de Oviedo.....2692
. Crucifijo de los Reyes Don Fernando y Dª Sancha.....2709
. Arca de San Isidro.....2712
. Arqueta de Santo Domingo de Silos.....2714
. Arca de las reliquias de Santo Domingo de Silos.....2717
. Brocal de pozo de San Pedro Mártir.....2720

- **ORFEBRERÍA**
ARTE VISIGODO
. Tesoro de Guarrazar.....2722

ARTE ASTURIANO
. Cruces y arquetas.....2758
. Cruz de la Victoria.....2762
. Cruz de los Ángeles.....2766, 2768

ARTE ROMÁNICO
. Cáliz de Santo Domingo de Silos.....2782
. Patena de Santo Domingo de Silos.....2784

- **Inventario de Monumentos Arquitectónicos de España. 7 Febrero 1873**.....I-XXXIII.

- **RELACIÓN DE MONOGRAFÍAS DE MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS**.....2786

- **ÍNDICE GEOGRÁFICO DE MONOGRAFÍAS COMPLETAS DE MONUMENTOS ARQ..** 2790.

- RELACIÓN DE CUADERNOS Y TEMAS DE MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS... 2796

- ÍNDICE DE AUTORES
.Dibujantes.....2813
.Grabadores.....2821

- ÍNDICE GEOGRÁFICO.....2828

- ÍNDICE NUMÉRICO DE DIBUJOS QUE SE CONSERVAN.....2845

- ÍNDICE TEMÁTICO.....2854

CAPÍTULO III

REPRESENTACIÓN DE TEMAS HISTÓRICOS MEDIEVALES EN LAS COLECCIONES DE LA ACADEMIA: PENSIONADOS, PREMIOS, NOMBRAMIENTOS DE CARGOS ACADÉMICOS.

-PRESENTACIÓN.....2869

- TEMAS GENERALES
. Alegoría de las Glorias de España.....2881

- SOBRE LA MONARQUÍA HISPANO-VISIGODA
. Reinado de Hermenegildo.....2883
. Reinado de Suintila.....2896
. Reinado de Chindasvinto.....2900
. Reinado de Recesvinto.....2905
. Reinado de Wamba.....2914
. Reinado de Don Rodrigo.....2931

- SOBRE LA MONARQUÍA ASTURIANA
. Reinado de Don Pelayo.....2937
. Reinado de Fruela I.....2952
. Reinado de Alfonso II el Casto.....2955
. Reinado de Ordoño I.....2975

- SOBRE LA MONARQUÍA DE CASTILLA
. Orígenes de la monarquía castellano-leonesa.....2978
. Reinado de Fernando I.....2981
. Reinado de Alfonso VI.....2997
. Reinado de Alfonso I el Batallador.....3010

. Reinado de Alfonso VII el Emperador.....3016
. Fernando III el Santo.....3023
. Reinado de Alfonso X el Sabio.....3113
. Reinado de Sancho IV el Bravo.....3120
. Reinado de Alfonso XI.....3127
. Pedro I el Cruel.....3142
. Reinado Juan I.....3149
. Reinado de Enrique IV.....3154
. Reinado de los Reyes Católicos.....3161

- **SOBRE LA MONARQUÍA DE ARAGÓN**
. Reinado de Jaime I el Conquistador.....3109

- **RELACIÓN GENERAL DE TEMAS HISTÓRICOS LOCALIZADOS**.....3178

- **NOTAS**.....3182

- **ÍNDICE DE AUTORES**.....3195

- **ÍNDICE TEMÁTICO**.....3199

- **ÍNDICE CRONOLÓGICO DE OBRAS**
.Escultura.....3202
.Pintura.....3205
.Dibujo.....3207
.Medallas.....3209

- **BIBLIOGRAFÍA**.....3210

- **DOCUMENTOS**.....3233

INTRODUCCIÓN GENERAL

Cuando en 1986 se me planteó la oportunidad de elaborar la tesis doctoral sobre la revalorización de la Historia y el arte de la Edad Media en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no alcancé a imaginar el caudal de fondos que iba a tener a mi disposición.

Suponía un interesantísimo estudio que a su vez implicaba una paciente labor de rastreo, ordenación y coordinación del material.

Debido a la no muy extensa documentación publicada al respecto hasta 1986, esta labor se dificultaba, encontrándome supeditada prácticamente al estudio de la cuestión partiendo de los orígenes y buscando asimismo apoyatura en recientes estudios, casi todos procedentes de tesis doctorales leídas durante los quince últimos años, artículos y en una minuciosa labor de investigación en el Archivo de la Academia.

Han sido consultados inventarios y catálogos antiguos relativos a la Galería de la Academia, Actas que recogen las Juntas Generales y Particulares, Resúmenes de Actas que incluyen la ceremonia de Distribución de Premios y los primeros discursos, expedientes académicos, Actas correspondientes a todos los datos sobre la serie de dibujos y publicación de Monumentos Arquitectónicos de España así como legajos sobre este tema y las Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba junto con todos los discursos hasta 1994.

Todo ello constituye el grueso de mi aportación a este estudio extenso y a la vez complicado. Y digo complicado porque a la hora de establecer un hilo conductor razonado que permitiese explicar la valoración de la Edad Media desde perpectivas diferentes pero todas bajo el mismo prisma ideológico, he necesitado madurar largo tiempo cada uno de los capítulos que se ofrecen a continuación.

El ***primer capítulo*** concentra la evolución del gusto estético por la Edad Media a través de los Discursos de la Academia desde su fundación en 1752, verdadera fuente de consolidación de las teorías de la arquitectura del siglo XIX y afortunados textos que reflejan los primeros análisis en torno a la escultura, pintura y la Historia medieval.

Los discursos del siglo XX van dirigidos, por una lado a la orientación formativa en la conservación y restauración de monumentos y por otro, como es el caso de los académicos historiadores, a cuestiones que forman parte del campo de la investigación y la docencia.

Debido a su denso contenido han sido agrupados por materias, alusivos a temas históricos, arquitectura, escultura, pintura, música relacionada con la iconografía de los códices, artes aplicadas e Historia del Arte en general. Destaca en el XVIII la exaltación por la Edad Media desde el punto de vista histórico, como panegírico de la monarquía hispánica. El siglo XIX se decanta por la arquitectura: los orígenes del arte árabe, la búsqueda de la identificación de un estilo nacional hispánico con la defensa del mudéjar y finalmente con el triunfo de la estética

del gótico clásico, nuestros eruditos se sitúan a la altura de Europa. Como dice **Ángel Isac:**

> "Desde un punto de vista histórico, la serie de discursos académicos nos ofrece la posibilidad de restituir las preocupaciones más intensas del pensamiento arquitectónico, manifestadas por destacados profesionales e investigadores. Son, por otra parte, valiosos testimonios para completar el conocimiento de la personalidad de aquellos arquitectos cuya obra construida ha comenzado a ser investigada y valorada merecidamente durante la última década...
>
> ...Este fenómeno de resurgimiento venía favorecido por el auge que en esas fechas comenzaban a tener lo planteamientos que buscaban las bases de un estilo artístico que pudiera considerarse genuina aportación española a la historia del arte occidental...el mudejarismo se convierte (a partir del discurso de José Amador de los Riós en 1859) en la obligada cita histórica para la arquitectura que opta por representar lo español" (1).

Frente al frecuente empleo de la retórica en el siglo XVIII, que les hacía ver las antiguas *Oraciones* pronunciadas en las

ceremonias de distribucion de Premios como mera exlatación emblemática de las artes, los discursos del siglo XIX constituyen para muchos historiadores la base teórica de la arquitectura decimonónica. Los ofrecidos durante el presente siglo XX como se ha apuntado anteriormente se pueden insertar en el marco moderno de la investigación historiográfica y artística.
Son los presentados por Sánchez Cantón, Gómez Moreno, Azcárate etc...

En menor grado maduran los relativos a escultura, pintura, música y artes aplicadas. Se ha seleccionado y contabilizado un total de 103 discursos, de los que 45 son de arquitectura, 17 de escultura, 26 de pintura y miniatura, 1 de música, 2 de Artes Aplicadas y 4 sobre del arte medieval en general.

Los discursos del siglo XVIII en opinión de **Marcelino Menéndez Pelayo** y **Carlos Sambricio** según recoge Isac, no responden a una base teórica de formalización de un futura estética sino que constituyen la expresión cultural que marca unos objetivos reformísticos:

> "Los discursos del siglo XVIII son una muestra de la situación cultural del momento, del gusto y de la moda, de los tópicos culturales..., en ningún momento se deben entender como textos teóricos ni como puntos de partida...Solo son capaces de interpretarse como reflejo de una crítica erudita, culturalista a la manera de la que pudieron desarrollar Ponz o Jovellanos". (2)

Por su parte Ángel Isac opina lo siguiente:

> "Los discursos de recepción de la Academia de San Fernando son todos discursos historiográficos de gran interés por dos motivos. En primer lugar nos muestran el estado de los que podemos entender como criterios académicos sobre la utilidad presente del pasado. En segundo lugar ofrecen la oportunidad de comprobar la puesta en vigor de metodologías empíricas, o explicaciones deterministas, que eran las configuradoras del pensamiento historiográfico europeo. Así por ejemplo serán abundantes las reflexiones sobre el carácter modélico del gótico y las concepciones de la arquitectura como reflejo de distintas sociedades". (3)

Realmente no se puede decir que establezcan un trasfondo teórico de base futura con carácter absoluto, pero sí fueron enfocados en ese momento para la consecución de una respuesta artística e ideológica. Ello queda reflejado en aquellas oraciones que aluden a la necesidad por ejemplo de representar en lienzos y relieves las glorias nacionales o en palabras de Jovellanos los primeros elogios al gótico (véase detallado desarrollo de esta cuestión en la introducción dedicada a este capítulo).

Por su parte el siglo XIX encontró parte de su canalización medievalista gracias a estas exposiciones consecuencia de la influencia francesa de **Arcisse Caumont:**

> "Los discursos de recepción de la Academia de San Fernando muestran una signficativa tendencia a tratar sobre temas de arquitectura medieval, consecuencia del gran desarrollo alcanzado por los estudios medievales desde que, en 1830, Arcisse Caumont estableciera los primeros cursos de arqueología medieval en Francia". (4)

Los discursos del siglo XX viene enfocados desde una perspectiva que en general marca, como anteriormente se ha señalado, el interés volcado en la conservación y restauración de monumentos, enfocando su contenido a partir de mediados de siglo con un sentido pedagógico. Se trata de los ofrecidos por ejemplo por el Profesor **Dr Azcárate en 1974,** que ha dedicado además numerosos análisis acerca de la revalorización de la Edad Media en el arte español contemporáneo, el presentado por el arquitecto **Rafael Manzano en 1994** con su pormenorizado estudio sobre la Qubba hispano-musulmana o el de **Sánchez Cantón** con el tema de la iconografía en escultura.

El ***segundo capítulo*** aborda la recuperación de la Edad Media no ya desde la órbita teórica y erudita de la historia sino desde la práctica y artística. Los dibujos que forman parte de los fondos del Museo reproducen los ejemplos más relevantes del arte medieval.

Sobre soporte de papel agarbanzado claro y tinta negra o aguadas variadas podemos disfrutar de unas colecciones espléndidas, con análisis de detalles realmente encomiásticos y espléndida técnica en la solución de aguadas. En ocasiones como es el caso de *Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba* o en *Monumentos Arquitectónicos de España,* se empleó la púrpura para la copia de detalles decorativos árabes y piezas de orfebrería.

Entre 1767-1804 se data la serie de Antigüedades Árabes, teniendo en cuenta que la mayoría de los dibujos se realizaron en los primeros años de vida académica y a partir de 1786 comenzó el proceso de publicación interrumpido definitivamente en 1804. Suman un total de 78 dibujos seleccionados, de los que 16 corresponden a arquitectura, distribuidos en 5 de la mezquita de Córdoba, 9 de la Alhambra de Granada y 1 del Palacio del Generalife, sin mencionar, puesto que no pertenece a nuestro apartado los realizados sobre el palacio renacentista de Carlos V. A escultura corresponden 60 distribuidos en 7 sobre decoración de capiteles, 16 de inscripciones, 35 de motivos decorativos varios y 2 de artes aplicadas (cerámica). Constituyen junto con Monumentos Arquitectónicos un bellísimo legado, que si bien no todo lo fiel que se hubiera deseado, sí al menos supuso en aquella época por un lado un acercamiento y revalorización del patrimonio artístico aún desconocido y por otro el cumplimiento con la tarea académica en el fomento de las Bellas Artes. Así lo interpreta Ángel Isac:

"...ilustrar la teoría o la historia de las Bellas Artes y propagar su conocimiento, la conservación de toda obra artística, la inspección de los Museos públicos y conservación de monumentos artísticos y , por último la organización de exposciones públicas y la convocatoria de concursos para fomentar el conocimiento y el estudio del Arte...tengamos presente que ya había comenzado años antes algunas de las actividades mencionadas en los nuevos estatutos (se refiere a los del 20 de abril de 1864)...con la tutela de la publicación de los Monumentos Arquitectónicos de España y la reorganización de las exposiciones públicas de Bellas Artes". (5)

Cuantitativamente los dibujos de Monumentos Arquitectónicos junto con otros que reproducen los mismos edificios pero no está clara su procedencia (probablemente destinados a proyectos de restauración), suman un total de 372, siendo 291 de arquitectura y el resto dedicados a escultura, pintura y artes aplicadas. Es decir el presenta catálogo abarca y analiza un total de 450 dibujos.

La publicación de Antigüedades Árabes en el siglo XVIII, que reúne en el presente catálogo 78 dibujos y Monumentos Arquitectónicos en el siglo XIX, trajo no pocos problemas relacionados con una organización no demasiado establecida, pero sobre todo con un acuse constante de déficit presupuestario que dificultaba frecuentemente la provisión de fondos.

La crisis económica se fue acentuando a medida que avanzaba el siglo y reinado de Isabel II, que en todo momento mostró especial interés para que se concluyera con éxito.

El proyecto de Antigüedades Árabes había quedado en el siglo XVIII incompleto pero en 1845 un nuevo espíritu de investigación arqueológica tuvo origen en la Escuela Especial de Arquitectura bajo la supervisión de la Academia. Se plantea la posibilidad de llevar a cabo una publicación de estampas de monumentos en base a unos dibujos preparatorios. En definitiva significaba continuar con el conocimiento y estudio del pasado artístico y con el fomento del arte del grabado.

Comenzó siendo un trabajo de campo de los alumnos que ellos denominaban "expediciones", similares a los viajes oficiales efectuados por los arquitectos Hermosilla, Villanueva y Arnal en el siglo XVIII.

Desde el principio la publicación de Monumentos sufrió demoras por varias cuestiones que los historiadores condieran motivados por diversas causas. Entre otras la observada por **José Pedro Muñoz Herrera:**

> "Es significativo que Pérez Villaamil, aparte de las circunstancias que provacoron su exilio, encuentre en París el taller litográfico ideal para la realización de *España Artística y Monumental*, tanto es así que en 1846, Antonio Zabaleta viajaba allí encargado por la redacción del Boletín Español de Arquitectura para adquirir estampas

con que obsequiar a los suscriptores de la publicación, dada la imposibilidad d e encontrarlas en Madrid...en la década central del siglo subsistía el problema, pués en él radicaron las dificultades que retrasaron seis años la publicación de los primeros *Monumentos Arquitectónicos de España*". (6)

Puesto en marcha el proyecto, se fueron copiando edificios, esculturas, piezas de orfebrería. Regresaban a Madrid los dibujantes o enviaban sus trabajos por correo. Se entregaban a la Comisión los dibujos sin orden establecido, esta los exminaba y si lo consideraba oportuno quedaban sellados, pagaba entre mil y seis reales según la categoría del dibujo y los mandaba grabar. En caso contrario comunicaba su disconfromidad, que no solía ser frecuente, para que el alumno o persona encargada repitiera el dibujo.

En 1872 y debido a la falta de organización, la Academia se hizo con la dirección de la publicación independiente de la Escuela, pasando también la actividad del grabado de particulares a ser absoluta competencia de la **Calcografía Nacional.**

La Escuela de Arquitectura entregó todo el material a la nueva Comisión y un inventario de enseres ese año, del que se conserva un duplicado manuscrito de 7 de febrero de 1873 incluido en el anexo al capítulo correspondiente.

En principio fue un éxito pero a finales de los años setenta comenzó de nuevo su declive, tal vez en parte motivado por la

inestabilidad que reinaba entonces, quedando definitivamente suspendida e incompleta en 1882.

En este sentido aunque no llegó a publicarse la totalidad de los monumentos, lo cual hubiera sido costosísimo y probablemente irrealizable, al menos se pudieron reunir un conjunto de edificios y piezas fundamentales para el estudio del arte español. Sin llegar a consolidarse formó un compendio artístico-literario con explicación monográfica en francés y español que se puede sintetizar diciendo que logró configurarse como el primer intento serio de Catálogo Monumental por provincias.

Los antecedentes más cercanos eran el *Viaje de España* de **Ponz**, el trabajo de **Hermosilla** en su esfuerzo por reunir las Antigüedades Árabes pero fundamentalmente como reconoce **Caveda** la obra de **Piferrer y Parcerisa**, *Recuerdos y Bellezas de España:*

> "Justo es exceptuar de esta manera vaga y superficial de apreciar nuestros monumentos artísticos, algunas publicaciones de reconocido mérito, en que sus autores, tan amigos de la ciencia como de la historia, y á la vez artistas y arqueólogos, acertaron á darnos cabal idea de las fábricas que describieron detenidamente con muy escogida erudición y sana crítica. analizando su conjunto y sus partes componentes, al determinar su carácter y descubrir sus bellezas y sus defectos, han sabido rastrear sus orígenes, fijarlos con la oportuna ilustración, y determinar las vicisitudes y alteraciones que sufrieron en el

transcurso de los siglos. Tal es el mérito que han contraido D. José Amador de los Ríos en su Toledo Pintoresco y en la obra no menos pareciable de Sevilla pintoresca; D. Manuel de Assas en el album artístico de Toledo y...Semanario Pintoresco Español; los autores que con buena crítica y esmerada diligencia ilustraron los monumentos artísticos y arqueólogicos, diseñados unos y daguerreotipados otros por Don Francisco Javier Parcerisa para su publicación de los Recuerdos y Bellezas de España, obra destinada a dar una idea general de los preciosos restos de nuestra cultura en los pasados siglos, y producto de muy prolijas investigaciones y largos viajes á las provincias de la Península...

...Los recuerdos y Bellezas de España, donde así se ilustran nuestras glorias artísticas...todavía no revela bastante hasta dónde llegan los progresos que hemos alcanzado en la Arqueología, en la crítica y en los diversos géneros del grabado, en el conocimiento de las pasadas edades, en la pareciación de las disitntas construcciones, en la manera gráfica de representarlas. Perfeccicnar tan importante trabajo, llevarle más lejos, extenderle á todas las provincias, sustituir el grabado en dulce á las litografías,las mediciones geométricas á la simple valuación de un ojo ejercitado, acompañar al conjunto de cada fábrica el facsímil de sus principales detalles, deducir del análisis de los monumentos la naturaleza del arte que los

produjo y la condición social de lospueblos constructores, atender primero a la ciencia que al recreo del ánimo y conciliar uno y otro..he aquí la grande obra que, fuera del alcance del interés individual realiza ahora la Comisión encargada por Real disposición de publicar los Monumentos Arquitectónicos de España. Solo el Gobierno podía llevarla a cabo satisfactoriamente...

...En ella se interesan la gloria nacional, el esplendor de las Artes, y las luces del siglo". (7)

La diferencia entre las antiguas publicaciones era que mientras Ponz efectuó un recorrido general ofreciendo una sucinta puesta al día de todo lo que iba encontrando a su paso, sin mayor análisis que la observación objetiva, ofreciando en ocasiones juicios de valor, Hermosilla planteó el viaje de los arquitectos del siglo XVIII como una prospección científica del arte árabe desde el punto de vista clásico. Así lo explica **Delfín Rodríguez** en su última publicación (véase introducción al capítulo correspondiente con extensa información al respecto) y **Piferrer** por su parte, aplicó la sensibilidad propia del artista romántico. Monumentos Arquitectónicos como señala Caveda aglutina una combinación de todo lo anterior. Ello se hace patente en la racionalidad del arquitecto **Ricardo Velázquez Bosco** con los dibujos de Asturias y León frente a la nostalgia romántica de **Ricardo Arredondo** para los de Toledo o Badajoz o de **Frassinelli** también para los de Asturias.

En este sentido la característica más destacada es la heterogeneidad del estilo. Por ello no todos presentan tampoco la misma técnica de tintas ni el mismo tamaño de papel. De hecho el dibujante gozó de libertad plena y las Actas de la Comisión en principio no estableció normas de presentación hasta que la Academia se hizo con la publicación.

De hecho es probable que eso no interesara puesto que era frecuente que se reunieran varios dibujos para ser publicados en una sola lámina, que esta sí respondía a un formato establecido.

De algunos dibujos se desconoce su procedencia. En cada ficha del catálogo queda reseñado el documento de las Actas que certifican pertenecer a la serie. El resto queda la duda de si fueron unos realizados para proyectos de restauración, otros que por diversas circunstancias no llegaron a grabarse y algunos que relfejados en las Actas haberse presentado a la Comisión no se conservan. Por una cuestión obvia de extensión de este trabajo no he abordado este tema que dejo para una posterior investigación.

Un caso excepcional constituyen los álbumes de **José Mª Avrial**, presentados a la Comisión para su aprobación como colaborador en la serie. De ello se da minuciosa cuenta en el capítulo correspondiente. Estos álbumes de exquisito valor testimonial, presentan un conjunto miniaturista de monumentos medievales de León, Zamora, Asturias y Segovia, este último empleado en la restauración del antiguo Alcázar.

Para llevar a cabo de manera efectiva estos trabajos la Academia y la Escuela se encontraban en coordinación.

Caveda en sus Memorias nos acerca al origen y significado de Monumentos así como a su gestación desde una perspectiva conciliadora e ilustrativa que permitiera explicar el pasado artístico como resultado del proceso histórico, aspectos que en la filosofía historicista son inseparables. Analiza detenidamente el proceso de formación de la Escuela Especial de Arquitectura, el programa de disciplinas impartidas acordes con la nueva tónica de formación del arquitecto, con asignaturas tan significativas como Dibujo topográfico, Dibujo de Arquitectura, Elementos de la Teoría del Arte y su composición, preliminares de la Historia de la Arquitectura, análisis de los edificios antiguos y modernos y la consolidación de una magnífica Biblioteca con tratados de la Historia del Arte y en especial sobre los denominados latino-bizantino (prerrománico y románico), ojival (gótico), árabe y renacimiento.

Ello iba a constituir el punto de partida del diseño de plantas, alzados, secciones y detalles copiados por los dibujantes.

Asimismo reconoce como muchos de los dibujos no llegaron a grabarse y fueron objeto de otras utilidades, entre otras las de restaruación:

> "...la escuela de Arquitectura la organizó el Real decreto de 25 Setiembre de 1844...concilió la ciencia con el Arte...no vio solo la arquitectura de Atenas y de Roma,

si no tambien la de la Edad media, tan fecunda en grandiosos monumentos, y la del Renacimiento, que tan rica y bella se ha mostrado en nuestra patria. Sin timidez ni vacilaciones dio cabida á todos los estilos, á la filosofía que distingue y aprecia sus diversos caractéres, á la historia que los epxlica por la índole y la cultura y las necesidades sociales de los pueblos.

...se dividióla enseñanza en dos partes, destinando la primera á los estudios preparatorios, y la segunda á los especiales. Procurábanse los preparatorios fuera de la escuela...dibujo natural, paisaje y de adorno adquiridos en la misma Academia.

...Un gran número de vaciados de ornamentación plateresca y árabe de nuestros mejores edificios, así como otros detalles del estilo romano-bizantino, que esmerada diligencia y particular acierto ejecutaron los mismos discípulos de la Academia. A esta riqueza, corresponde la considerable reunión de dibujos originales, vistas perspectivas, alzados y planos, inapreciable producto de sus viajes artísticos á las provincias, bajo la dirección de entendidos profesores que elige la Academia para connaturalizarlos con los diversos estilos, y para que al verlos empleados en los monumentos más célebres, aquieran prácticmente el buen gusto y el tacto crítico que no les porporcionaría el estudio de los simples diseños; y la

teoría del Arte limitada solo á los libros. De estos ejercicios prácticos y de sus ventajosos resultados, así del proyecto de un viaje arquitectónico á las provincias de España, que la Comisión central de Monumentos artísticos elevó al Gobierno en 16 de Noviemb re de 1846, nació por fin el pensamiento enunciado por la escuela superior de Arquitectura, de publicar los planos, alzados geométricos, vistas generales, cortes y detalles de nuestros principales edificios y de las monografías que ilustrasen su historia, poniendo de manifiesto su verdadero precio, su origen y restauraciones, y el estado en que actualmente se encuentran.

...Para llevarla a colmo se ha dignado crear, por Real Orden de 3 de julio de 1856, La Comisión que hoy existe, compuesta de artistas y litaratos distinguidos. Cómo ha correspondido hasta ahora á tan señalada confianza, se echa de ver por la publicación gráfica y descriptiva del Arte monumental en España, á que dio principio y continúa con tanto acierto bajo el título de *Monumentos Arquitectónicos de España,* cumpliendo así con la Real Orden de 19 de Octubre de 1859. (8)

Caveda continúa elogiando la actividad investigadora de los alumnos de arquitectura en sus viajes a provincias, en el buen uso de este medio como fomento del grabado, así como en el aspecto conservador de monumentos y tesoros que custodian en su

interior y que fueron igualmente reproducidos. En este sentido alude evidentemente a los tesoros orfebres de Guarrazar, al cáliz y patena de Isidoro de león y a las cruces asturianas de la Victoria y de los Ángeles y reitera la funcionalidad de la publicación como testigo de las glorias nacionales:

> "Ya se atienda á la exactitud y belleza de los dibujos, ya al esmero y perfección de los grabados, ya á las monografías que los ilustran, ya al estudio e investigaciones que revelan,pocas obras de la misma clase pueden con esta compararse, aun allí donde el Arte y la ciencia alcanzaron mayores progresos. Expediciones artísticas, prolijos reconocimientos, comparaciones detenidas, la concurrencia de acreditados dibujantes y grabadores, los auxilios de la fotografía, papel superior de gran marca, una nueva calcografía bajo la dirección de entendidos profesores,punzones fundidos al intento; nada se ha omitido para asegurar el buen éxito de tan importante empresa...
>
> ...No es solo la expresión gráfica de los edificios y la exactitud con que presetnan en su conjunto y en sus partes componentes y minuciosos detalles, lo que constituye su mérito, sino también los objetos artísticos más importantes que atesoran, como las pinturas murales, los sepulcros y los sarcófagos, las esculturas, los relicarios y demás alhajas antiguas, las vidrieras pintadas, las sillerías de los coros, los vasos sagrados, los mosaicos, y cuanto

finalmente puede interesar al arqueólogo, al historiador y al artista, y ofrecer un comprobante de la civilización y el estado social de los pueblos á que tan importantes memorias corresponden. Mal apreciados todavía muchos de nuestros monumentos arquitectónicos, desconocidos algunos de todo punto, muy próximos otros á convertirse en un montón de ruinas, exigian su estudio y la publicación de los grabados que fielmente los representan,no solo la dignidad nacional, la cultura dle siglo, y las glorias delas Artes, sino también el respeto á la memoria de nuestro padres, y el lustre de la historia, que encuentra en estos restos de las pasadas civilizaciones el comprobante de las más grandiosas empresas, de las acciones más heróicas y de aquellos ejemplos altamente sublimes que, hablando á la imaginación y al sentimiento de los pueblos, elevan su carácter y los hacen grandes y magnánimos. Tal vez ninguno como el español ofrece tan preciadas y numerosas memorias de esta clase. Y es que las razas más célebres concurrieron á engrandecerle con sus Artes desde los tiempos más apartados. Recórense sino los dilatados ámbitos de la Península...en las escondidas montañas de Astúrias encontraremos todavía los templos del estilo latino, contemporáneos de D.Ramiro I y Don Alonso III, grandes por sumisma sencillez, impcnenetes por sus augustas

memorias y sublimes, a pesar de sus reducidas proporciones. Nadie contemplará sin una profunda emoción y un religioso respeto las venerables y sencillas iglesias de Santa María de Naranco, San Miguel de Lino, San Salvador de Val-de-Dios, San Salvador de Priesca y Santa Cristina de Lena, cuya compostura y estrechez, y los rasgos de su carácter eminentemente latino, y la proporción y el imponente reposo de sus estrechos ámbitos, reciben mayor precio de los grandes recuerdos de los fundadores, del espíritu guerrero y religioso del siglo IX, y de la misma soledad de las florestas, donde un piadoso ascetismo las consagrará al esplendor y al culto de la naciente monarquía". (9)

Caveda identifica con dicción romántica y retórica, casi dramática, el valor artístico e histórico de la edad media:

"De grave y severo aspecto, respiran todavía el sombrío misticismo de su origen, el predominio monacal y el carácter simbólico que al asociar el Arte á la religion, les comunica la misteriosa solemnidad y aquel aspecto fantástico que hoy mismo sobrecoge de temor el ánimo de quien las contempla, y le hace recordar la fuerza y la energía de los tiempos feudales, la fe robusta y poderosa

de los pueblos que se organizaron al amparo del santuario (alusión a Don Pelayo, la batalla de Covadonga y el inicio de la Reconquista)...con sus memorables empresas y su valor heróico, con sus leyendas místicas y su pundonor caballeresco.

En todas partes, al lado de estas construcciones, miradas hasta ahora con injusto desdén, se muestra la gallardía y la gentileza, el arrojo y el atrevimiento, la soltura y majestad de las catedrales del estilo ojival, ostentando orgullosas sus naves altísimas y agrupados pilares, sus perforadas y sueltas agujas, su bulliciosa y rizada crestería y sus aéreos y arrojados arbotantes. Si el hombra fuese capaz de concebir una morada digna de Dios, habria colocado su trono bajo las augustas bóvedas de las catedrales de Sevilla, Burgos y Leon: que nada pudo concebir más el Arte de sublime y de grandioso, de tanta magia é indefinible majestad. Y ¿dónde se hallarán otros edificios árabes como los de Córdoba, Granada, Sevilla y Toledo, tan llenos de voluptuosidad y poesía, tan delicados y ostentosos? Brillan sobre sus muros los peregrinos mosáicos recamados de oro y azul, las letras floreadas, que chispean como tantas joyas de brillante pedrería, las

grecas, lacerías y alharacas, rebosando ingénio y travesura bajo las caprichosas combinaciones de las bóvedas estalactíticas. El génio del Oriente entremezcla aquí los surtidores y las columnas en sus filigranadas y risueñas galerías, templas la luz del dia, que penetra en los ámbitos interiores quebrantada por las columnillas y enlaces de los dobles ajimeces...". (10)

Hasta ahora hemos asistido a la valoración estética a través de los discursos, a la artística a través de los dibujos.
El ***tercer y último capítulo*** trata de la representación de episodios históricos medievales que por motivos diversos pero todos en función de una imagen apologética de la monarquía o de la propia Historia de España aparecen en la Academia desde su fundación hasta finales del siglo XIX. En el apartado dedicado a este estudio presento un análisis introductorio más amplio.

Incluye los temas históricos propuestos para Premios de Escultura, Pintura, nombramiento de Académicos de Mérito, Académicos Supernumerarios y Pensionados en Roma, asuntos seleccionados con el fin de perfeccionar la formación de los artistas cerca de las fuentes y maestros italianos.

Este estudio resulta especialmente interesante no tanto por el desenvolvimiento del artista, que se encuadra en el más puro academicismo y ensayo técnico, algunos de ellos como Bayeu o Vicente López, posteriormente grandes figuras del panorama artístico español, cuanto sí por el trasfondo alegórico-moralizante. La monarquía hispánica será el símbolo ejemplarizante de gloria nacional y su antecedente godo la justificación de la trascendencia de la aún entonces cuestionada pureza de sangre cristiana. No olvidemos la reciente expulsión en 1712 de un sector de población musulmana conocida como "los moros cortados", citados por **Domínguez Ortiz** o la defensa de la tan arraigada cuestión confesional del Estado. (11)

Los episodios históricos pintados en el siglo XVIII pueden considerase, salvando las diferencias de concepto, como el ensayo incipiente del género de Pintura de Historia. En este sentido hay que puntualizar importantes diferencias. Los temas del siglo XVIII se caracterizan por:

1.- Academicismo, composiciones de ascendencia barroca en los lienzos, menos comprometidas en los dibujos. Ello era debido a que los lienzos eran pruebas *"de pensado"* que se efectuaban en seis meses y por tanto daba tiempo al alumno de reflexionar, mientras que los la mayoría de los dibujos eran las llamadas pruebas *"de repente"*, convocadas en las estancias de la Acadmeia

una vez cotejadas las de pensado y seleccionados los mejores para realizar esta última en el breve plazo de dos horas. (12)

2.- Anacronismo ambiental y de la indumentaria, con extrema afectación y teatralidad de gestos y actitudes.

3.- Inspirados en fuentes históricas conocidas, generalemente la *Historia de España* del **Rvdo Padre Juan de Mariana,** en otras ocasiones según dejan constancia los documentos del Archivo de la Real Academia (A.S.F), los alumnos debían recurrir a la *Historia de los Reyes de Castilla,* la *Historia de Segovia* y probablemente para los temas sobre Fernando III el Santo a la monografía del **Rvdo Padre Marcos Burriel,** académico de la Real de San Fernando y de la Real de la Historia y confesor personal de Fernando VI. (13)

4.- Aplicación técnica de factura generalmente diluida y rápida, cromáticamente en ocasiones excesivamente brillante y estridente.

5.- Formaliza el ensayo de aprendizaje de la anatomía, el dibujo, contorno, volúmenes, planos, perspectivas y se reiteran en la utilización de escorzos y contrappostos.

6.- Modelos estereotipados acordes con la normativa académica y que desembocan en resultados monótonos y faltos de dinámica

interna. En este sentido hay que destacar la frecuencia por repetir, tal vez en ese afán de aprendizaje de los grandes maestros las composiciones de **Velázquez** de la *Rendición de Breda* o las más dinámicas de Lucas Jordán.

Tanto **Azcárate** en el prólogo a la reciente edición sobre los Premios de Pintura como **José Luis Díez** en el catálogo sobre Pintura del siglo XIX en España, señalan algunos datos fundamentales que nos acerca a la comprensión y finalidad de las obras:

> "Por su propia naturaleza estos ejercicios limitaba considerablemente la creatividad personal de los jóvenes pintores que, además de tener que someterse a argumentos ya impuestos y descritos con toda minuciosidad en las bases de las convocatorias, debían interpretarlos con las fórmulas compositivas y estilísticas vigentes en las enseñanzas académicas, a fin de conseguir el esperado beneplácito de los profesores que componían los jurados...
> ...demuestra la absoluta dependencia en su composción y desarrollo de los modelos de la última gran pintura barroca, fundamentalmente de Luca Giordano y Corrado Giaquinto, utilizados de una manera convencional y repetitiva por estas generaciones de alumnos, tanto en el colorido brillante y encendido y las actitudes retóricas de los personajes como en la disposición rigurosa de los planos, la utilización de los fondos de arquitecturas clásicas a modo de telón y de

recursos eminentemente barrocos como el contrapposto o los grandes cortinajes decorativos. Igualmente...puede advertirse el absoluto anacronismo cometido por todos los pintores de este momento en la representación de indumentarias y mobiliario, antítesis radical de la pintura de la pintura de Historia posterior". (14)

En general las características, sobre todo las relativas al academicismo y a la exagerada afectación de los personajes están carentes en la pintura del siglo XIX. Por ejemplo *La Última Comunión de San Fernando* de **José Gutiérrez de la Vega** o la *Batalla de Guadalete* de **Salvador Martínez Cubells.** Se intenta buscar el realismo de la verdad inmediata aunque persiste el anacronismo en la indumentaria, debido en buena parte al escaso interés dedicado al estudio de la fuentes medievales directas, como pudieron ser la miniatura, que si no exacto al menos si es orientativo; o a las propias fuentes artísticas en la escultura de las portadas de las catedrales o en los claustros, donde se representan personajes veraces con los atavíos de moda.

El fundamento político difiere entre ambos estilos de pinturas históricas, pudiéndose explicar la del siglo XVIII una como alegoría al poder constituido. Por el contrario, en el siglo XIX los temas se dirigen hacia una exaltación nacionalista y liberal. En cuanto al número de temas hay que decir que por un lado se encuentran, de los seleccionados, aquellos que se

conservan y otros que no han sido localizados, y por otro los que fueron propuestos que constan en las Actas pero no llegaron a realizarse. Es el caso por ejemplo en 1793 del *Rey godo Liuva que cede el reino a su hermano Leovigildo en presencia de San Leandro en el Concilio de Toledo,* similar al que sí fue propuesto unos años antes sobre Hermenegildo abjurando del arrianismo. (15)

Otra modalidad plástica seleccionada para la representación de estos temas fue el relieve histórico. Ajustado al siglo XVIII, se conservan algunos y fueron propuestos otros de localización desconocida o que tampoco se conservan, pertencientes a premios convocados para escultura en la misma fecha que los de pintura. Por otra parte entre los fondos de la Academia se hallan tres que siguen la pauta estilística de premios con similar formato propuestos para un programa iconográfico independiente con destino a cubrir los espacios de las sobrepuertas de la Galería principal del Palacio Real de Madrid. Estos fueron realizados por diferentes escultores sobre el proyecto de 1747 del **Rvdo Padre Sarmiento.** (16)

Sobre un soporte de barro o mármol según sea premio o relieve para el Palacio Real (estos con esquema curvo en la parte alta adaptado al marco arquitectónico), desarrollan las escenas en las que únicamente diferencian las actitudes recesarias. Los modelos son, al igual que en pintura, anacrónicos, estereotipados pero menos afectados en los gestos debido tal vez a la mayor dificultad en el modelado del material. Siempre es más fácil conseguir el gesto deseado en pintura que en escultura. Por otro lado la técnica del Schiacciato (alto, medio y bajorrelieve para conseguir sobre el plano la perspectiva) responde como ha

señalado **J.J. Martín González** a lo aprendido del cuatrocentto italiano en las Puertas del Paraíso de Ghiberti. (17)

En total se han recogido un total de 56 temas, distribuidos en 28 de escultura, de los que tres fueron propuestos para el Palacio Real en 1747: *La Toma de Toledo, Rendición de Sevilla a San Fernando y Batalla del Salado*. El resto forman parte de convocatorias de premios , nombramiento de académicos y pensionados en Roma. Hay que temer en cuenta que una cosa es los temas propuestos que son los cincuenta y seis y otra las obras conservadas sobre el mismo tema pero de diferentes artistas.

Respecto a pintura suman 16 distribuidos en convocatorias de premios, nombramiento de académicos y pensionados. De los correspondientes a premios hay que considerar los que son lienzos (14 temas) y dibujos (19 temas). Entre los dibujos hay que subrayar la excepción de 2 realizados para la prueba de en 1838 que presentó Madrazo con el fin de estimular el gusto de sus alumnos, así como los 2 bocetos preparatorios para los cuadros de nombramiento de Académico de Mérito de **José Castelaro** y **José Gutiérrez de la Vega**, ambos de 1831. Se trata de los temas: *El Cid nombrado caballero* y el de la *Última Comunión de San Fernando*, respectivamente.

En resúmen podemos concluir diciendo que la valoración de la Edad Media en la Academia se puede explicar como la combinación de factores diferentes en distintos momentos, con una consecuencia por tanto múltiple de manifestaciones artísticas variadas. La aportación teórica, como anteriormente se ha señalado, viene expresada a través de los discursos, la histórica a través de los premios y otros certámenes similares y la artístico-monumental gracias a la iniciativa de las publicaciones

emprendidas para el fomento del grabado y la restauración de monumentos.

Se intenta ofrecer en definitiva una visión general del medievalismo en la Academia, faceta escasamente estudiada y de origen relativamente reciente. En este sentido debo insistir en las posibilidades que se abren al respecto para futuras investigaciones de análisis comparado fuera del ámbito de la Corporación. Debido a la extensión del presente estudio considero obligado mencionar la imposibilidad de abordar un análisis monográfico de los artistas, así como la ampliación de conocimientos en muchos de los temas que abordo. En este sentido me comprometo a continuar la labor iniciada, muy necesario para un mejor conocimento de la vida académica en el pasado. Asimismo, debo añadir que obras propiamente medievales, el Museo de la Academia únicamente conserva tres de pintura hispano-flamenca, dos de ellas inventariadas por **Alfonso Pérez Sánchez** (*Santa Clara,* nº inv.51 y una *Crucifixión,* nº inv.122) y otra *Crucifixión* inventariada por la **Dra Blanca Piquero** con el nº1216. Por su parte la **Dra Letica Azcue** recoge en su catálogo de escultura cinco obras góticas: nº inv.E-382, *Virgen sentada;* E-374, *Santo obispo;* E-375, *Santo obispo;* E-383, *Santa relicario,* todas procendentes del Legado de **D. Fernando Guitarte** a su vez inventariado por la **Dra Piquero** y **Dª Mercedes González-Amezúa.** Cronológicamente se sitúan en torno al siglo XIV, dentro de un estilo aún de reminiscencias románicas por su hieratismo y convencionalidad de plegados. Por último una *Virgen con Niño,* nº inv.E-32, del siglo XV, de espléndida calidad, poco expresiva pero con formas más blandas, propias del gótico avanzado, donada por **Ricardo Velázquez Bosco.**

NOTAS A LA INTRODUCCIÓN GENERAL

(1) Ángel Isac: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919.* Granada, 1987, págs.48, 57.

(2) Carlos Sambricio: "Las Oraciones en la Academia de San Fernando". *R.I.E., 1976. XXXIV,* págs.431-466.

(3) Op. cit. *Eclecticismo y pensamiento...,* pág.52.

(4) Op.cit. *Eclecticismo y pensamiento...,* págs.63.

(5) Op.cit. *Eclecticismo y pensamiento...,* págs.44-45.

(6) José Pedro Muñoz Herrera: *Imágenes de la melancolía: Toledo (1772-1858).* Toledo, 1993, págs.108-109.

(7) José Caveda: *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde su advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días.* Tomo II, 1867, págs.300-304.

(8) Op.cit. *Memorias para la Historia de la Real Academia...*, págs.290-293.

(9) Op.cit. *Memorias para la Historia de la Real Academia...*, págs.294-295.

(10) Op.cit. *Memorias para la Historia de la Real Academia...*, págs.295-297.

(11) Antonio Domínguez Ortiz: *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Ariel. Madrid, 1981, pág.338.

(12) Mª Angeles Sánchez de León Fernández (en colaboración): *Historia y Alegoría: Los Concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1753-1808.* Véase estudio preliminar en torno a la enseñanza y trayectoria de la convocatoria de premios, págs.11-23.

(13) Mª Angeles Sánchez de León: "Iconografía del rey Fernando III el Santo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En *Academia*, segundo semestre 1992, pág.513.

(14) José Luís Díez: "Evolución de la Pintura española de Historia en el siglo XIX". Catálogo de la exposición *Pintura Española en el siglo XIX.* MEAC. Madrid, 1992. pág.70.

Véase también Op.cit. "Iconografía del rey Fernando III...1992, pág.515 y en *Historia y Alegoría...,* el prólogo de José Mª de Azcárate.

(15) *Premios (A.S.F) 3-2/2.*

(16) Véase nota nº99 en el capítulo de temas históricos.

(17) J.J. Martín González: "La escultura". En *El Libro de la Academia,* págs.49-90. Madrid, 1991. Analiza la escultura de la Academia y ofrece datos de gran interés en torno a los relieves de tema histórico.

Deseo expresar mi agradecimiento a **Don José Mª de Azcárate,** Académico-Conservador, Director del Museo y Jefe del Gabinete de Investigación al que pertenezco. A él debo la oportunidad de realizar este tema de tesis, con las facilidades que me ha reportado la toma de contacto con los fondos y en los que llevo trabajando cerca de diez años.

El rastreo, ordenación, estructuración y elaboración ha sido una misión costosa pero fructífera. Agradezco a Don José Mª su siempre constante interés por la evolución de mi trabajo, su sabia orientación y ayuda. A mi directora de tesis la **Dra Dª Mª Angeles Blanca Piquero**, gran conocedora de la riqueza patrimonial de la Institución, con quien, a pesar de su dilatado programa profesional, siempre pude contar en todo momento.

A **Don José Antonio Domínguez Salazar**, Académico-Bibliotecario por todas las facilidades brindadas en la consulta de los fondos del Archivo, a **Dª Esperanza Navarrete** encargada del Archivo, a **Mª Soledad Forniés** y **Mª Luisa Moro,** Bibliotecarias por su ayuda, a **Mª Luisa Paredes** por su eficacia y prontitud y mi especial recuerdo a **Mª Teresa Munárriz.**

A **Don Ramón González de Amezúa,** Director de la Real Academia, a quien debemos la gran labor de difusión y extensión cultural de la Real Corporación.

Asimismo quiero agradecer a la **Dra Dª Leticia Azcue,** Subdirectora General de Acción y Difusión Cultural del Ministerio de Defensa, que tantos años ha compartido con nosotros la vida del Museo, su ayuda, apoyo y prueba de sincera amistad.

Por último quiero dedicar mi agradecimiento más cariñoso a mi marido Pablo por su paciencia y eficaz ayuda en muchos momentos, que como él bien sabe fueron difíciles y que gracias a su incondicional tenacidad y entereza pude superar, a mis padres, a quien también debo también toda la ayuda y constancia en mi trabajo. A mi hermano Juan Luis y a todos los que siempre interesados, me consta han deseado concluyera con éxito mi propósito.

CAPÍTULO I

LA EDAD MEDIA EN LOS DISCURSOS DE LA REAL ACADEMIA (1752-1994)

INTRODUCCIÓN

El presente estudio analiza la evolución en la Real Academia del concepto estético sobre la Edad Media a través de las Oraciones y Discursos de recepción pronunciados en la Corporación desde su fundación hasta 1993. Aproximarnos a conocer como y porqué se desarrolló y cual fue la razón profunda de que dentro de los estilos medievales, fuera el gótico el de mayor auge, es uno de los aspectos que se aborda en el presente capítulo. Al mismo tiempo esta predilección por el gótico gestado ya en los ambientes dieciochescos, marcará la pauta de renovación en los modernos estilos arquitectónicos.

Este análisis abre un nuevo enfoque de conjunto en el estudio del revival de la estética medievalista.

Esta faceta estudiada únicamente desde el punto de vista de la arquitectura, aporta desde el ámbito académico como bien ha señalado Angel Isac la gestación de una doctrina de revalorización del arte nacional y de la historia a través de sus distintas manifestaciones.

Han sido seleccionados ciento cuatro discursos entre los más de quinientos investigados. Ello significa que alrededor de un veinte por ciento del total se dedican a temas monográficos o relacionados con la Edad Media. El resto en su mayoría abordan aspectos del mundo clásico, siendo también abundantes aquellos que permiten breves alusiones a algunos aspectos sobre el Arte o la época medieval. Los enfoques temático y de opinión de los

que se ofrecen a continuación son variados. Por ello se ha procedido a su ordenación estructurada en materias y a su vez por orden cronológico desde 1752 hasta 1993.

Los discursos denominados en principio "Oraciones" se ofrecían durante la segunda mitad del siglo XVIII en la ceremonia de Distribución de Premios de Arquitectura, Escultura y Pintura, con tono poético y dicción retórica. Había una evidente preferencia por el mundo clásico, promovida por los profesores de cada materia, entre los que destacará Antonio Rafael Mengs, en su deseo de establecer una Academia de Bellas Artes y una enseñanza que fomentara el buen gusto a través del estudio del arte antiguo. Pero en la oposición empezaron a surgir teóricos que tímidamente fueron filtrando ese clima novedoso por el arte nacional de la edad media y una gran preocupación por sus orígenes.

Algo titubeante se mantuvo la situación durante el primer siglo de actividad académica a la hora de "elegir" el estilo que debía ser protagonista y eco de la sociedad española. En el siglo XIX se decanta la Academia por el fomento del gótico del siglo XIII tras la primeras controversias sobre el arte mudéjar, mozárabe y árabe.

La revalorización del gótico reunía varios condicionantes favorables:

1.- Una continuidad estilística que conectaba de nuevo con el mundo clásico. Era el segundo renacimiento del clasicismo en la edad media. El primero había tenido lugar en la época de Carlomagno. Estéticamente se constata como la manifestación medieval del concepto de lo bello.

2.- Es un arte simbólico, representativo y expresivo de la fe neocatólica .

3.- El siglo XIII es el siglo de San Fernando, monarca que se convierte para la Real Academia en el resorte histórico-artístico y político para la revalorización de la edad media. Es la época de la culminación estética e histórica, momento en el que la reconquista adquiere su máxima y definitiva expansión. La monarquía y el arte cristianos dominan de nuevo la Península. Por tanto será una época de reconocimiento apologético de la entidad nacional y monárquica.

San Fernando, que redujo el poder musulmán al reducto de Granada, se convierte en el símbolo elogiado de lo heroico y ascendente de la monarquía hispánica, llegando a identifacar su santidad con la de Fernando VI.

Representaba la imagen de monarca protector de las Bellas Artes, pieza clave para el fomento de la enseñanza dentro de la Institución académica. Paraleleamente al auge del clasicismo se irá madurando el interés por el conocimiento del nuestro pasado histórico y artístico.

Esta labor se hizo posible gracias a los contactos frecuentes entre las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y la de la Historia de Madrid.

En este sentido los discursos de los primeros años de apertura de la Academia adquieren un papel esencial en el análisis de la mentalidad dieciochesca. Su ejemplarización se

encuentra en los temas para las convocatorias de premios de escultura y pintura, sobre el que versa el capítulo correspondiente a temas históricos medievales de la presente tesis.

En contraposición siempre había quien se pronunciaba en contra de todo aquello que pudiera recordar, o en cualquier medida defender la Edad Media, época considerada para los academicistas como oscuratista y conflictiva. Posición intermedia y relevante constituyó el espíritu de **Gaspar Melchor de Jovellanos.** Personaje ilustrado por excelencia, supo conciliar las opiniones de los contrarios. Su teoría forma parte de la estética de transición que se vivió entre finales del siglo XVIII y el primer tercio del siglo XIX.

En un principio se mostraba refractario a la edad media pero en su discurso a finales de siglo expresa una preocupación por el reconocimiento de algunos aspectos de la arquitectura gótica, punto de partida formativo de la estética del siglo XIX.

Jovellanos critica el "barbarismo" de los pueblos germánicos, término peyorativo relativo al mal gusto. En cambio la belleza de las catedrales no puede dejar de evidenciarla.

No se hace partícipe del término "gótico", puesto que es una nomenclatura identifaciable con "godo" y "bárbaro", sino que lo denomina "ultramarino" porque además de otorgarle un apellido a su juicio más digno, justifica su origen oriental a través de los cruzados. Esa atracción por el mundo oriental le llevará a elogiar profundamente el arte árabe hasta el punto que como dijo **Fernández de Navarrete** en su discurso de 1808, favoreció

decididamente que se llevara a cabo la publicación de Antigüedades Arabes de Granada y Córdoba, publicación básica para conocer los primeros pasos en el estudio del arte arquitectónico y decorativo del patrimonio monumental español.

Navarrete analiza la postura de Jovellanos cuando estuvo preso en el castillo de Bellver en Palma de Mallorca, desde donde pudo meditar sobre toda aquello que se traducía a su vista: la catedral, el palacio de la Almudaina, la lonja, todos ellos edificios bajomedievales que le hicieron reconducir sus teorías. También en su obra "El Pelayo", en la que como buen asturiano, aleogoriza la imagen del que fue primer monarca de la reconquista.

Otro antecedente de esa revalorización del gótico está por supuesto en el Viaje de España de Antonio Ponz cuyo interés radica en el elogio que hace de la catedral y en el detallado itinerario recorrido para el "alumbramiento" del legado artístico nacional.

Por otra parte fue académico de reconocido prestigio e intensa labor en la Corporación. De su obra se hará eco **José Ramón Mélida** en su discurso de recepción en 1925-26.

José de Hermosilla estableció por su parte otro precedente: la revalorización del gótico como fase inicial del renacimiento.

A ello se une su especial sensibilidad dedicada a los temas orientales tan comunes en aquel momento y que se reflejará en las dedicatorias laudatorias sobre el arte árabe de la Península: la Alhambra de Granada y la Mezquita de Córdoba fundamentalmente.

Un paréntesis crítico en la Historia de España eclipsa la actividad académica hasta 1832 con la restauración de Fernando VII, pero será en 1859 cuando se produce el cambio radical del pensamiento y del planteamiento de los discursos de ingreso en la Academia.

A medida que va evolucionando el pensamiento también experimenta un cambio el tratamiento dialéctico, siendo en el XIX más literario frente al retoricismo anterior y entroncando con la nueva corriente romántica.

Cuarenta y seis discursos ofrecen testimonio directo de estas nuevas ideas.

Se inicia con **José Amador de los Ríos.** El término "Oración" será sustituído por el de "discurso" de recepción pública. El tema sobre el que versaba constituía una monografía sobre la que el futuro académico era especialista o cuando menos, planteaba las vicisitudes por las que estaba pasando una generación envuelta en crisis de valores estéticos y religiosos.

Actualmente se mantiene la fórmula de ingreso de un nuevo académico a la Institución. El discurso ofrece al receptor una disertación indistintamente sobre arquitectura, escultura, pintura y música sin orden establecido de temas ni fechas. Por ello para facilitar el conocimiento de su significado han sido ordenados por materias y por cronología.

Con respecto a los temas sobre música, han sido incluidos aquellos que por su interés para la documentación de la Historia

del Arte en cuanto al estudio de los instrumentos músicos o indumentaria, se han condiderado ejemplos prioritarios.

A partir del siglo XX algunos de los discursos adquieren un sentido pedagógico, enfocados hacia la elaboración de nuevas especialidades investigadas para la consecución de la moderna Historia del Arte. **Menéndez Pidal, Angulo, Tormo, Camón Aznar, Sánchez Cantón, Martín González, Azcárate etc,** son algunos de los más destacados.

Siempre se ha considerado que la Academia rechazaba abiertamente el mundo medieval, pero nada mas lejos de la realidad. Por el contrario los especialistas se obsesionan por discurrir sobre la edad media en España. Son escasas las referencias al gótico francés, alemán o inglés, aunque no significa que no influyeran las corrientes estético-filosóficas que se expandían por Europa. El ambiente que se viviía en aquellos años se esforzó al máximo por reivindicar la denostada imagen de una nación en permamanente conflicto civil mediante el reconocimiento de un pasado esplendoroso histórico y artístico, y que mejor forma de hacerlo que a través de la memoria de sus reyes y caballeros y el cuidado de su legado artístico.

LA EDAD MEDIA EN LOS DISCURSOS DE ARQUITECTURA.

Contribuyen a la revalorización de la edad media en la búsqueda de un arte que refleje la entidad nacional y la conservación y restauración de los monumentos. Se insiste

frecuentemente en el estudio de los orígenes de la arquitectura árabe, que sitúan algunos en oriente, otros en la misma España a través de los visigodos y la arquitectura cristiana que para unos se encuentra asímismo en oriente a través de los cruzados como ya indicó Jovellanos, mientras que para otros el origen de la estructura y esbeltez del gótico estaría en occidente, concretamente inspirada en la morfología esbelta de los árboles de los bosques de Alemania.

Por primera vez en 1859 se plantea un discurso monográfico y sobre un tema netamente de arte hispánico ofrecido por **José Amador de los Ríos.** Pone el origen del estilo en la conquista de Toledo por Alfonso VI en el 1085, consecuencia de la simbiosis de tres razas étnica y doctrinalemente opuestas. **Federico de Madrazo** en su contestación sienta por primera vez la base de la existencia de no solo un arte mudéjar sino también de un arte mozárabe, términos que entonces no estaban bien definidos pero que al menos planteaban ya las cualidades distintivas de dos estilos artísticos diferentes. San Fernando de nuevo es protagonista en palabras del autor, de la unificación de las razas con la conquista de Sevilla en 1248.

Leopoldo Ponte de la Hoz, el mismo año que Amador de los Ríos, plantea el tema de los orígenes de la arquitectura árabe, inspirado en la naturaleza: en las cuevas del Yemen estaría el origen de la bóveda de mocárabes, en las palmeras de Palestina la bóveda de crucería gótica y en los cestillos de flores los capiteles vegetales.

Por su parte **Francisco Enríquez y Ferrer** no está de acuerdo, y en su opinión el arte árabe es producto de un profundo conocimiento matemático, por lo tanto la base de inspiración naturalista de los elementos carece de sentido. **Juan Facundo Riaño** en 1880 pone el origen del arte árabe en Bizancio, pero el problema que se plantea es más complicado: ¿donde se encuentra el eslabón que une la transición del arte califal con el granadino del siglo XIII?. ¿Es el arte almohade, y por tanto se consolida a mediados del siglo XIII con San Fernando y la conquista de Sevilla, que obliga a trasladar a todos sus ciudadanos a Granada?.

Pedro de Madrazo que no comulga con estas ideas basa el origen del arte árabe en la teoría hispanista, que fundamenta través de la existencia del arco de herradura anterior a los árabes: el arco visigodo. Pero hay algo que se escapa a su conocimiento y es que los romanos también lo emplearon.

Adolfo Fernández Casanova en 1892 pone el origen del arco lobulado en Siria y en las laudas visigodas, así como el arco apuntado tendría su origen en oriente.

Ricardo Velázquez Bosco en 1894 establece la diferencia de las fuentes de inspiración para la arquitectura situando estas en oriente, mientras el origen de la escultura se localizaría en Alemania, los pueblos germánicos y escardinavos.

Poco a poco se van definiendo las posturas, llegando a la conclusión de que el origen de la arquitectura árabe es oriental y la gótica occidental, pero lo que no está tan claro es la

determinación estructural de algunos elementos arquitectónicos, como es la bóveda de crucería que denominaban "ogiva".

Las teorías de Velázquez Bosco fueron ampliamente reconocidas, teniendo en cuenta el papel relevante obtenido en la restauración de la catedral de León en 1870. Ello le permitió permanecer en contínuo contacto con aquellos aspectos que despertaron su curiosidad. Realizó varios viajes a oriente donde encontró detalles que complicaban la explicación de los orígenes de nuestra arquitectura. Producto de estos viajes son sus cuadernos de campo, de los que se conservan seis en el Museo de la Real Academia con apuntes-boceto de algunos edificios de oriente, notas, esbozos de traza de arcos etc...

Sobre la biografía y trabajos de restauración de este arquitecto dedica parte de su discurso **Modesto López Otero** en 1926.

Ya en 1909, consecuencia de ese tenaz interés por la investigación del arte español, y en contestación al discurso de **Guillermo de Osma,** Velázquez Bosco se centra en la mezquita de Córdoba.

Por primera vez se alude a la existencia y aprovechamiento de los capiteles visigodos, así como el empleo por parte de los visigodos del arco de herradura. Certificó esta teoría con el hallazgo logrado en las excavaciones habidas en la Plaza del Mercado de León, con motivo de las labores de restauración que se hacían en la catedral. Encontró una lápida visigoda con el arco de herradura y la trasladó al Museo Arqueológico Nacional.

Asimismo llevó a cabo excavaciones en Córdoba, Medina Azahara, de lo cual habla años después en su discurso **Amalio Gimeno.**

En su contestación a **Urríes** en 1905, Velázquez Bosco dice que la originalidad está en la espontaneidad de los estilos, pero el problema radica en la búsqueda de los vestigios de los orígenes y menciona la existencia primitiva de una iglesia visigoda bajo los cimientos de la catedral de Toledo.

Narciso Sentenach unos años después establece con carácter definitivo que la mezquita de Córdoba es oriental pero no cabe duda de la existencia de un trasfondo real de hispanidad con intervención de artistas españoles.

Por otro lado el origen de la bóveda de crucería era y sigue siendo una encrucijada de opiniones. Teniendo en cuenta el último discurso que sobre este tema hay en la Academia, no se puede dejar de citar a **Gómez Moreno**, que en 1931 declara, con su especial predilección hacia el arte árabe, que la bóveda de crucería gótica cristiana tiene su origen en la de crucería califal.

Otra preocupación de gran interés en los planteamientos teóricos de la Academia era la cuestión de <u>conservación y restauración de monumentos</u>, aspecto que nos pone en relación con la ejecución de dibujos preparatorios que conserva el Museo de la Real Academia y posterior publicación de dos series de cromolitografiadas con texto explicativo que conserva Calcografía Nacional: <u>Monumentos Arquitectónicos de España</u> y <u>Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba.</u>

En 1859 **Leopoldo Ponte de la Hoz** plantea la necesidad de valorar el arte del pasado, mayoritarimente medieval y propone su conservación mediante la fotografía, el dibujo y el grabado, lo cual reiterará **Ruiz de Salces** en 1871.

En torno a mediados del XIX, los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura emprendían lo que denominaron las "expediciones" a provincias para copiar en dibujos, in situ, el edificio. Entre ellos estuvo **Francisco de Cubas** que presenta su discurso en 1870.

En 1866 **José Mª Huet** propone la creación de una Comisión de Monumentos que se dedique a preservar su conservación y anima a que se publique la serie de Monumentos Arquitectónicos, apoyo documental esencial para la inspección de los mismos. **(ver Estatutos en Archivo a partir de 1844 y las Actas).(4)**

Por ello **Federico de Madrazo** en su discurso de 1876 lo corrobora al hacer la memoria de la Academia en el trienio 1872-1875, época en la cual la Academia de San Fernando se hizo cargo de la continuación del trabajo. Azcárate incluye esta serie dentro los temas de revalorización de la edad media.

ARTE MEDIEVAL: CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

En materia de conservación fue esencial la labor realizada por **Oliver y Hurtado** en la Alhambra y en el Monasterio de Irache, sobre el que hizo varios dibujos presumiblemente los que se conservan en el Museo que no están firmados. De ellos hace

referencia Madrazo en su contestación a Oliver en 1881.

De 1898 es el discurso de **Amós Salvador** en elogio a Antonio **Cánovas del Castillo** por su interés en la restauración de numerosos edificios medievales, especialmente monasterios (Ripoll, Santas Creus, Poblet...). Lo mismo hace **Repullés y Vargas** en 1906, agradeciendo la labor prestada en las iglesias del prerrománico asturiano y en la intervención de la catedral de Léon en 1887.

Vicente Lampérez en 1922 en homenaje a **Federico de Madrazo** y **José Amador de los Ríos** por su espléndido trabajo de conservación y preocupación por los monumentos españoles, les dedica un discurso donde recuerda lo mejor de su aportación. Lampérez dedica la parte artística, **Ballesteros** la histórica y **Maura** la lingüística.

Destaca Lampérez la intervención de ambos en la obra Museo Español de Antigüedades y Monumentos Arquitectónicos.

Juan Moya en 1923 reitera la necesidad de conservar los monumentos, razón que evidencia que a pesar de la insistencia no se otorgaba el caso debido a nuestro legado patrimonial. Añade que los intentos de reproducirlos para perpetuar su memoria y protegerlos de vejaciones no han sido suficientes, lo cual demuestra la teoría de que una faceta importante que intentó preservar la conservación de ellos fue a través del trabajo de dibujos y grabados.

Moya invita a que el Gobierno tome conciencia de la necesidad de elaborar un margen legislativo que determine y puntualice todo

aquello relativo a conservación y protección del patrimonio. Su discurso se centra en los pueblos de Ubeda y Baeza, pero era evidente que la reivindicación se hacía extensible a todo el territorio nacional.

La cuestión legislativa es retomada muchos años después en el reciente discurso de **José Luis Alvarez** en 1993 aludiendo a las medidas que estipuladas en aras de la defensa del patrimonio.

En materia de conservación no se puede dejar de citar a **Federico Marés**, que recopiló todas las piezas del monasterio de Poblet para su custodia y sobre lo que da buena cuenta el **Marqués de Lozoya** en su discurso de contestación al académico en 1965.

En cuanto a la restauración que es otro aspecto por el que algunos académicos sintieron especial inquietud, toma un cariz determinante cuando **Luis Bellido** en 1925 hace alusión a que las "modificaciones" que llevan a cabo en los edifcios a restaurar no se hacen con el rigor exigible. Reivindica la aplicación de un proyecto científico y técnicamente solvente. Bellido fue auxiliar de **Demetrio de los Ríos** en la intervención de la restauración de la catedral de León, así como participó en Monumentos Arquitectónicos y continuó reproduciendo monumentos después medievales fundamentalmente, que era su mayor afición.

En 1956 será la figura de **Luis Menéndez Pidal** quien ofrezca una brillante trayectoria más que como arquitecto, como historiador preocupado por la conservación y restauración de monumentos medievales. La clave de una restauración en su opinión estaba en brindar al edificio utilidad, no privarle de su

entorno, respetar los elementos originales sin alterarlos, como ya había señalado **Ruiz de Salces** en 1871, hacer un estudio pormenorizado "in situ", como ya prpuqnaba la Comisión de Monumentos Arquitectónicos y por supuesto llevar a cabo una rigurosa selección del personal colaborador.

Su labor destacó en la restauración del Monasterio de Guadalupe cuyos proyectos de planos conserva la Real Academia, así como dos preciosas y caprichosas acuarelas con detalles pintorescos del edificio y perspectiva de calle. También trabajó en la restauración de iglesias prerrománicas asturianas.

LA REVALORIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA MEDIEVAL Y EL ORIGEN DEL CONCEPTO DE MUSEO.

En 1934 **Andrés Ovejero** expone que la iglesia y la catedral fueron los primeros centros de congregación de obras de arte. En este sentido se dio lugar al cuidado y conservación de muchas de ellas que de lo contrario se hubieran perdido o deteriorado gravemente.

José Mª Huet en su discurso de 1866 esboza la necesidad de la creación de estas instituciones como lugares de cobijo para las obras de arte.

Madrid conserva un edificio neomudéjar acondicionado como Museo y que fue objeto de tema de discurso en 1923. Se trata del Museo Valencia de Don Juan y el académico que deleitó a los oyentes con los orígenes del edificio fue el **Marqués de Monistrol**. Por

iniciativa del **Sr. Osma**, académico numerario, conserva el edifcio espléndidos ejemplos de tapices, cerámica, objetos personales, mobiliario etc...

El texto desarrolla las técnicas de trabajo del alicatado mudéjar, historia de la cerámica española etc, temas que son ampliamente conocidos y estudiados por la **Dra Martínez Caviró.**

Luis Landecho en respuesta al discurso analiza los orígenes de la cerámica vidriada que opina estar en Persia.

LA EDAD MEDIA EN LOS DISCURSOS DE ESCULTURA

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, como se ha dicho anteriormente, se interesaban preferentemente por los temas heroicos que hacía representar en lienzos, bronces y mármoles.

Así lo expresan los discursos en Oraciones de los primeros años. Como en pintura, en un principio fueron frecuentes los temas alusivos a San Fernando.

Esta tradición será recordada un siglo más tarde en los discursos de **Fernández Pescador** en 1869 y **Jerónimo Suñol** en 1882 al elogiar la figura emblemática de Fernando III.

El enfoque del tratamiento de los discursos cambia en el siglo XIX y pasa, de ser un recurso incipiente más de la fase recurrente que se inicia en el siglo XVIII, a ser un elemento de análisis en el aspecto didáctico.

Se pueden establecer tres categorías en el planteamiento de los temas que aparecen:

1.- Análisis iconográfico de temas concretos.

2.- Significado didáctico para la sociedad del siglo XIX el estudio de las portadas de las catedrales.

3.- Concepto de la escultura del siglo XIII como fase incial del renacimiento.

1.- EL ANÁLISIS DE LOS TEMAS CONCRETOS

Algunos académicos en su discurso de ingreso presentaron temas de carácter monográfico. Destacan los siguientes:

- **Angel Avilés** en 1898 en contestación al discurso de **Amós Salvador** elogia al escultor contemporáneo **Juan Figueras** por la obra que realizó en memoria de los reyes de España desde Ataulfo. Sería la pervivencia un ejemplo de revalorización de los temas heroicos en escultura.

- **Francisco Javier Sánchez Cantón** en 1926 trata sobre la iconografía de San Francisco.

- **Ricardo Velázquez Bosco** en 1908 analiza los orígenes de la iconografía del dragón y la serpiente.

- **José Hernández Díaz** en 1971 analiza el tema de la iconografía medieval mariana en Sevilla.

- Florentino Pérez-Embid en 1972 estudia la figura de Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla.

- **Azcárate** en 1974 en el apartado correspondiente a la escultura dentro de su discurso sobre el protogótico hispánico.

2.- EL OBJETIVO DIDÁCTICO

La escultura del siglo XIII será el objetivo de inspiración de los tratadistas y teóricos. En ella ven el esplendor del ensayo, la pervivencia del clasicismo desde el punto de vista del concepto de belleza idealizada al mismo tiempo que expresa con la temática los sentimientos espirituales cristianos.

Por ello **Pagniucci** en 1859 critica el románico por su "fealdad" formal y concepto filosófico que promulga el temor de Dios con lo que no está de acuerdo. Por el contrario la escultura del siglo XIII, de trasfondo formal y conceptual neoplatónico recuerda la belleza clásica y fomenta el amor de Dios.

En este sentido **Gil de Zárate** en su contestación al anterior observa que el siglo XIX es el momento culminante en el que la escultura puede conseguir unificar la belleza idealizada del mundo clásico y el sentimiento anímico interno de la filosofía medieval para llegar al ideal estético.

En el planteamiento de la evolución estilística que marcará la pauta del cambio entre los siglos XII y el XIII, **Oliver y Hurtado** plantea en 1881 que el ejemplo se encuentra en el Pórtico

de la Gloria, teoría que sienta precedente para la desarrollada por Pita Andrade y Azcárate posteriormente. Oliver dice que con la escultura del Pórtico de la Gloria llega la verdadera edad media. La misma idea de transición apuntarán **Orueta** en 1924 y **Figueróa** en 1965. Pero en esta tesitura de opiniones Pita y Azcárate darán un paso más y defenderá esa evolución no como una transición sino como la expresión demostrada del origen de un estilo independiente y netamente hispano: el protogótico.

Otra cuestión importante fue el tratamiento del tema de desnudo en escultura y pintura. Su escasa aparición siempre se ha puesto en relación con la presión moralizante que ejercía la iglesia contra la lujuria y el pecado. **Juan Samsó** en su discurso de 1899 expone una teoría diferente, y además de reivindicar la necesidad del tratmamiento del desnudo, considera que su evitación en la edad media no se debía a una imposición moral sino que por el contrario, le aplica un sentido positivista de la estética diciendo, que se evitó el tratamiento del desnudo para evitar la distracción del espectador y concentrar el interés del fervor en la expresión del rostro.

Realmente esto tendría sentido si se tratara en otro contexto, pero no cabe explicación si se considera la estética del románico, que no busca en ningún aspecto la plasmación de la belleza formal ni la búsqueda a través del sentimiento del rostro la devoción del fiel.

Orueta en 1924 alude al carácter didáctico de la escultura dramática de la edad media. Concretamente analiza el tema del

Juicio Final, relieves de martirios, la Crucifixión y puntualiza que deben ser estudiados como símbolo de redención.

Pero además del interés por la escultura figurativa y su significado para la moral cristiana, también despertó curiosidad la escultura anterior al siglo XI, que se prestaba a establecer la duda de saber si realmente existió o las circunstancias contextuales la hicieron desaparecer.

Narciso Sentenach en 1907 se plantea la posibilidad de que esa reacción antifigurativa fuera motivada por una actitud contra el paganismo. Tal vez pudiera ser un factor a tener en cuenta, pero es evidente que la razón principal se encuentra en la influencia oriental de la crisis iconoclasta del siglo VI y el precedente paleocristinao de prohibición del culto cristiano que no se liberó hasta el año 313 d.C.

También aunque más indirectamente pudiera influir la llegada de la estética árabe con ese tendencia generalizada a la decoración no figurativa, al menos públicamente, pero esto es menos posible ya que los árabes no llegaron a España hasta el 711 oficialmente y antes de eso tenemos toda la trayectoria artística de los visigodos.

LA EDAD MEDIA EN LOS DISCURSOS DE PINTURA

En el siglo XVIII, como se ha mencionado para los discursos sobre escultura, los temas para pintura son aquellos referentes a asuntos relacionados con sucesos históricos, relativos a la

reconquista, San Fernando etc, con el mismo fin de exaltar la imagen positiva de la monarquía recien restaurada.

Así lo expresan **Juan de Iriarte** en 1757, **Ramón Cabrera** en 1799, el **Duque de Aliaga** en 1805 y después de reanudada la actividad académica tras el paréntesis de la Guerra de la Independencia, **Díaz Jiménez** en 1832.

A partir de mediados del siglo XIX la plasmación de temas heroicos en pintura adquiere carácter de género, no en cambio sucedió así en escultura. Esta quedó estilísticamente encuadrada en el neoclásico. La pintura inspirada en los textos literarios resultaba un género más cercano, más "cálido" que buscaba la atracción de la mirada del espectador y la sensibilización de su conducta con el recuerdo del pasado a través de la imagen. La escultura resultaba más fría, y con mayor motivo si en su errónea obsesión de imitar lo antiguo, la ejecutaban blanca en lugar de policromada.

Así lo expone el **Duque de Rivas** en 1866 cuando dice que la epopeya del romance histórico español inspiró muchos de los cuadros de la pintura de historia del siglo XIX. No hay que olvidar las publicaciones que hizo en 1841 cuyas obras se convirtieron en fuente directa de inspiración de los lienzos, como en el siglo XVIII lo habían sido para la inspiración de los cuadros de premios de pintura de la Academia, los textos sobre Historia de España del Padre Juan de Mariana y la monografía del académico y Reverendo Padre Marcos Burriel sobre San Fernando.

Algunos discursos advierten de la necesidad de procurar ser realistas y no caer en la afectación y la teatralidad. Es el caso que **Francisco de Cubas** expone en 1880, al observar que en lugar de ofrecer en los cuadros sentimientos de valor nacionalista basados en la edad media, la temática histórica estaba quedando reducida a escenas desgarradoras de dramatismo exarcebado.

Por el contrario había otros cuadros que expresaban con absoluto acierto la estética pretendida, cautivando por su belleza y sensibilidad el espíritu del espectador. Es el caso del precioso cuadro de Benito Soriano Murillo titulado el Suspiro del Moro, del que hace referencia **Manuel Cañete** en su discurso del contestación al autor en 1883. Amín Maalouf describe en palabras de León el Africano el último instante en el que Boabdil, sumido en la más triste melancolía, desde la colina del Darro se despide definitivamente de Granada.(véase discurso de contestación a Soriano Murillo, pág.).*****

Los temas sobre Boabdil y la evacuación de Granada serán frecuentes. La idea era restaurar la denostada imagen del último rey nazarí, otorgándole un merecido recuerdo de honor y patriotismo.

Es el caso del tema La Rendición de Granada de Pradilla, en cuyo cuadro se produce verdareramente la emoción estética del sentimiento hacia la patria, sobre el que Alejo Vera en 1892 pone como ejemplo frente a la desaprobada vulgaridad que considera hay en la temas históricos de la pintura del siglo XVIII, a los que califica de exagerada alegorización.

La época de los Reyes Católicos será también predilecta de los pintores por acudir varios factores: el nacionalismo, representar el umbral de la modernidad, ser símbolo de la unificación nacional político-religiosa y el dominio internacional en las colonias, en una España contemporánea desmembrada, envuelta en conflictos civiles e internacionales con la pérdida de los territorios en América.

Todavía en 1900 se estimula a continuar con la pintura de Historia medieval. Los ejemplos más destacados que así lo declaran son **Francisco Javier Amerigo** ese mismo año y **Aniceto Marinas** en 1903.

EL ORIGEN DE LA VIDRIERA Y DE LA PINTURA MODERNA.

Frente a la amplitud con que se trata el medievalismo en los discursos de arquitectura, es menor en los de escultura y pintura, ceñidos a aspectos concretos. En el caso de la escultura como se ha visto se reduce a la iconografía y en pintura al origen de la misma. Por ello, los pocos discursos que dedican un análisis de la pintura medieval se decantan por el estudio del mosaico, la vidriera, los códices y solo un discurso merece especial atención por su minuciosidad y cuidado en la significación iconográfica. Se trata del ofrecido por **Rodrigo Amador de los Ríos** en 1891 sobre la pinturas de la Alhambra.

Por primera vez será con el discurso de **Dióscoro de la Puebla** en 1885 cuando se plantee el problema de cual fue y donde se

encuentra el origen de la pintura. Puebla piensa que está en el mosaico.

También por primera vez se apunta la idea de que la estética paleocristiana estaba condenada a los símbolos por una necesidad política al celebrarse el culto en la clandestinidad. La crisis icnoclasta produjo un paréntesis, según dice, hasta el punto que diseminó la influencia del mosaico y en su lugar llegó la miniatura. Sobre ella hace un detenido análisis. En su opinión será la base de la pintura medieval, que culmina en el siglo XIII con la conquista del buen gusto enfocado bajo la estética de la pintura de Giotto y Cimabue.

Importante papel adquiere la Divina Comedia de Dante a la que define como "poema teológico".

Por su parte **Ferrant** en su discurso del mismo año considera que, la esencia de la pintura estriba en la aplicación del *sentimiento estético de la edad media, con un trasfondo interno* que hace al pintor volver sobre sí mismo y plasmar al mismo tiempo la forma externa que otorga el mundo clásico. Al igual que Puebla ese climax de la pintura medieval está en el siglo XIII.

La esencia de esta época no solo se encuentra en la pintura de pequeño formato sino en la misma catedral, donde se produce una evolución decisiva para la pintura: la conquista técnica de la liberación del vano frente al muro con la ubicación de la vidriera. Para Ferrant la vidriera es la forma de pintura decorativa del clasicismo medieval, como lo serán también los tapices que cubrían los muros. Al mismo tiempo sobre el origen

de la vidriera **Juan Bautista Lázaro** en 1906 y **Eduardo Chicharro** en 1922 piensan que se halla en los antiguos códices medievales, en cuya cenefa de enmarcamiento pone **Cavestany** el origen de los marcos de los cuadros segun versa en su discurso de 1941.

Para Ferrant el origen de la pintura moderna se encuentra en Giotto, Cimabue, Gozzoli y Orcagna. Lo mismo opina **Hernández Amores** en 1892 al decir que la pintura de la edad media se mantiene bizantinizante hasta que con la modernidad del siglo XIII se rompe la constante.

Con respecto al discurso de **Rodrigo Amador de los Ríos** es el más importante de los reseñados sobre pintura. Relata con todo lujo de detalles el desarrollo narrativo de una historia caballeresca representativa del amor cortés, combinada con escenas de caza y el duelo de dos caballeros, uno cristiano y otro musulmán que se enfrentan por el amor de una dama.. Estas pinturas fueron restauradas por **Contreras** y plantean el problema de la autoría, que según Ríos debió ser un artista mudéjar de los que se trasladaron a Granada desde Sevilla tras la conquista de San Fernando en 1248.

MÚSICA Y MINIATURA EN LOS DISCURSOS

Dos son los temas tratados en los discursos sobre música: los instrumentos musicales y los motivos decorativos de los códices como precedente de la pintura.

La adhesión de la disciplina de la Música a las Bellas Artes en el último cuarto del sifglo XIX hace que **Asenjo Barbieri** dedique su discurso de recepción a esta discipliana y a la

trascendencia que implica su incorporación a la Academia para el fomento y estudio de la temática musical en los códices medievales.

Manuel Fernández Caballero en 1902 valora la obra de las Cantigas, por un lado, desde el punto de vista de la aparición de instrumentos musicales y por otro esencial como fuente para la Historia por dedicar cantos a las batallas de la época, donde destaca su carácter popular y cortesano. El motivo de fondo que asiste con sus palabras es la reivindicación del reconocimiento de una entidad musical nacional.

Valentían de Arín en 1912 y **Conrado Campo** en 1932 hacen la misma valoración de las Cantigas, aludiendo este último a la obra de Asenjo Barbieri, su famoso Cancionero Popular que donó a la Real Academia y en el que se encuentra el punto de partida del arte musical no cortesano.

De nuevo asistimos a una revalorización del siglo XIII en el aspecto de la música. La época de San Fernando como bien dice **Higinio Anglés** en su discurso de 1943 simboliza la entrada de una profanación de la música. Junto al desarrollo de los cantos gregorianos, la sutileza de la música cortesana, muy considerada en la corte de Fernando III, abre camino a una nueva estética musical. Por otro lado la influencia del canto gregoriano a través del "Te deum Laudamus" que introdujo San Fernando y que le fue cantado en su lecho de muerte como anuncian todas las crónicas y del que hace referencia un tema para premio de escultura de la Academia en 1805, permitió la entrada del canto

cristiano laudatorio en Andalucía. Si no fue este el medio, al menos sí fue el que facilitó su expansión en la zona recién reconquistada.

En este período se unen a las fuentes musicales las literarias, todas ellas muy del gusto del rey santo: poesía juglaresca: el Cantar de los Cantares, Las Cantigas de Amigo y las Cantigas de Santa María ya en época de Alfonso X, su hijo, sobre las que algunos autores dicen que las inició San Fernando.

Los instrumentos músicos son ampliamente estudiados en el discurso que ofreció en 1977 **Carlos Romero de Lecea**, en el cual establece, al hablar del Códice del Beato de Liébana, una relación iconográfica entre los instrumentos que allí aparecen y la sucesión de episodios que anuncian el momento apocalíptico del Juicio Final.

Independientemente del tratamiento musical cristiano, también hubo quien dedicó una disertación de gran interés en torno a la estética de la música en el mundo árabe. **Federico Moreno Torroba** en 1935 señala que la música árabe es el reflejo de la sensibilidad del pueblo musulmán. Tonos suaves, que inspiran lo ondulante de la decoraicón y el encanto melódico que expresa el tintineo del agua de sus fuentes. Pretende reflejar la armonía entre la musicalidad de la ornamentación, los elementos naturales que lo rodean y el conjunto arquitectónico.

MECENAZGO Y RENACIMIENTO EN LA BAJA EDAD MEDIA

De nuevo el siglo XIII supone histórica y artísticamente una revolución porque trae la vuelta al clasicismo pero con la influencia del cristianismo. El pensamiento se humaniza y en consecuencia la escultura y pintura experimentan un cambio.

Algunos académicos plantean la realidad de que es en este momento cuando se produce una apertura al renacimiento. Para otros es un nuevo renacimiento cultural, mientras algunos piensan que el siglo XIII es la culminación del ensayo recorrido a lo largo de la edad media.

La época de San Fernando simboliza la perfección estética basada en el espíritu del neoplatonismo y la escolástica, aspecto del que careció el siglo XVIII y que será una de la claves del resurgimiento en el XIX. Así lo expresan **Escrivá de Romaní** en 1868, **Palmaroli** en 1872, **Suñol** en 1882, **Hernández Amores** en 1892 y **Rada y Delgado** en constestación a **Fernández Arbós** en 1898. **Velázquez Bosco** en contestación a **Landecho** en 1905 dice que el siglo del San Fernando es el renacimiento más claro acontecido depués del de Carlomagno, lo cual corrobora **Andrés Ovejero** en 1934, cuando dice que todo antes del siglo XVI han sido "intentos de renacimiento y ensayos" que culminaron en el definitivo que del siglo XIII.

Este planteamiento conecta bastantes años después cuando **Miguel Rodríguez Acosta** en 1985 cuando habla del mecenazgo en la edad media, protectores del arte entre los que se encontraban Carlomagno, el abad Suger de Saint Denís y en Italia Cosme de

Médicis protector de Giotto. En este sentido San Fernando será el rey mecenas del siglo XIII, promotor de la construcción de la tres catedrales del gótico en Castilla.

Francisco Tubino en 1877 defiende que el período anterior al siglo XIII no fue más que un interregno intrascendente y confuso que no sale de su anquilosamiento hasta la llegada de Nicolás de Pisa, baluarte transicional entre el gótico y el renacimiento. El **Marqués de Monistrol** contesta a su alocución y discrepa categóricamente al aplaudir la edad media justificando su estética como la consecuencia de un comportamiento y necesidad espiritual que complementa aquello de lo que carecía la civilización antigua grecorromana. Coincide en señalar el siglo XIII como el característico por su esplendor y resorte de conciliación entre lo que conocemos hay por Alta Edad Media y Renacimento. **Jerónimo Suñol** reitera su opinión en 1882. El arte gótico es el ensayo trascedental que confiere a la civilización moderna los recursos del justo medio prefecto para conducirse al rencimiento de lo bello.

LA ACADEMIA Y EL ORIGEN DE LA MODERNA HISTORIA DEL ARTE.

A partir del 1900, salvo algunas excepciones citadas anteriormente, el enfoque de los discursos de los académicos-historiadores que entran a formar parte de la Corporación, queda constreñido a exponer temas de interés didáctico. Hay variedad de tratamiento frente a la unidad estética de los siglos XVIII y XIX.

Sánchez Cantón analiza en 1926 la iconografía de San Francisco a lo largo de la edad media, **Manuel Gómez Moreno** en 1931 con su predilección por el arte hispano-musulmán defiende el origen árabe de la bóveda de crucería gótica, **Enrique Lafuente Ferrari** en 1951 con el análisis de la fundamentación de la Historia del Arte basada en la filosofía de Ortega y Gasset, da forma a la defensa del historicismo, corriente filosófica positiva que consiste en el estudio interdisciplinar de las materias para llegar a conclusiones tautológicas probadas y **José Mª de Azcárate** en 1974 con el tema sobre el Protogótico Hipánico que abre una nueva corriente de investigación de una fase estilística de raiz netamente nacional.

Desde el siglo XVIII se puede establecer un hilo conductor hasta el siglo XX, en el cual se plantea la necesidad de elaborar una Historia del Arte moderna y científica. Sobre sus precedentes trata en su discurso de 1991 **Mª Elena Gómez Moreno**, al señalar con todo acierto que en la obra romántica del siglo XIX, Recuerdos y Bellezas de España de Piferrer se encuentra el origen de la elaboración del Catálogo Monumental de España, iniciado por su padre en 1901. A ello hay que añadir la obra Monumentos Arquitectónicos de España que se inició tímidamente en 1844 en la Escuela Superior de Arquitectura y que en 1872 pasó a ser competencia total de la Real Academia.

Esta obra tampoco llegó a concluirse, pero fue básica para el estudio y conservación de los tesoros arquitectónicos de la Península.

Significativo es además que en las Actas se refleja como frecuentemente la Comisión encargada reclamaba al Ministerio de Fomento el envío de la obra de Piferrer a la Academia.

Evidentemente los precedentes más antiguos entre los que fueron miembros de la Real Academia se encuentran en la obra Viaje de España de Ponz, idea que esboza **José Ramón Mélida** en el discurso ofrecido ante la Academia con motivo de la sesión inagural de 1925/26, y sobre el que dice fue el primer intento serio de Catálogo Monumental y el proyecto de Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba que se vió interrumpido en 1804.

LA JUSTIFICACIÓN SOCIAL, POLÍTICA Y RELIGIOSA DE LA NUEVA ESTÉTICA MEDIEVALISTA

La revalorización de la edad media y el arte medieval tuvo en principio una fuerte connotación política que de forma alegórica simbolizaba la exaltación de la monarquía. Para ello se utilizó la vuelta a la historia heroica de la época de la reconquista.

En el siglo XIX los objetivos añaden un nuevo rumbo en los planteamientos de la moderna arquitectura, siendo el aspecto religioso neocatólico el que adquiera importante fuerza justificativa. El modelo elegido por la burguesía decimonónica como prototipo de construcción será el gótico. El gótico era el símbolo de la consolidación de la fe, cuyo factor influyente

puede encontrarse en que a partir del sig. XIII y las conquistas de San Fernando, el poder musulmán queda prácticamente erradicado. Por otra parte es un estilo ejemplo de belleza, elegancia y en el que los temas iconográficos de las portadas son el libro del dogma del cristiano.

Por ello **José Mª Escrivá de Romaní, Marqués de Monistrol,** dice en su discurso de 1868 que la catedral es el libro de piedra donde aprende el cristiano y Para **Pedro de Madrazo** en contestación al anterior apunta que el siglo XIII es la vuelta al clasicismo pero con sentimiento católico. Es el siglo que a la perfección externa de la belleza del munod cláscio antiguo se le une la espiritualidad interna de la fe cristiana medieval. Lo mismo que el Marqués de Monistrol dirá **Fernández Arbós** en 1898 y **A.Flórez en 1932,** definiendo la catedral como página didáctica de piedra

Este es el significado que expresan los discursos sobre la estética como ciencia y filosofía de la belleza para la arquitectura. El neoplatonismo que invadió las esferas de la sociedad bajomedieval, de nuevo toma el relevo y quiere demostrar que en su creencia Dios es Uno, el Arte es Uno y la Belleza está dirigida a la consecución de ese Uno Universal.

Ruiz de Salces en 1871 valora el significado de la estética como análisis interno del contenido artístico, cuyo mecanismo debe conducir al fin último de la belleza que es el Bien. A ello añade el sentido práctico, considerando que para el aprendizaje

y aprehensión de ese fin último hay que poner práctica a la teoría y esta se encuentra en el dibujo. Su papel como restaurador de monumentos medievales le confiere especial interés en este sentido.

No faltaron lo detractores de esta corriente medievalista Mención especial merecen aquellos que en su discurso fueron contundentemente críticos. **Vicente Palmaroli** en 1872 reconoce la obra de Giotto y Orcagna, tomadas desde el punto de vista de preámbulo del renacimiento, no como fase evolutiva de la pintura en la edad media. **José Amador de los Ríos,** reacciona enérgicamente defendiendo la idea de que la edad media no fue misteriosa ni oscurantista, sino por el contrario trató de buscar la luminaria de la fe y donde mejor expresó esta premisa de esperanza mística fue al materializar esa epopeya sublime con la construcción de la catedral.

Simeón Avalos en 1875 considera la edad media como la época liberadora del paganismo, cuya libertad trajo el beneficio del progreso. En sus palabras existe el trasfondo de la ideología política liberal burguesa. Es el contínuo intento en definitiva de ruptura con el antiguo régimen. Libertad era concebido como acción de libre mercado, era la política del progreso de la entonces incipiente burguesía española. No hay que olvidar que en 1868 se desencadenó la revolución liberal, en 1874 España sentía los primeros síntomas conflictivos de la República y en 1875 se produjo la restauración monárquica con Alfonso XII.

En 1880, **Francisco Jareño** confirma esta relación político-artística al decir que la catedral gótica refleja perfectamente los ideales de la sociedad burguesa y como también aludirá **Juan de Dios de la Rada y Delgado** en 1882: la arquitectura neogótica daba a la sociedad del siglo XIX un carácter distintivo. La catedral relacionada con la clase media acomodada deberá ser gótica porque es el símbolo de la religión cristiana y estéticamente es el producto medieval más bello. A ello hay que unir la concordancia en las funciones que desempeña el edificio. Nunca se podría hacer un Congreso de Diputados gótico ni una iglesia con pórtico de templo clásico porque no sería acorde con el significado que cada uno entraña. Al pensar en un templo clásico la idea se identifica con lo pagano y la antigüedad, mientras que al hablar de catedral, se identifica con la fe.

En este sentido no era una arquitectura ecléctica, sino que intentaba buscar la unidad en la variedad, dando a cada edificio los atributos correspondientes a su contexto y función.

Alvarez Capra en 1883 piensa que la catedral eleva el espíritu del hombre a una región superior. En ella está el motor generador de la nueva arquitectura y de nuevo elogia el siglo de San Fernando como el ejemplo culminante de ensayo de los siglos anteriores y umbral del renacimiento.

Frente a la conflictividad que vivió España durante todo el siglo XIX, el aspecto artístico intenta atenuar esa crisis de valores con la búsqueda de nuevas experiencias, nuevas ideas y ensayos técnicos. Históricamente el último cuarto de siglo

entronca con la etapa de la Regencia de Mª Cristina de Habsburgo hasta que en 1902 adquirió la mayoría el futuro Alfonso XIII y la posición espectante de los carlistas, constantes en la sociedad española, que acentuaban el clima católico y conservador. Este sector pretendía sorprender con su ideología la sensibilidad del pueblo español. Bien en cierto que si algo unió siempre a todos los españoles fue la común práctica y disciplina de la fe católica, sin distinción de clases.

Antonio Cánovas del Castillo, mano derecha de la regente y profundamente católico consideraba la catedral gótica como la expresión más sublime de la arquitecura.

Paralelemante desde 1881 se fueron aglutinando y legalizando los grupos asociacionistas. Ello provocó una fuerte reacción en el sector de la sociedad conservadora moralizante que se tambaleba ante la crisis de fe y de su propia estabilidad como fuerza política.

Arturo Mélida en 1899 opina que la catedral gótica es arquitectónica y estéticamente la que sabe responder mejor a las necesidades del sector social que defiende la fe.

Todo este planteamiento filosófico-político culmina años después con la teoría de **Eugenio D'Ors** cuando en 1938 ofrece su disertación sobre la Teoría de los estilos. A su juicio el gótico representa una significación estética y técnicamente acorde con los modelos que construye y lo relacionan con las circunstancias políticas contemporáneas. La diversificación de elementos verticales de la arquitectura es la expresión de un contenido

ideológico independentista, o cuando menos, no centralizado, mientras que el románico en su sistema de cubrición horizontal preferentemente y unitario junto con la modalidad de cubierta cupulada, simbolizan la centralización.

Bravo Sanfeliú en 1954, muy cercano a nosotros cronológicamente, saturado del ambiente intelectual que revitalizó el pasado, propone la necesidad de un cambio abierto a nuevas posibilidades para la arquitectura modernista. Es la misma idea del cambio que un siglo antes había propuesto Caveda cuando redacta las Menorias de la Real Academia de San Fernando.

Todo este planteamiento queda perfectamente sintetizado cuando **Azcárate** ofrece en su artículo Neogoticismo en el siglo XIX en Madrid, el panorama conjunto de la nueva estética decimonónica y el trasfondo político y sociológico de su desarrollo:

> "El triunfo napoleónico y los ideales de la Revolución Francesa provocaron una reacción medievalista fuerte. La revalorización lleva implícita la estimación de que cada cultura correspondiente es la peculiar de cada país frente al universalismo napoleónico...Este nacionalismo determina la actualización del pasado y por tanto el estudio arqueológico de los monumentos...en el comentario estético de los edificios góticos se exaltan los sentimientos que despiertar en el espectador los efectos lumínicos de una catedral o su esbeltez espiritualizada".

Según sigue diciendo Azcárate la elección del estilo gótico como preferencial para el siglo XIX se debe a la reacción contra el neoclasicismo que denostó abiertamente el barroco y la edad media.

Ya se ha visto que dentro del siglo XVIII, paralelamente se fueron gestando las primeras consideraciones de la futura fase recurrente medievalista. Sobre Ponz ya hemos citado como en su Viaje de España elogia la catedral gótica y destaca la elegancia, esbeltez y gallardía de la de León.

En arquitectura se seleccionan aquellos elementos significativos y distintivos, en pintura y escultura serán los temas heroicos de la reconquista los que por su trascendencia nacionalista y triunfal son dignos de recuerdo.

EL ANÁLISIS DE LOS DISCURSOS

A continuación se ofrece un estudio detallado de cada uno de los discursos. Han sido ordenados cronológicamente y por materias desde el siglo XVIII hasta el siglo XX. Comprenden los años situados entre 1752 hasta 1994. Las diferentes categorías de materias son:

1. Temas, reyes y personajes heroicos.
2. Arquitectura.
3. Escultura.
4. Pintura.
5. Música desde el punto de vista de la estética medieval y en relación con la miniatura.
6. Artes decorativas.
7. Aspectos generales sobre la edad media y el arte medieval en el contexto de las Bellas Artes.

En el encabezamiento figura el nombre del autor, título, académico que da contestación a la intervención, fecha de recepción y en el caso de que se encuentre registrado además de en el Archivo de la Real Academia donde se localizan absolutamente todos, también en la sección de publicaciones del Museo, se indica como "Ref.Museo Nº". Seguidamente se aporta una recensión analítica del contenido del texto, donde se reflejan las ideas principales del mismo con citas como apoyatura documental.

En ocasiones el título no aparece reflejado en la portada del discurso pero se encuentra en el interior descrito por el autor cuando ha comenzado su interlocución.

En otros casos no hay título, por lo que el encabezamiento señala: "Sobre...". Se ha considerado más acertada esta forma de indicarlo para facilitar la identificación del asunto y diferenciar los discursos que incluyen título original de aquellos que no lo llevan y se deducen a través del contenido.

Han sido elaborados varios índices, uno alfabético y seguidamente el año o años en los que el autor ofreció discurso en la Academia, bien de recepción que siempre es el primero anotado, de commemoración en elogio a la labor académica de algún miembro fallecido o de contestación a la recepción de uno nuevo que ingresa.

En cada uno de ellos se inserta la página o páginas del capítulo donde pueden localizarse.

Asimismo se ha realizado un índice de términos relativos a nomenclaturas, que actualmente han caído en desuso, o que por su transformación semántica o fonética han modificado su significado así como un índice temático con el año o años donde aparece reflejado el asunto, personaje o monumento, el autor, su localización y un índice general cronológico ordenado desde 1752 hasta 1994.

TEMAS, REYES Y PERSONAJES HEROICOS

CARVAJAL Y LANCASTER, José

DISCURSO CON MOTIVO DE LA SOLEMNE APERTURA DE LA REAL ACADEMIA JUNTA GENERAL DE 13 DE JUNIO DE 1752.

ELOGIO A FERNANDO VI Y SAN FERNANDO.

El 13 de junio de 1752 tuvo lugar la solemne apertura de la Real Academia dedicada a San Fernando. El primer discurso en honor de Fernando III y Fernando VI fue ofrecido por D. José de Carvajal y Lancaster, ministro de Estado y Protector de la Academia. La intención de elogio se dirige al rey Fernando VI, verdadero promotor en defensa de las Bellas Artes y a Fernando III el Santo (1217-1252), patrón y santo titular de la Real Corporación.

Identifica la magnanimidad, santidad y espíritu religioso católico de ambos y el papel de la recien inagurada Real Academia del Diseño y las Bellas Artes:

"Reconozco muy bien la cortedad de mi talento y estilo, y asi no se engañe vuestra atención, esperando ver una Oración hermosa los vivos coloridos de una artificiosa Rhetórica. Y mas, cuando para mi desempeño, y vuestra celebridad bastará el anunciaros sencillamente, que hoy se abre la nueva Real Academia del Diseño, y de las bellas Artes dedicada al Santo Rey de España Fernando por su mas glorioso sucesor el Señor Don Fernando el VI, el Augusto, el Feliz, el Padre de la Patria...

... ya veo en los semblantes de todos unida la admiración y aplauso para celebrar un Rey Fundador, que albergando en su corazón iguales la Piedad y la Magestad, dedica todo su poder al beneficio de su amado Pueblo: un Rey Santo, Patrón y Tutelar, que conservando en la dichosa Patria el amor a la Religion, y a su Reyno temporal, admite gustoso el obsequio de estas Artes, que tanto sirven al Divino Culto... (1).

Las Bellas Artes tienen un fundamento esencialmente religioso promovido por sus monarcas. Los monarcas hispanos han demostrado que las grandes obras no son solo grandes en sí mismas sino que los son por llevar inmerso el sello católico. Es el triunfo de la religión y el arte cristiano:

"...Os parece Señores si se podrá decir Obra grande la que trahe consigo tantas utilidades?. Parece no puede darse mayor, ni mejor fin, para medir la grandeza de una Obra. Asi parece y asi se juzga, hablando de las obras de otros Principes, pero las de un Rey Catholico aun tienen superior objeto, qual es el Divino Culto, no acertando, al parecer los Reyes de España a ser Magníficos, sin ser Religiosos. Con este Sagrado fin junta hoy nuestro Monarcha las bellas Artes, y con este fin las dedica a su glorioso Ascendiente el santo Rey Fernando, dando por título a la Academia su

Augusto nombre. O nombre de Fernando, siempre feliz para España. Y o afortunada Academia, que te ensalzas con tal nombre. Levantense erguidas otras con arrogantes títulos e inscripciones, ninguna le puede ostentar mas Regio, ni mas Santo, que la nuestra con solo el nombre de Fernando". (2).

Los elogios continuan enfatizando el papel de la Academia y de San Fernando. Alude a las catedrales a las que denomina "templos" y a las esculturas que en aquel momento se conocían con el término de "simulacros":

"...Y a ti (o Señor) que con el mismo nombre, con la misma sangre, con el mismo Real Solio heredaste de tu Santo Abuelo aquel ardor de la Religion, con que erigio a Dios tantos Altares, Templos y devotos Simulacros, dedíquense las Artes Imagenes y Estatuas..." (3).

La valoración de la edad media se encuentra en la figura del rey Fernando III el Santo que reinó en Castilla de 1217 a 1252. Padre de Alfonso X el Sabio y contemporáneo de Jaime el Conquistador. Con él se abre la etapa del gótico clásico en España y bajo su tutela continuada por su hjo se erigen las tres grandes catedrales del gótico en Castilla (Burgos, Toledo y León) así como las iglesias filiales que aglutinan las formas protogóticas con las innovacines del gótico clásico (catedral

de Burgo de Osma) y numerosas obras de arquitectura religiosa en Cantabria (iniciación de Santa Mª de Castro Urdiales, San Vicente de la Barquera, Santo Toribio de Liébana, la iglesia de Laredo y Santa Mª del puerto en Santoña) así como en Andalucía donde constan algunas como fundación de San Fernando a medida que iba reconquistando el territorio a los árabes.

Córdoba se subdividió en catorce parroquias, Sevilla tuvo numerosas iglesias debidas a su fundación tanto a San Fernando como a Alfonso X. En escultura, algunas de las portadas de las catedrales citadas, las esculturas del claustro de la catedral de Burgos y el centro del taller de escultura funeraria también en Burgos localizado en el monasterio de las Huelgas.

La figura de San Fernando aglutina varios factores que le hacen ser elegido patrón de la Academia.

Se identifica a San Fernando con Fernando VI. El protagonismo que adquiere como rey cristiano que reconquista prácticamente todo el territorio del Guadalquivir, dejando a los árabes únicamente el reducto de Granada es un signo de orgullo nacional así como por el hecho de ser el promotor de la construcción de las catedrales.

El gótico clásico español será el centro de atención, tanto a nivel artístico como técnico. Así lo estiman Oraciones y Discursos que revalorizan su estética y plantean problemas que se puedan surgir en materia de restauración y conservación. Buena

cuenta de ello dan los informes que se presentan con motivo de solicitar permiso de obras etc...

Por otro lado no hay que olvidar que el clasicismo gótico responde estilísticamente a un nuevo "renacimiento" del clasicismo antiguo griego. Se habla de la influencia de Fidias en el tratamiento de los paños en la escultura así como del naturalismo y la belleza idealizada. La arquitectura adquiere una revalorización en sí misma por su originalidad, grandiosidad y elegancia. La justificación de la influencia de las catedrales francesas,revitaliza las relaciones entre ambas naciones, teniendo en cuenta el parentesco entre San Fernando y San Luis, rey de Francia. Ello supone para la Ilustración en España un eslabón de contacto cultural que pretende fomentar y reforzar las relaciones con el país vecino.

AGUIRRE, Tiburcio de

JUNTA GENERAL DE 23 DE DICIEMBRE DE 1753

ELOGIO A SAN FERNANDO Y LOS REYES CATÓLICOS.

Da cuenta de la entrega de las medallas de premios que constaban en dieciocho, nueve de oro y nueve de plata, labradas expresamente para este fin por el tallador principal de la Real Casa de la Moneda, D. Tomás Francisco Prieto, grabador de la Academia. Todas llevan grabada la efigie del santo rey titular Fernando III representando varios sucesos de su historia.

Exalta los valores nacionales como son principalmente la religión católica y la labor de los Reyes Católicos, al tiempo que rechaza toda tendencia ideológica contraria a la establecida. Se refiere en definitiva a la religión musulmana:

> "Asi como los Señores Reyes D.Fernando y Dª Isabel desarraigaron de nuestro hermoso y fecundo suelo tan vil y contagiosa semilla, empezaron a florecer las Artes y los ingenios que ya desde el Reynado del Señor Don Juan el Segundo dieron señales de su feracidad..." (4).

De nuevo San Fernando es ensalzado por sus valores militares y en el papel de la nación destaca en este caso mas que la pintura y la escultura la liberación de la dominación árabe, ya

que fue precisamente y reiterando la idea apuntada anteriormente, el siglo de San Fernando el que mayor empuje dió a la reconquista:

> "...Aquel fue propiamente para nuestras ilustres Artes el siglo de hierro, pues en su dilatadísimo período, en lugar del pincel, cincel y regla solo se empuñó la espada, con inmensa gloria de la Iglesia, y de la Nación. Redimió a esta de tan infame cautiverio solo con su esfuerzo en tiempo de un Fernando, época feliz en que principió un siglo de plata, y hoy otro Fernando da origen al de oro en la erección de esta nobilísima Academia..." (5)

IRIARTE, Juan de

JUNTA GENERAL DE 6 DE FEBRERO DE 1757

SOBRE LA RECOMENDACIÓN DE PROPAGAR LAS HAZAÑAS DE SAN FERNANDO EN PINTURA Y ESCULTURA.

Expresa su satisfacción por los progresos llevados a cabo por la Academia en materia de enseñanza y de nuevo se identifica la figura de San Fernando con la Fernando VI proponiendo que sean eternizados en pintura y escultura las hazañas de aquel:

"...contad entre los mayores los de su gratitud, publicando el ansia con que desea corresponder a las contínuas honras y favores de su Heroico Bienhechor, la inviolable ley que profesa consagrar eternamente a las aras de su gloria todos sus talentos, y en fin, ponderando el alto, generoso, incomparable empeño con que aspira al honor de hospedar dignamente á una Magestad, cuya vereracion y amor apenas caben en dos mundos, con que solicita el lauro de propagar en lienzos, en marmoles, en bronces la imagen y hazañas de Fernando, para que lleque a resplandecer su presencia hasta donde suena su nombre: para que á su vista, convirtiendo en ojos todos sus oidos, todas sus lenguas enmudezca de admiración la Fama". (6).

No se vuelve a hacer referencia a la santidad y reinado de San Fernando hasta 1832. Las Actas reflejan el interés por la Historia nacional y su trascendencia para el aprendizaje de las Bellas Artes a partir de 1799. Es en el último cuarto del siglo XVIII cuando se relaja ese afán de exaltación nacionalista.

En cambio en Junta de 4 de agosto de 1790, José Vargas y Ponce quizá marcando un poco la excepción, alude a la Batalla del Salado como una de los grandes acontecimientos nacionales. Sobre este tema se conserva un relieve en la Academia de Felipe de Castro,propuesto para decorar la Galería Principal del Palacio Real de Madrid. Años más tarde, en 1859 Amador de los Ríos concede a este suceso un aparatado de su discurso en el que señala que en Sevilla mandó Alfonso XI levantar un arco de triunfo que inmortalizó dicha batalla. Este monumento lleva el nombre de Puerta del Perdón y fue erigido en 1344 por artistas mudéjares:

> "...consiste en un gran arco de herradura que hasta 1520 conservó sus primitivos ornatos. Deteriorado por el tiempo fue dos años despues restaurado, y mientras se conservaba la forma general, sustituyeron á los primitivos adornos arábigos otros de gusto plateresco. Hizo esta restauración Bartolomé López. Mas afortunado el arco, que con igual propósito consagró el cabildo al frente del famoso Patio de los Naranjos de su Catedral, al vencedor de los benimerines, consérvase casi íntegro,

mostrándose en sus ornatos cierta supremacía d elos elementos del arte ogival, mientras las grandes hojas chapeadas de bronce, que le cierran, llevan el sello directo del arte arábigo" (7).

CABRERA, Ramón

JUNTA GENERAL DE 13 DE JULIO 1799

SOBRE LA IMPORTANCIA PARA LA ENSEÑANZA DE LAS BELLAS ARTES DE PROPONER TEMAS DEL PASADO HISTÓRICO NACIONAL.

Hasta este año no se vuelve a hacer mención de la importancia de los monarcas españoles para fomentar, mediante la la pintura y escultura los episodios gloriosos del pasado y el interés por la historia. Pretendía el Estado despertar en los discípulos el orgullo patriótico y la trascendencia de las victorias contra el enemigo. Era necesario un medio de propaganda eficaz que apoyara esta iniciativa ilustrada.

Se volverá a sugerir, frente a la utilización del dibujo como medio para contribuir al adelantamiento de las Ciencias y los oficios mecánicos, proponer temas sobre grandes hazañas como en los primeros años de actividad académica en los que los reyes medievales eran los protagonistas de los premios de pintura y escultura. Hay que distinguir por un lado el valor histórico de la monarquía en la Reconquista y la función del arte neoclásico contemporáneo que como contrapartida retornaba en su pensamiento estético a la Grecia clásica. En cambio los sucesos en los que España se ve engrandecida por sus victorias serán el símbolo alegórico contra la invasión extranjera:

"... monarcas como D. Pelayo, San Fernando, los Reyes godos Wamba, Leovigildo, Hermenegildo y Recaredo y de hombres cercanos a la monarquía, nobles militares como Pelayo Pérez Corréa, el Conde Fernán González o D. Gonzalo Fernández de Córdoba...

...transmitir a los siglos futuros el nombre y las acciones de los Varones ilustres encenderá la emulacion en los pechos generosos, inspirará el amor a la virtud y el horror al vicio. Los hechos gloriosos representados por la Pintura y la Escultura, nos mueven, nos inflaman, levantan el ánimo, nos arrastran á la virtud, nos indignan contra el vicio con la misma violencia que las lecciones mas persuasivas, mas vehementes y mas demostrativas de la Filosofía. Ofrézcanse a los ojos las imágenes de las virtud, que no faltará quien se determine á copiarlas con fidelidad. La instruccion que nos entra por la puerta de los sentidos, fuera de ser mas durables se acomoda mas á la capacidad del comun de los hombres. El pueblo mejor se sirve de sus ojos que de su entendimiento. Las imágenes exhortan, predican sin cesar y no hieren el amor propio... Gobernados sin duda todos nuestro Reyes por estas consideraciones, despues que Italia sacara a las Artes del sepulcro en el que yacian, han procuarado ilustrarlas con los resplandores de su beneficencia...Pero la época de mayor proteccion en España debe empezarse á contar desde el afortunado instante en que se erigió la Academia. Enseñanza, premios, honores...cuantos auxilios puede

suministrar la mano liberal de un monarca para que prosperen las Artes y se arraique el gusto de ellas en el Reino" (8).

ALIAGA, Duque de

JUNTA GENERAL DE 23 DE JULIO DE 1805

ELOGIO A ALFONSO X EL SABIO.

Su discurso es un elogio a las Bellas Artes por la utilidad para la enseñanza de los alumnos. Destaca en este sentido la importancia de los hombres que se ocuparon en vivir para los demás y procurar su utilidad. Hace referencia, de entre otros, a Alfonso X el Sabio, precedente de la opinión que dará más adelante José Amador de los Ríos en 1859 en su discurso de recepción sobre la figura de este rey:

"...a los que fueron apellidados grandes, el Señor Rey D. Alfonso décimo apellidado el Sabio, cuyas fueron en su tiempo, son en el nuestro y serán en los siglos mas remotos objeto de admiracion y encomio. Estos héroes y otros innumerables que en todas las naciones y en todos los siglos merecieron el lauro de inmortalidad, adquirieron el derecho de ese título por haber sido útiles, y en esto cifraron la verdadera grandeza. Si la utilidad pues de los hechos los califica de Grandes, si los grandes hechos constituyen al hombre grande, si el hombre grande lo es por la grandeza de su alma, y finalmente si la grandeza del alma proviene de

la elevacion de las ideas ¿dudaremos un punto en proferir que los medios que sean capaces de conseguir este fin son grandes, y lo son por la utilidad á que contribuyen?.
Si Señores, la utilidad es la medida de lo grande y aquello será mas grande cuanto que abrace mayor número de extremos útiles o cuya utilidad produzca mas brillantes efectos...
Las Nobles Artes son las que llenan todos estos objetos, compañeras inseparables del hombre, sois grandes porque sois útiles. En este dia de vuestra gloria, dia en que distribuyendo á los jóvenes beneméritos los primeros frutos de su aplicacion, les enseñais el camino de la inmortalidad, se levantará mi voz en elogio vuestro" (9).

DÍAZ JIMÉNEZ, José

JUNTA GENERAL DE 1832

ELOGIO A SAN FERNANDO POR SU DEFENSA DE LA RELIGIÓN CATÓLICA FRENTE A LA INVASION MUSULMANA.

Discurso con una clara connotación política antibonapartista que refleja la repulsa hacia un rey impuesto. Elogia la figura de Fernando VII que de nuevo recupera el trono y con él, queda recuperada la tradición nacional de monarcas católicos. Se remonta a la figura de San Fernando y a la de Fernando VI a los que emparenta y emula. Destaca uno de los valores inherentes a la socieda española: la religión católica frente a la corriente ilustrada racionalista que no transige por todo aquello que considera abstracto y no es científicamente demostrable:

"El yugo ominoso de un usurpador que se habia hacho temible por la rapidez, el número y la fortuna de sus empresas, una faccion desorganizadora que logrando seducir á muchos incautosá favor de falsas teorias, se habia apoderado de un dominio que egercia tiránicamente, divisiones intestinas, efectos amargos e inseparables de las revoluciones, nuevos tratornos en fin, suscitados cuando ya todo parecia ofrecer los frutos de la paz y del orden,

Por decontado, cuando vemos que bajo de los auspicios de un grande, en quien veneramos un digno sucesor de nuestro esclarecido y santo tutelar y un émulo de otro glorioso Fernando, ínclito fundador de esta Academia, cuando vemos, repito, que en el reinado de un Monarca, conservado por Dios á fuerza de prodigios, se premia el mérito de los talentos, se protegen, se sostienen, y se estimula así a que sean constantemente cultivados, me parece tengo un derecho para publicar á despecho de algunos genios poco afectos, que la Madre Patria cuando protege las nobles Artes y premia el mérito de los artistas, da á entender que se halla hoy en un grado de civilizacion que la hace digna de competir con las que blasonan de este apreciable dictado." (11).

AMADOR DE LOS RÍOS, José

ELOGIO A ANGEL SAAVEDRA. (DUQUE DE RIVAS)

SIN CONTESTACIÓN.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 20 DE MAYO DE 1866.

Interesa su elogio al Duque de Rivas por su personalidad poética y artística y las descripciones que en sus obras encontramos de situaciones históricas medievales que revelan vicisitudes del mundo hispano-musulmán y cristiano del siglo X.

Son los Romances Históricos los que narran estos sucesos que inspiraron el pincel de los pintores de historia del siglo XIX. Su interés radica asímismo en ser el recuerdo de aquellos romances medievales que traen a través de la pluma del escritor lo más grande y original de la epopeya española. Forman un total de dieciocho narraciones publicados en 1841.

Uno de ellos valga de ejemplo en el que describe el retrato de Dª María de Padilla de cuya belleza estaba enamorado el rey Don Pedro y recoge el momento precedente a la catástrofe de D. Fadrique.

Simpático y respetuoso es el retrato que hace de Isabel la Católica cuando tadavía en el Real de Granada recibe por primera vez a Cristóbal Colón, del cual también escribe un poema cuando

se encontraba Colón en el convento de la Rábida.

Es la valoración de la literatura romántica de la primera mitad del XIX que recupera el entusiasmo nostálgico del pasado heroico español. Precisamente uno de los caracteres de este romanticismo era para el autor huir del mundo circundante evocando épocas pretéritas en las que triunfaba el ideal personal. Por ello se refugian en la historia medieval y moderna:

> "Nunca ha podido decirse con tanta exactitud como al contemplar estas obras poéticas, que escribir es pintar porque nunca se han consociado más estrechamente las facultades del pintor y del poeta, que constituyeron en el prestantismo ingenio, cuya pérdida hoy llora esta Real Academia, un doble artista" (12).

Destaca otros dos temas entre los muchos que concentran sus poemas: El Moro Expósito y Hermenegildo. El primero es la expresión nostálgica de la decadencia del califato de Córdoba que termina con la conquista de San Fernando y el segundo es la exaltación patriótica del que fue sucesor del rey visigodo Leovigildo y que sufrió el martirio en la cárcel por abjurar del arrianismo y defender la religión católica. Este tema ya tuvo sus primeros vestigios de aparición en los premios de pintura de la Academia en 1757, de los que se conservan en el Gabinete de Dibujos tres, dos de Santiago Müller y uno de Mariano Salvador Maella (véase capítulo sobre temas históricos de la Reconquista). Resultaba especialmente alegórico por la trascendencia religiosa

que suponía el martirio en sí de un cristiano y la exaltación de la defensa de la fe, de una forma u otra frecuentemente amenazada.

La revalorización de la edad media también se hizo a través del homenaje a grandes figuras de la literatura española, miembros de la Academia. El Duque de Rivas fue esencial en el panorama cultural de la primera mitad el XIX cuando en 1823 cuando al cerrarse el paréntesis liberal, muchos españoles tuvieron que emigrar para evitar la persecución de Fernando VII, entre, encontrándose entre otros Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, Espronceda y el propio Angel Saavedra. Marcha este imbuido de neoclasicismo pero tomó contacto en Europa con las ideas románticas y vio en esa fórmula el recurso perfecto para vivificar la vida cultural española y criticar la restauración.

Rompió moldes a la hora de presentar al público al nuevo concepto de teatro con Don Alvaro o la fuerza del Sino en marzo de 1835, con cuya obra abrió definitivamente las puertas del teatro romántico español.

FERNÁNDEZ PESCADOR, Eduardo

IMPORTANCIA DE LA HISTORIA DEL GRABADO DE MONEDAS Y MEDALLAS.

CONTESTACIÓN DE VALENTÍN CARDERERA

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 18 DE ABRIL DE 1869.

Ofrece una visión analítica de esta modalidad artística en los distintos países así como su influencia en el fomento de la cultura y la civilización.

El interés radica en que de una manera u otra nos transmiten intactas datos interesantes del pasado. Son por tanto una fuente de primera mano para la elaboración de algunas teorías. Pero no es el discurso del Sr.Fernández Pescador el que interesa sino el discurso de contestación de Carderera el que aporta notas interesantes acerca del análisis de la numismática medieval y su importancia como documento histórico.

CONTESTACIÓN DE VALENTÍN CARDERERA

Los precedentes en la elaboración del grabado de medallas se encuentran ya en el siglo III-IV, otros lo retrasan al siglo IX. Las primeras noticias en torno al tema son confusas, pero lo que sí se sabe es que ejemplos de medallas y numismática cristiana son numerosos, sobre todo en Italia, Francia y Alemania.

No hay que olvidar que el trabajo del grabado va unido al de la escultura aunque lleve caminos diferentes.

El padre Yepes de la Orden de San Benito da noticias de numerosas obras de orificería sagrada, estatuitas de Cristo, la Virgen y los apóstoles. Oderico Vital da noticia de medallas religiosas y profanas honoríficas y votivas ya desde 1094 haciendo mención a los "Sculptores aurifabros".
Los documentos de aquellos siglos refieren así las obras :
"Operae factae caelatorio arte. Fusili, et anaglifo productae" (Obra realizada con la labor de fundición y el arte del cincelado).

No califica estas obras de escultura pero tal vez se podrían considerar un precedente de la idea, un punto de partida.

Hay que esperar al siglo XIII para ver el progreso en las Bellas Artes dedicadas al culto religioso, a las virtudes cívicas y a la heroicidad militar perpetuadas en mármoles, bronces y ricos metales, entre los que se encuentran las medallas y monedas. Asistimos una vez más la revalorización del siglo XIII y las obras que patrocinó San Fernando en Castilla, Jaime el Conquistador en Levante y San Luis en Francia.

De la época de San Fernando está la escultura de tamaño mayor del natural, de cobre y bronce, dorada y esmaltada del obispo de Burgos Mauricio. El material se relaciona con el utilizado para medallas grabadas y monedas. Hay numerosos datos en torno a 1231-

1236 de la época de Federico II de acuñación de monedas augustales. También D'Agincourt en su Historia General del Arte menciona otra moneda dedicada a Carlos de Anjou, siendo rey de Nápoles en 1266 y cita otra del rey Roberto a principios del siglo XIV de calidad muy superior. Era la etapa de formación del grabado en metal. Su apogéo no llega hasta el siglo XV junto con la producción de grabado en madera y la imprenta.
En el apéndice al discurso Carderera evoca el interés de las medallas que ponen de manifiesto las virtudes cívicas y retratos de nuestros reyes, principalemte desde los Reyes Católicos.

Algunos de los coleccionistas de estas medallas fueron Romualdo Nogües y Milagro con una riquísima concentración de medallas y medallones de reyes y españoles ilustres. De ella obtuvieron datos fundamentales Manuel Vidal Ramón, Juan Prat, Sancho de Barcelona y Cerdá de Valencia.

LOS DISCURSOS DE ARQUITECTURA

JOVELLANOS, Melchor Gaspar de

JUNTA PUBLICA DE 14 DE JULIO DE 1781.

ELOGIO A LAS BELLAS ARTES.

SOBRE LA IMPORTANCIA DE LA INSPIRACIÓN EN LA NATURALEZA PARA LA CONSECUCIÓN DEL BUEN GUSTO. EL ARTE GÓTICO COMO ENSAYO PARA ESE FIN.

Critica duramente la época altomedieval a la que considera "bárbara y vacía" en las artes, la literatura y la ciencias. Deja claro, como bien propugna el más puro espíritu ilustrado, se debería ignorar esa época y señala como desde el siglo XII al XV, con exclusivo reconocimiento al mundo gótico, se esfuerzan los artistas en el intento de buscar la belleza, aunque se quedan en esa frontera entre el ensayo y la consecución del buen gusto. De nuevo se pone en tela de juicio el papel de los pueblos que protagonizaron las invasiones desde el siglo V, incluso para él los visigodos no aportaron nada y les califica de "feroces".

De ahí porcede el concepto negativo que se ha tenido del arte de las invasiones y de su civilización. En la actualidad ha quedado demostrado que la estética de estos pueblos germánicos lleva impreso el concepto de belleza en la belleza de la idea y es por tanto un arte mental. No es un arte bárbaro por ser feo, sino que responde a un concepto abstracto de la realidad, con un claro valor en su esencia, en su contenido. No consiguen la

belleza ideal por tener establecida una idea que Jovellanos considera equivocada.

Según su filosofía de la estética les ha faltado la inspiración en la Naturaleza. En este sentido se muestra como hombre plenamente ilustrado que no está de acuerdo con la escolástica y el fin último religioso espiritual de la estética de la edad media.

Concede favor a la arquitectura y escultura gótica desde el punto de vista del renacimiento clasicista y el naturalismo idealizado propio del siglo XIII y no le preocupa el significado icoográfico de la jerarquización de tamaños: "unas figuras son esbeltas y otras en cambio enanas". Entretanto España mientras se deliza por el vacío histórico de los siglo V al XII, que a su juicio, busca incansable el fin del saber y cuya ilustración verá sus primeros intentos en el siglo XIII:

> "...la traslación de la Silla Imperial a Bizancio en tiempo de Constantino, la ruina de los sepulcros, templos, ídolos, vasos y todos los instrumentos del culto gentilício en el de sus sucesores, la ignorancia, las guerras intestinas, y sobre todo las irrupciones de los bárbaros del Norte, y su establecimiento en el Imperio, acabaron con las Artes en todo el culto...

...Pero las irrupciones de los Septentrionales hicieron de nuevo a España un teatro de desolación y de ruinas. Mérida, Tarragona, Itálica etc ofrecen todavía á los curiosos una idea de la Magnificencia Romana, y del espíritu destructor que animaba á los feroces Wisigodos.

Aqui seria preciso, Señor Excelentísimo, interrumpir el curso de nuestra oracion, y pasar de un salto el gran vacío, que nos presenta la historia de los conocimientos humanos. En este vacío se hunden a un mismo tiempo la Literatura, las Ciencias, las Artes, el Buen gusto y hasta el genio creador, que las podía reproducir. Parece que cansado el espíritu humano de las violentas conclusiones con que la habian afligido el desenfreno y la barbarie, dormia profundamente, negado a toda accion y ejercicio, abandonando el gobierno del mundo al capricho y la ignorancia...

...En medio de las tinieblas, que cubrian la Europa en esta época triste y memorable, divisamos á España haciendo grandes esfuerzos por sacudir el yugo de la ignorancia y buscar su ilustración..." (13).

En su opinión sería mejor no encontrarse ni siquiera con los monumentos que de vez en cuando aparecen y recuerdan que existió un arte prerrománico y románico. Da fé de la escasa labor en escultura y nula prácticamente en pintura del arte prerrománico frente a los numerosos ejemplos que se conservan en arquitectura:

en ellas no se seguia un sistema fixo y seguro de proporciones, sus progresos, tales cuales fuesen, nunca podian llevarlas hasta la perfeccion. El Artista buscaba la belleza en su idea, y girando continuamente dentro de este circulo, donde no existia, se fatigaba en vano sin encontrarla. ¡Quanto mas eficaces hubieran sido sus esfuerzos, si saliendo de aquella corta esfera, se hubiese elevado á estudiar el bello prototypo de la naturaleza! Pero entre tanto iba llegando el tiempo destinado para la restauracion de las Artes..." (16).

La pintura y la escultura comienzan a ver sus adelantos con Pedro Berrugete y Fernando del Rincón. Por eso la etapa histórica y artística de los Reyes Católicos se sitúa entre el final de la Edad media y el Renacimiento. Ahora es cuando España ve renacer el buen gusto, la belleza y la proporción. Su expansión hacia Italia por un lado y al nuevo mundo por otro, le abre las puertas de la sociedad moderna:

"Bruneleschi halló en Vitrubio las proporciones de la antigua Arquitectura y conducido á la observacion de los antiguos monumentos, arregló el nuevo sistema de edificar, que desterró para siempre el gusto bárbaro...ya Pedro Berruguete y el ilustre Fernando del Rincón , Pintor de los Señores Reyes Católicos, habian emepezado a desterrar la manera

bárbara y sembrado en España las primeras semillas del buen gusto. Estos ejemplos sacan a otros españoles de su patria y los conducen á Roma y á Florencia...

...La grandeza a que habian elevado la Nacion los Reyes Católicos, la inclinacion á la Nobleza que habia adquirido en las guerras de Nápoles, el gusto y las aficiones italianas y el oro del nuevo Mundo, destinado a recompensar el ingenio y el trabajo, inspiraban á los Artistas españoles el mas ardiente deseo de sobresalir en el ejercicio de las Artes" (17).

HERMOSILLA, José de

JUNTA GENERAL DE 17 DE JULIO DE 1784

EL GÓTICO COMO ENSAYO PARA LA CONSECUCIÓN DE LA BELLEZA EN EL RENACIMIENTO.

Habla de la instrucción de las Bellas Artes por parte de los alumnos.

La edad media supone el período de formación, de ensayo para llegar a la perfección que se logra en el siglo XV con el reinado de los Reyes Católicos. Desprecia el arte bárbaro que para él es toda la edad media pero no la rechaza abiertamente sino que la considera un punto de partida.

Esta falta de definición de lo perfecto está justificada por los sucesos históricos que "entretuvieron" a los monarcas en sacudir de sus territorios la ocupación musulmana. Se lamenta de no conocer el nombre de los artistas y que el único testimonio que nos queda de su labor son las ruinas de templos, castillos etc.

Es la visión melancólica y romántica del pasado. Vuelve a surgir el nombre de Pedro Berruguete y Fernando del Rincón como frontera que rompe con la edad media. La grandiosidad de la escultura llegó más tardía y la arquitectura había conseguido los signos de majestad y culminación. Refleja el autor unas ideas más

positivas que Jovellanos, citando incluso la Alhambra y sus pinturas, a las que por primera vez se concede valoración.

Justifica, asímismo la falta de ornamentación de algunos edificios debido a que los arquitectos medievales experimentaron ensayos técnicos no decorativos y eso les llevó precisamente al esplendor del siglo XVI, época en la que se decidió utilizar ampliamente los elementos propiamente clásicos como complemento de la arquitectura:

"Desde que las luces del Evangelio empezaron a disipar las sombras del gentilismo, se percibiéron pruebas seguras de la proporcion que habia en la Nacion para instruirse, y de sus ardientes deseos de conseguirlo: los admiramos logrados en los Isidoros, Leandros, Ildefonsos, Prudencios, Pacianos y otros muchos depósitos de erudicion y de doctrina. Y á proporcion de lo que se extendia el culto del verdadero Dios y de que la Nacion iba sacudiendo el yugo de los Bárbaros, se erigian estudios públicos y se ponian cimientos para Alcázares y habitaciones perpetuas de las ciencias.
A sus rápidos progresos siguieron los de las Artes, mas como esfuerzos de los genios que como método de una enseñanza reglada. Caminaron lentamentehasta que en el memorable reinado de los Reyes Católicos, libres los espíritus de los marciales afanes, que tan gloriosamente emplearon en extirpar de toda la Península la dominación Sarracena, vio la Europa que los españoles tenian no menor vigor, no menos

aptitud para el ejercicio de las Artes, que para el manejo de las armas.

Antes de esta gloriosa época habian dado ya las nobles Artes entre nosotros pasos muy veloces hacia la perfeccion. Las pinturas que aún duran en el magnífico Palacio Árabe de Granada, sus delicadísimos adornos y coloridos, el mismo soberbio edificio, y los fragmentos que aun se registran de otros, manifiestan que en aquellos tiempos ninguna Provincia de la Europa excedia a España en la teórica y práctica de la Pintura y Arquitectura.

La obscuridad de los siglos consagrados casi unicamente a los furores de Marte, sumergio en el olvido los nombres de los Artífices, no dexandonos de ellos otra historia que los convencimientos de su existencia en las ruinas que se ven a cada paso en Castillos, Templos, Fortalezas, Palacios, Puentes y en otros grnadiosos edificios que aun subsisten.

En los dias ya mas claros de Fernando el Católico oimos el nombre de Fernando del Rincón y el de Pedro Berruguete y los de algunos Escultores que con el cortejo de sus obras iban conduciendo las dos hermosas hermanas al esplendor y á la magestad.

Teníala ya la Arquitectura: poblado estaba el Reyno de edificios grandiosos, fuertes, cómodos y dispuestos con oportunidad y decoro para sus destinos. No se ven en ellos los hermosos ornatos de los órdenes Griegos y Romanos que

no pertenecen á la parte científica de la Arquitectura, ni son precisos para la solidez, comodidad y decoro de los edificios, por ello nuestros sabios profesores prescindieron de ellos hasta que artífices subalternos del reynado de Carlos V empezaron a utilizarlos con profusion" (18).

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín

JUNTA GENERAL DE 24 DE SEPTIEMBRE DE 1808

ELOGIO A JOVELLANOS. SOBRE EL ARTE GÓTICO.

Elogia a Gaspar Melchor de Jovellanos por su labor en la protección de las Bellas Artes y apoyo en la publicación de la serie de Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba, cuya publicación cesó en 1804. Se recoge a través de sus palabras el cambio que produjo en Jovellanos las circunstancias políticas. Su cargo político en Asturias y posterior prisión en el castillo de Bellver le hicieron meditar sobre los monumentos que tenía a su alrededor, elaborando magníficas descripciones de la arquitectura gótica en esas regiones.

Por otro lado y gracias a la iniciativa de la Academia que le encargó a Jovellanos la gestión, las estampas de Antigüedades Árabes vieron al fin la luz a través de cuyos dibujos queda constancia de los estudios de arquitectura y decoración hispano-musulmana de la mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada.

Jovellanos teorizó sobre el origen de la arquitectura mal llamada gótica o tudesca definida por el autor "ultramarina" y de origen alemán en la Sajonia inferior. Según su tesis la vía de recorrido vendría a través de Palestina y la traerían los cruzados a occidente. Los siglos XI y XII que hoy se conocen

dentro del arte románico, entonces formarían parte del gótico primitivo, por ser derivado de los godos:

"Juiciosos informes que dio por encargo de la Academia sobre las Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba, cuya obra y sus estampas estaban detenidas, contribuyeron eficazmente a su publicación como lo deseaba el Ministerio, su elogio a Ventura Rodríguez leido en la Real Sociedad de Madrid y publicado en 1790, que contiene las investigaciones más recónditas y eruditas sobre los principios de la arquitectura española desde la restauracion de la monarquía, sobre el origen de la llamada vulgarmente gótica o tudesca, que con mas propiedad llama ultramarina, probando que la trajeron á Europa los Cruzados que fueron á la Palestina y demás paises del Oriente en los siglos XI, XII y XIII: observaciones que han merecido la aprobacion de los sabios de las naciones estrangeras" (19).

Fué al morir Carlos III cuando cambió la política ilustrada, por lo que se le dió cargo en Asturias para apartarlo de la Corte. Favoreció el desarrollo de su región desde el punto de vista económico y cultural fundando el Instituto de Estudios Asturianos.

Jovellanos estando en Gijón fué acusado de hereje y tuvo que sufrir prisión entre 1801 y 1808 en el castillo de Bellver de Palma de Mallorca. Allí hizo sus más célebres trabajos desriptivos y eruditos sobre la arquitectura gótica de la ciudad: la catedral, la lonja, la iglesia-convento de San Francisco y el propio castillo medieval de Bellver del cual hizo una memoria en magnífica prosa. En ella deja constancia del pasado y el presente de la que era entonces su prisión.

Como buen asturiano realizó interesantísimos estudios sobre la arquitectura de aquella zona así com escribió un drama titulado El Pelayo, en recuerdo del primer rey asturiano que inició la reconquista:

> "Aun en medio de sus penalidades durante la arbitraria prision que sufrió heróicamente en el castillo de Bellver (conducido desde Gijón en 1801) por espacio de siete años halló dulces lenitivos de su amor a las buenas letras a á las bellas artes. La descripcion artística e histórica de aquella antigua y suntuosa fortaleza, las que hizo de los bellos edificios de la Santa catedral, de los conventos de Santo Domingo y San Francisco, de la Lonja y casas del Ayuntamiento de la ciudad de Palma: su carta de Philoultramarino sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica que escribió á su amigo el Señor Ceán, para auxiliarle en la obra que trabajaba relativa á la arquitectura española y á sus mas insignes profesores. Otras descripciones dirigió á Ponz de San Marcos de León, de la

catedral de Oviedo y otros edificios que á la par del delicado tino para descubrir las bellezas del Arte, el estilo de los artistas y la época en que estos florecieron, brilla aquella dulzura de expresion, aquel lenguage puro y castizo, aquella imaginacion variada y agradable que todo lo embellece, todo lo anima y á todo da interes y dignidad" (20).

RIOS, José Amador de los

EL ESTILO MUDÉJAR EN ARQUITECTURA

CONTESTACIÓN DE PEDRO DE MADRAZO.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 19 DE JUNIO DE 1859

MUSEO, REF.Nº3.

A partir de 1859 se produce un giro en el planteamiento de la revalorización de la edad media.

El origen y causas que determinaron el estilo mudéjar será el punto de partida del discurso de Amador de los Ríos, así como su valoración, teniendo en cuenta el desafortunado rechazo de un sector erudito del siglo anterior. Es un estilo completamente original hispánico que no se encuentra otro similar en todo el orbe europeo. En una primera aproximación cronológica lo sitúa desde mediados del siglo XV y rectifica la identificación que le dió primero, publicado en su Toledo Pintoresca, denominándole mozárabe:

> "Fijándome por breves momentos en la grande Era de la reconquista, periodo largo, dificil y glorioso, en que nace, se desarrolla y llega a colmada granazon el carácter nacional, ose señalaros entre todas las manifestaciones del arte cristiano cierto linaje de arquitectura, que reflejando de una manera inequívoca el estado actual de la grey española, desde mediados del siglo XII (me refiero a la manifestacion arquitectónica). Hablo de aquel estilo,

que tenido en poco, o visto con absoluto menosprecio por los ultra-clásicos del pasado siglo, comienza hoy a ser designado, no sin exactitud histórica y filosófica, con nombre de mudéjar.

En la segunda parte de Toledo Pintoresca señalé bajo el título de Arquitectura mozárabe todos los monumentos que guarda la ciudad imperial, debidos a sus antiguos alharifes mudéjares. Nuevos estudios, exámen más detenido de aquellas y otras fábricas de igual índole y naturaleza, así como también largas y provechosas consultas con los mas entendidos arqueólogos de nuestra patria, me han movido a rectificar aquella clasificación, dando a dicho estilo arquitectónico el nombre de mudéjar, único que se adecúa a su origen y a su sucesivo desarrollo. Los hombres doctos decidirán hasta que punto acertamos en esta denominacion crítica para la historia de las artes.
Este nombre presenta á la contemplacion de la crítica una de las más interesantes fases de la civilizacion española, revela la existencia de un arte que no tiene par ni semejante en las demás naciones meridionales, como no ha menester ninguna de ellas de la política tolerante que dá vida á los vasallos mudejares de la corona de Castilla". (21).

A continuación relata ampliamente los sucesos acaecidos desde la Batalla de Guadalete en el 711, cuando D. Rodrigo,último rey godo perdió el dominio de la Península y cayó desmoronado el reino visigodo de Toledo. Inundado de un profundo espíritu religioso cristiano y aludiendo a Don Pelayo, considera fue la Divina Providencia quien permitió que un grupo de caballeros cristianos salvaran la fe desde las montañas de Asturias. Alude al Arca de las Reliquias de la Cámara Santa y a la batalla de Covadonga de la que se propuso tema para premio de pintura en 1753 (véase capítulo relativo a temas históricos medievales). Documentado en la Crónica de Alfonso VII, como el mismo señala las victorias más trascendentales a los árabes, cuyo contacto bélico se traduciría posteriormente en la síntesis de dos culturas que daría como resultado un arte nuevo.

Destaca el papel de los reyes de Castilla, cosa que es frecuente y se trata casi con exclusividad, Fernando I con las victorias de Sena, Coimbra y Viseo, Alfonso VI en 1085 con la toma de Toledo, con quien abiertamente comienza comienza la asimilación de razas:

"... Cabía tan alta gloria al primero de los Fernandos, cuando enarbola los victoriosos estandartes de la cruz sobre los adarves de Sena, Coimbre y Viseo: medio siglo adelante Alfonso VI de Castilla recibia entre sus vasallos á los moros de Toledo y con ellos los otras muchas ciudades, conservándoles sus hogares y sus mezquitas, su religion y sus costumbres, sus tribunales y sus leyes.

Las grandes victorias de las armas cristianas habian cambiado el aspecto de la reconquista: los guerreros de Asturias, de Leon y de Castilla siguen creyendo como en aquellos tres siglos de rencor y de exterminio, que les tienen los sarracenos usurpadas y forzadas las tierras, segun las Crónica ALbeldensis, donde todavia imperan, pero la piedad de los reyes, mas noble, mas humanitaria, mas consecuente y magnánima que el interesado patrocinar de los Califas cordobeses, acoje bajo su manto protector a los vencidos mahometanos, sin que nazca el político anhelo de proselitismo, que provocó á orillas del Guadalquivir las sangrientas escenas del martirio y acabó por el total aniquilamiento de los mozárabes: 1º las leyes de Hixen que ordenaban a los mozárabes educar a sus hijos en las madrisas mahometanas y abandonar su lengua nativa, 2º el decreto de Aly-ben Jusez que "arrancó" la mala semilla llevando los cristianos del imperio cordobés al Africa, 3º la circunstancia de no haber hallado Fernando III al pueblo mozárabe, organizado como tal en Andalucía. Dejo la consecuencia a los lectores.

No es otro, Señores Académicos, el origen de los vasallos mudéjares, grey que profesando la doctrina del Corán, vive desde aquel momento, como la raza hebrea, en medio de la sociedad cristiana, y que ejerciendo, como la hebrea no poca influencia en el desarrollo de la civilizacion española, vincula su nombre en la historia de nuestras artes" (22).

Después de hacer una breve pero concisa exposición del origen del arte mudéjar continúa dando un esquema global del origendel arte y expansión de los árabes. Comenzó con el grito de Mahoma de "No hay más dios que Alá y Mahoma su profeta" y bajo el septimo precepto que predica el Corán: la Guerra Santa invita y exalta a todos los musulmanes a extender su religión. Comienza su apertura en Oriente experimentando sus primeros contactos artísticos con Bizancio, Egipto, Persia, Siria y Grecia. Abu-Bekir incendiaba con sus propias manos la Biblioteca de Alejandría, que a su juicio no fue un principio muy edificador, pero al mismo tiempo Abu Djafar, Arun-al-Raschid y Almamum congregaban en torno suyo a los eruditos mejor dotados y fundaron academias y escuelas. Hubo una teoría que pretendía atisbar la idea de la existencia de un arte árabe original que se remontaría al edificio levantado por Ismael en la época de esplendor del arte egipcio, era el templo de Alharam. Al parecer esta idea fue deshechada y definitivamente confirmada años después al insistir en que la arquitectura árabe no tiene elementos ni obras que demuestren poseer un arte propio:

"No faltan arqueólogos que en este punto de la historia de las artes suponen que existía ya la arquitectura arábiga, fundándose en las relaciones que han llegado respecto del antiguo templo de Alharam, erigido segun se pretende por Ismael en la época de los Pharaones. El exámen crítico de los diversos elementos desvanece esta opinion que tiene

también el asentimiento de los mas autorizados arqueólogos modernos". (23) (Referencia a pie de página en el discurso).

Grandioso fue para España desde el punto de vista artístico la llegada de los árabes pues con el legado que traían de oriente el cual habían ido asimilando durante algo más de un siglo su "modus vivendi" con la influencia bizantina y la de los visigodos impregnada de espíritu hispánico, supieron dar luz a un arte totalmente personal, oriental occidentalizado teniendo en cuenta que al principio el califato de Córdoba era dependiente de Damasco. Aprovechan los elementos visigodos y romanos para sus palacios y mezquitas, lo cual significa que valoraban en cierta manera lo que habían encontrado y eran conscientes de que no iban a trabajar la misma materia prima para sus construcciones, sino que aprovecharían lo hallado y en caso de necesitar favorecer el lujo y la ostentación lo harían con profusos elementos de escaso valor económico. La idea de Amador de los Ríos es que con este punto de partida de síntesis se estaba gestando la futura unión del arte de oriente y occidente en España bajo la denominación de Arte Hispano-Musulmán y que en el siglo XIX denominaban Hispano-Mahometano o Hispano-Sarraceno.

Amador de los Ríos puntualiza precisamente la diferencia entre los términos "árabe" y "mahometano", considerando este más adecuado.

La polémica es similar a la de hoy en día que intenta diferenciar entre árabe y musulmán, siendo este término equiparable al de Mahometano , ya que el arte árabe es el de Arabia pero el arte musulmán, o como antes decían "mahometano" es el que resulta de los artífices que profesan o están dirigidos a construir arquitectura en alabanza a Mahoma y que pone en práctica los preceptos del Corán:

"...Última de las grandes conquistas mahometanas fue la Península Ibérica , pero al caer derrocado ante los Amires de los Califas orientales el trono de Leowigildo y de Recaredo, brilló a sus ojos no menos sorprendente espectáculo. La España visigoda atesoraba grandiosos monumentos de la civilizacion romana: la República y el Imperio la habian renriquecido a porfia de suntuosas construcciones: Córdoba, Mérida, Sevilla, Itálica, Zaragoza y Toledo...

A esta riqueza del arte clásico habíanse adunado, bajo el cetro visigodo, la pompa y la fastuosidad del arte latino-bizantino que habia poblado tambien el suelo de España de maravillosas construcciones.

La arquitectura que debia señalarse andando los tiempos, con el título de "árabe" y mas propiamente de "mahometana", aparecia pues en el suelo español bajo las mismas condiciones de vida y con los mismos caracteres

constructivos que en Jerusalen y en Damasco. Se tiene por asegurado que las primeras mezquitas construidas por los Califas fueron las de Jerusalen (637), la de Amrú (642) y la Damasco (705). Todas fabricadas con los despojos de templos antiguos y la de Jerusalen sobre el de Salomón. Imita estos monumentos. Preside siempre, como idea generadora, el tipo de la basílica bizantina, cuyos deslumbradores mosaicos y multiplicadas labores formaban su compleja idealizacion. Tres largos siglos abraza esta época de imitacion, periodo en que las columnas y capiteles, los frisos y molduras de los monumentosa griegos y romanos y parte no escasa de los visigodos, concurrian a exornar los palacios y mezquitas de los musulmanes, preludiando ya aquella fusion que entre el arte de Oriente y Occidente debia realizarse en lo porvenir., consumándose al propio tiempo en las esferas de la poesía y la arquitectura. Acredita esta verdad la gran mezquita de Córdoba edificada por el grande Abd-er-Rahman y terminada por el célebre Almanzor. La mayor parte de sus capiteles y cimaceos de su primitiva fábrica son visiblemente latino-bizantinos y debidos por tanto al arte que florece en la Península, durante el imperio visigodo.

Pero al expirar este largo periodo histórico, que encierra toda la gloria del Califato andaluz y corresponde a la terrible época de antagonismo exterminador entre el Coran

y el Evangelio, no habian aparecido aun los "vasallos mudéjares", ni estaba en consecuencia preparado el terreno, donde debian fructificar los gérmenes de cultura, que habrian de heredar del pueblo mahometano" (24).

Hay que esperar a la segunda mitad del siglo XII con los almohades para que el arte musulmán adquiera de nuevo cierto esplendor, tras la caída del califato, la disgregación en los reinos de taifas y la invasión infructuosa de los almorávides. En ese nuevo esplendor artístico alude a la Giralda y la Torre del Oro de Sevilla.

Cuando dice que sin este pueblo africano, claramente influído su arte por la estirpe de origen, no hubiera surgido el arte granadino, se remonta a San Fernando, que en 1236 conquistó Jaén y cuyo rey moro le rindió vasallaje a las puertas de la ciudad, tema propuesto por la Academia para premio de escultura en el siglo XVIII. Alhamar se trasladó a Granada con sus súbditos y bajo el nombre de Mahomad I fundó la dinastía nazarí que duró tres siglos hasta la conquista de los Reyes Católicos:

"Lució un momento con espanto de los cristianos el astro de los almohades, pareció recobrar la España sarracena inusitado lustre bajo el reinado Yacob-ben-Ysuf que siguió el ejemplo de su padre,Abd-el Mumen, logrando restituir por un momento a su cauce la civilizacion arábiga, imprimiendo

sello especial a los monumentos de arquitectura. El Académico José Caveda reconoce en su Ensayo histórico sobre la Arquitectura española este nuevo desarrollo de la mahometana aunque lo considera como natural consecuencia del arte de épocas anteriores. No le falta razon pero no hay que olvidar el influjo africano que altera los elementos preexistentes e imprime nuevo sello a las construcciones de Yacob-ben-Yusuf. Sin esta manera de preparacion no acertaríamos a entender el "estilo granadino" (25).

A partir de aquí la labor de la Reconquista adquiere un empuje decisivo y con él traerá el germen y desarrollo de la arquitectura mudéjar. Alfonso VIII, San Fernando lo fomentan culminando con Alfonso X y los vasallos ciudadanos que serán los artífices de la obra.

Destaca de nuevo el papel de Fernando I en Sena, Alfonso VI con la conquista de Toledo en 1085 y San Fernando con la conquista de Sevilla en 1248. Los precedentes artísticos de los mudéjares los sitúa en las Arquetas de las reliquias de la Cámara Santa de Oviedo y la de Santa Eulalia, así como en el frontal esmaltado de Santo Domingo de Silos, todo ello del siglo XI:

"¡Maravilloso espectáculo el que ofrece en aquellos dias la civilizacion española!.

Pero solo reclamaré para que en medio de tanta prosperidad y grandeza se reconozca la parte que alcanza la raza mudejar en su engrandecimiento tanto en el aspecto de las ciencias como en en el de las letras, y mas prinicipalemte en orden a la arquitectura.

Fueron escasos los esfuerzos de los vasallos mudéjares aunque no infructuosos, en bien de la cultura cristiana desde la capitulaciones de Sena y Toledo hasta la memorable conquista de Sevilla. Los mudéjares, asimilados a la raza hebrea respecto a la política pero mas respetados que ellos en su dignidad personal, mientras acrecientan los judios sus riquezas que les acarrea el odio de los cristinaos, se consagraban ellos en el ejercicio de la arquitectura y su industria que habia comenzado ya en el reinado de Alfonso VI. Poseemos el Arca de las reliquias

de Oviedo, exornada de orlas arábigas por disposicion de aquel príncipe y el frontal esmaltado de altar en que fue canonizado en 1070 Santo Domingo de Silos rodeado de una orla de igual origen. Pero sin duda el monumento mas significativo es la Arqueta de Santa Eulalia tambien en la catedral de Oviedo, que guarda las reliquias de la santa de Mérida, obra mandada hacer ex-profeso por el conquistador de Toledo, para regalarla al relicario de san Salvador de la mencionada iglesia. Este precioso monumento de la orfrebreria mudejar, ofrendado allí durante el episcopado de don Pelayo que subió a la silla en 1101 no puede sacarse de entre 1101 a 1109" (26).

Alfonso X concentra en Toledo toda la sabiduría de los más prestigosos hombres de Ciencias y Letras. Relata su labor en materia cultural, desde la traducción de libros de Astronomía, Ciencias y Literatura. Otras como el Sendabad y el Patchá-Tandrá influyeron notablemente en el Libro de los Doce Sabios y Las Flores de la Filosofía, ambas empezadas por Fernando III y continuadas por su hijo Alfonso. En ellas se iniciaba la fusión literaria entre oriente y occidente. El arte en el siglo XIII va a experimentar la misma suerte, de tal manera que los elementos propios de cada civilización aunque influyéndose no se mezclan y pone dos ejemplos: Sevilla con la aportación cristiana del arco apuntado que él denomina "ojival" y cuyo origen estima se encuentra bien en occidente u oriente, tal vez quiera aludir al origen sirio. Por su parte los árabes aportan la magnificencia y suntuosidad de las mezquitas que más comunmente denomina "alhamas" y los alcázares. Define esta arquitectura como arábigo-bizantina precisamente por la influencia que este arte ejerce en el tratamiento de las cúpulas. Toledo, con la catedral levantada sobre los cimientos de la antigua mezquita de la que Pedro Pérez, su arquitecto, aprovechó todos los elementos arquitectónicos posibles y realizó otros claramente de influencia musulmana como son los arcos de herradura, los arcos lobulados y la decoración de "axaraca", a base líneas geométricas y decoración floral en la Capilla de Fernán Gudiel fechada a fines del siglo XIII. Presenta en su temática decorativa cenefas con motivos de inscripciones laudatorias a la Virgen, que técnicamente responden a las realizadas en alabanza a Alá.

Las iglesias parroquiales de San Marcos, Santa Catalina y Omnium Sanctorum muestran ese singular consorcio que trasciende a los códices literarios y científicos escritos en Sevilla.

Entre ellos el de la BIblioteca de El Escorial con el Ms que encierra el "LIbro de los Juegos" terminado en 1283, uno antes de la muerte del rey Sabio. Todas las miniaturas ofrecen en su ambientación esquemas arquitectónicos árabes. No cabe duda de qu el autor es cristiano y reproduce en viñetas aquello que tiene ante su vista.

Esta idea responde a la actual que apunta que el arte mudéjar es arte cristiano islamizado. También en Córdoba se puede apreciar ese respeto mútuo a los elementos de cada uno. De ello dejan constancia las portadas de San Miguel.

Al siglo XIV le estaba reservada la transformacion de las artes y las letras. Después de la etapa preparatoria del siglo XIII el arte mudéjar según Ríos llega a tener cierta unidad artística y fisonomía propia. Socialmente satisfacía las necesidades de la sociedad castellana, en el orden civil militar y religioso. Mientras en Granada se construía un arte oficial hispano-musulmán, en Castilla los elementos constitutivos del arte árabe debieron diseminarse entre los "alharifes" mudéjares que los pusieron en práctica. Constituían verdaderos grupos gremiales, siendo cada uno especialista en un oficio. El ejemplo más destacado está en el Alcázar de Sevilla mandado reformar por Pedro I de Castilla, emulando Palacio de La Alhambra del que hace una breve pero esmerada descripción. Para ello llamó a arquitectos de Granada, entre los que había mudéjares también.

Ello fué lo que diferenció el efecto final del edificio que no llegó a ser con el gran palacio granadino, sino que denotaba mayor sequedad y frialdad que este:

"...Los alharifes debian ser reputados cual maestros en los ofcios de carpintero (constructor de armaduras y techos), albañil, yesero (estuquista) y pedrero (tallista en piedra) para merecer nombre de tales.
Esta es la principal razon de la existencia del estilo mudejar".
Pág.18 (Nota a pie de página)
"Deseoso el Rey de Castilla Don Pedro de restaurar el antiguo alcázar de Abdu-l-aziz, se dice que por los años 1354 llamó a Sevilla a los mas afamados arquitectos de Granada, viendo realizados diez años despues su deseo. Ambicionaba Don Pedro emular la suntuosidad de la Alhambra...
...Cargaron el Alcázar sevillano los alharifes del rey Don Pedro (ya fuesen granadinos o mudéjares que es lo mas verosímil) de cuantos ornatos pudo conservar la imaginacion. Todos los elementos de la arquitectura arábiga se vieron reunidos en aquella restauracion verdaderamente regia y sin embargo se apartaba el Alcázar de Sevilla de la Alhambra de Granada... El ALcázar no revela, como la Alhambra la índole pura de la civilizacion mahometana, sino

que es de formas menos puras y delicadas, de aspecto mas severo, prueba que habia pasado ya aquel arte el dominio de los cristianos" (27).

Debido a la ausencia de arte personal de los judíos estos encargaron a los mudéjares las construcciones de obras: las sinagogas de Santa Mª la Blanca, del Tránsito y la de San Benito, las tres en Toledo y reproducidas en Monumentos las dos primeras (véase capítulo correspondiente a los dibujos sobre estilos medievales en el XIX).

Santa María la Blanca recuerda su esquema de compartimentación en naves a la mezquita con orientación hacia la Meca destacando de la portada la decoración en frisos con temas decorativos vegetales de hoja de parra y con inscripciones que aluden a los salmos de David escritos en caracteres judíos.

La Sinagoga del Tránsito muestra un arte mudéjar algo degenerado como ocurrió en el Alcázar de Sevilla. En cuanto a iglesias cristianas de Toledo desde el siglo XIII descolla el esplendor del mudéjar con la iglesia de Santiago del Arrabal, en cuyo interior se halla el púlpito del mismo estilo y desde donde San Vicente Ferrer evangelizó al pueblo y toledano el púlpito de Santo Domingo el Real realizado en estuco.

Otros ejemplos de igual renombre se encuentran en las iglesias de Corpus Christi de Segovia, Santa Mª la Blanca de Sevilla, la restaurada basílica de Santa Leocadia, la iglesia de Santa Fe edificada sobre las ruinas de una antigua iglesia

visigoda, Santo Tomé, convento de la Concepción, ábsides de San Bartolomé, Santa Isabel, Santa Ursula, torres de San Miguel, parroquia de San Román, Santa Leocadia...etc, reproducidos en dibujos de Monumentos.

Todos estos antecedentes y obras que dejan constancia de la labor inigualable y llena de encanto de los súbditos mudéjares hace que Amador de los Ríos alce su voz en defensa y reconocimiento del que se vió privado en el siglo XVIII:

> "Con ello es fácil conceder al arte de los mudéjares la influencia que ejerce en el arte cristinao de la edad media y el justo lauro de que llegó a despojarle el exclusivismo del pasado siglo, negándole, o mejor dicho, desconociendo la representacion legítima que logra en la historia de la civilizacion española" (28)

Entre la arquitectura civil de carácter militar destaca el Castillo de San Cervantes, más conocido como San Servando, en cuyo interior albergó el Cid y presentó al rey Alfonso VI la acusación contra los Infantes de Carrión por la afrenta de Corpes. Así lo cita el Poema del mio Cid en su verso 3056 y ss. que recoge el propio Amador de los Ríos:

> "El Cid dice al Rey Alfonso:
> Merced ya Rey, si el Criador vos salve
> Pensat señor d'entrar en la cibdad,

E yo con los mios possaré en San Servan".

(29) (Referencia a pie de página en el discurso)

Bóvedas y ajimeces muestran el estilo mudéjar pero donde más se va a ver reflejado es en los alcázares y palacios: en el Salón de Concilios del Palacio de Alcalá de Henares, el alfarje primitivo que se conserva incompleto y de los duques de Alcalá de Guadaira ya en el siglo XVI el renombrado alcázar conocido como Casa de Pilatos (reproducido en Monumentos).

Las características más ejemplares de estos edificios civiles de los que exceptúa el Palacio de Don Diego, el Taller del Moro, La Casa de Mesa, Colegio de Santa Catalina, Palacio de Santa Catalina y Alcázar del rey Don Pedro por estar tratados en su obra Toledo Pintoresca II, quedan reflejadas a continuación y aplicadas a otros ejemplos con esmerada descripción:

1. Palacio de los de Galiana,
2. El Colegio de Santa Catalina
3. Palacio del rey Don Pedro,

pertenecientes segun los escudos de armas a las casa de Guzman, Cedillo y Fuensalida respectivamente. Los situa cronológicamente entre mediados del siglo XIV y finales del siglo XV, época que considera "la Edad de Oro del arte mudéjar".

Entre los alcázares que son también palacios que Amador de los Ríos diferencia por tratarse de Palacios-fortaleza analiza los siguientes:

1. Alcázar de Toledo perteneciente a la familia de los Ayala.
2. Alcázar de Segovia ampliamente estudiado también por José Mª Avrial con dibujos en un album que fue presentado a la Comisión de Monumentos Arquitectónicos para su aprobación y considerar la posibilidad del artista de trabajar para la publicación.
3. Palacio de los Mendoza en Guadalajara

En todos ellos descubre la severa gravedad y magnificencia propias de la nobleza aritocrática castellana.

El Palacio de los Ayala o Alcázar de Toledo hallado en ese momento en el más lastimoso estado había pertenecido al duque de Frías que se preocupó de restaurar la cubierta.

Las galerías y salones servían a mediados del XIX de alamcenes de maderas y su entrada principal de "taberna", denuncia asímismo el autor el estado de total abandono que venía sufriendo aludiendo al lastimoso estado de sus elementos, cubiertos por descuido con planchas de yeso:

"... yace en tal abandono que el descubrimiento de sus riquezas artísticas ha sido fortuito. Arcos, portadas, frisos estaban cubiertos de yeso, de tal manera que solo empleando sumo cuidado al desprenderlo ha sido posible disfrutar de sus bellezas".

Pág.25 (Nota a pie de página)

El salón principal tenía cubierta de madera, que D. Amador denomina "alfagia" que descansa sobre pilares octogonales, en cuya parte superior campean los cuatro escudos de armas de la familia, alternando con cabezas de esculturas. Las portadas y vanos o ajimeces presentan detalles propios del arte gótico florido junto con elementos decorativos de tradición árabe.
Todo lleno de una gran profusión decorativa con arquillos apuntados de tracería gótica y franjas con leyendas latinas en caracteres monacales.

En el piso inferior aparece de coración vegetal de frutos como es el vástago de vid y rodeando los arcos de entrada y vanos ramas de naranjo, hojas de roble etc...

Los frisos de los salones descubren que en el siglo XVI fue restaurado por el Canciller Ayala incorporando elementos del gusto renacentista que el autor clasifica como "plateresco" (ánforas, leones, grifos...)

El Alcázar de Segovia fué lugar de refugio para los monarcas descendientes de Enrique II por las revueltas de los magnates. En época de Enrique III fué la reina quien contribuyó al engrandecimiento del recinto, su hijo Juan II añadió la torre del exterior y Enrique IV los artesonados del interior. El alcázar tuvo su origen en castillo que según la tradición fué en época de Alfonso X cuando se llevaron a cabo las obras de decoración imortantes pero que no son las correspondientes a la actualidad, siendo la etapa de los Enriques la de su florecimiento notablemente alterado su aspecto en el siglo XVI bajo las trazas del estilo herreriano.

Cuatro son los salones que conservan obras realizadas por mudéjares en cuatro salones:

La Galera

Del Solio

De las Piñas

De los Reyes.

Las obras realizadas en la primera mitad del siglo XV.

En el Salón de la Galera se conserva un artesón terminado en 1415 mandado por la reina Dª Catalina. Su aspecto deja ver la influencia gótica en los elementos arquitectónicos (arcos) y fundamentalmente árabe en los elementos decorativos con el zócalo de alicatado constiutido por aliceres, tableros de estuco que insertan leyendas de halago a la reina y al maestro de la obra, "bóvedas estalactíticas" o de mocárabes, decoración geométrica de lacería con detalles ornamentados en oro, todo de gran profusión y lujo.

Forman el artesonado ocho filas de lazos y casetones en cuyo centro hay cuatro tenas o piñas doradas.

El Salón del Solio fué realizado por el maestro Xadel el segundo año del reinado de Enrique IV. Presenta igualmente el zócalo de alicatado y un friso que debió en su momento estar cubierto por sedas o tapices en opinión del autor. Decoración que combina sobre ello elementos góticos, árabes y alguna nota ya renacentista como es el grutesco que D. Amador cita, pero el detalle que cabe destacar es la cúpula que realizada por este

alarife cordobés trajo a Castilla la tradición árabe de cubiertas a través de la influencia de la mezquita. De nuevo el tema de la piña aparece en la clave de la cubierta.

La Sala de las Piñas y el Salón de Reyes presenta similares características resaltando de la primera el variado revestido de los muros y el artesonado compuesto de setecientos ochenta y cuatro casetones en los que ubican trescientas noventa y dos tenas. De la segunda hay que destacar las figuras de los monarcas castellanos que circundan toda la sala, aunque no están todos colocados con exactitud, por ejemplo sitúan a Alfonso X antes que a San Fernando, su padre. No son de todas formas los originales, reformados en el Renacimiento y rehechos tras el incendio.

De ello da buena cuenta José Mª Avrial en su album sobre el Alcázar de Segovia donde reproduce la iconografía de los reyes en acuarela a cuyo pie ofrece un breve texto de los datos de cada uno, con algunos errores ya existentes que aún hoy se mantienen.

A pesar de que las leyes musulmanas prohibieran la representación figurativa, los mudéjares considerados vasallos castellanos en época de los Reyes Católicos realizan su trabajo de acuerdo con el gusto cristiano.(1)

El Palacio de los Mendoza debe su fundación a Don Pedro González de Mendoza, alavés que en la batalla de Aljubarrota liberó a Don Juan I arriesgando su propia vida cediéndole su caballo. Así lo citan las crónicas y queda constancia del suceso en un tema para premio de pintura de 1793 que se conserva en el Museo de la Academia (véase capítulo de temas históricos).

Siendo reina Isabel la Católica ganó la segunda batalla de Olmedo lo que le valió el título de Duque del Infantado tomando por empresa el siguiente dicho: "Dar es señorío, recibir es servidumbre". Muy relacionado por su sistema de ornato y elementos con San Juan de los Reyes en Toledo, Santa Cruz de Segovia y la Catedral de Sevilla.

Destaca de su arquitectura el estilo gótico de finales del XV en patios y portadas y el mudéjar en los salones del el interior. Arcos de estilo hispano-flamenco, artesonados mudéjares etc...

Destaca el autor cinco salones:

Camarín

Salón de los Salvajes

Sala de la Chimenea

Salón de Linajes

El Camarín presenta pavimento de mosaico esmaltado a base de magníficos azulejos y cubierta de artesón con mocárabes que en el XIX llamaban "bóvedas estalactíticas", el Salón de Linajes la bóveda y el panel que presenta decoración vegetal, animalística y geométrica. Las esculturas de los padres del Duque aparecen pintados con la técnica del estofado. Se aprecia la combinación de una tríada de elementos: góticos que persisten, mudéjares que siguen evolucionando recordando siempre el estilo granadino y renacentistas que van tomando protagonismo.

Aunque continuaron las obras en el siglo XVI de artistas mudéjares, con la llegada de los Reyes Católicos, la Conquista de Granada y las nuevas leyes de 1502 que pusieron en práctica la obligación a estos vasallos de elegir entre la conversión o la marcha al norte de Africa como en 1492 tuvieron que hacer Boabdil y sus súbditos, ello mermó considerablemente la labor en el mundo del Arte de esta raza. El término de mudéjar fue sustituído por "morisco", considerado peyorativamente y que andando el tiempo traería con Felipe III en 1610, su definitiva expulsión de la Península y como consecuencia la desaparición del arte mudéjar que Amador de los Ríos tanto estimó valoró:

> "Observad pués, Sres Académicos, como en las construcciones religiosas, militares y civiles de nuestra edad media logra digna aplicacion este linaje de arquitectura, tan injustamente desdeñado por el espíritu exclusivo de las escuelas...este singular estilo, tan propio y característico de la civilizacion española, debia acrecentar sus riquezas en los últimos dias del siglo XV, para perpetuarlas en otro arte, nacido de muy distinta cultura y constituido por muy diferentes elementos...decretado estaba por la Providencia que debia en breve desaparecer el nombre de aquella laboriosa y entendida grey bajo el peso del gran pensamiento político, que domina en la mente de Isabel y Fernando desde el instante en que señoréan a Granada...

...Sobre la base de una sola creencia fijaron los Reyes Católicos consolidar su poder y su imperio, naciendo en ellos la esperanza de lograr la unidad política de la idea de la unidad religiosa...el edicto de 1502 ordenaba á los vasallos mudéjares de Aragon y de Castilla que abjurasen la religion mahometana o pasasen á Bereberia...abrazaron el cristianismo la mayor parte: desde entonces cesó en la historia el nombre que en siglo s anteriores los habia distinguido y á la denominacion de vasallos mudéjares sucedió para los vencidos d eGranada la mas concreta de "moriscos", signo de terribles luchas y sangrientas persecuciones, á que ponia término el memoralbe decrto de Felipe III (1610), condenado por unos cual lamentable error de una política débil y desastrosa, visto por otros como único remedio de males, que amenazaban la seguridad y la independencia del Estado" (31).

A partir del momento que finaliza teóricamente la edad media y durante el siglo XVI, el arte mudéjar experimentará un cambio importante teniendo como base su relación con el mundo del primer renacimiento español que Ríos denomina "plateresco", término hoy bastante deshechado, lo mismo que en su época de esplendor había tenido fiel consorcio con el románico y el gótico. La diferencia estriba en que ya no será un arte protagonista y único sino que se convertirá en el modelo auxiliar decorativo y artesano.

A medida que su libertad política se ve controlada los condicionamientos artísticos serán más duros hasta que con la expulsión se disipa, pero que no desaparece su influencia pués llega hasta nuestros días tanto en la arquitectura como en las artes industriales. Finaliza el discurso
con un resúmen general de lo expuesto donde reitera de nuevo su elogio al arte mudéjar y la necesidad de poner orden a las penosas observaciones de aquellos, que habían sido educados en el más puro clasicismo de escuela y que veían con indiferencia lo que la edad media había producido. Es un nuevo renacimiento estilístico que viene a indicar el cambio del pensamiento estético.

CONTESTACIÓN DE PEDRO DE MADRAZO.

Con el discurso de Amador de los Ríos se retoma lo que en el siglo XVIII había sido esbozado tímidamente por Guevara, Céspedes, Jovellanos (este tanto en sus obras como en el discurso de 1784 en la Academia), Ponz y LLaguno. Fueron los principios de la teoría del arte español, fundamental tanto para al conocimiento de la civilización como para la formación en el cultivo de la estética. Sus ideas pueden tener partidarios o detractores en opinión de Madrazo pero lo importante es que su discurso supone una innovación doctrinal y un combate a viejos errores.

Reseña brevemente la trayectoria fundamental de su discurso cuya opinión comparte, sintetizando magníficamente los momentos de génesis con Fernando I y su hijo Alfonso VI y esplendor con Alfonso el Sabio.

Después de esta introducción expone una disertación en torno a la diferencia entre el arte mudéjar y mozárabe, tesis que tampoco había sido explicada hasta ese momento y que onstituye el precedente doctrinal de la moderna Historia del Arte:

> "Arquitectura mozárabe es aquella practicada por la reducida, agobiada y heroica grey cristiana que llevaba este nombre bajo la dominacion de los Califas de Córdoba, Toledo y Sevilla, antes de la reconquista" (31.1). pág.45.

En otras palabras, ya en aquella época se consideraba arte mozárabe a todo aquel realizado por cristianos que vivían bajo el poder del Islam y que por tanto, arquitectónicamente construían de acuerdo con las pautas árabes pero el significado litúrgico de las iglesias era cristiano y de claro ascendente visigodo. Defenderá Madrazo el papel de los visigodos a los que se consideraba en el siglo XVIII bárbaros y lejos de la estética del buen gusto como se ha podido observar en los discursos. Los Sres Assas y Ríos confirman el hecho de la reconstrucción de iglesias antiguamente visigodas por mozárabes que pertenecían anteriormente a la raza goda.

Su interés por descubrir nuevos vestigios le llevó a hacer trabajo de campo investigando las iglesias de la zona de la Bética. A pesar de la dificultad está convencido de la existencia al menos de restos arqueológicos. No encontró nada acerca de los monasterios visigodos de Tabanense, Leiulense, Peñamelaria, Armilatense, Cuteclara, Rojana y Froniano famosos en los tiempos de San Eulogio, donde se refugiaron los huidos del Islam: Fandilas, Aurelios, Adulfos, Walabonsos, Wistremundos, Columbas, Dignas, Sabigotos y Aúreas, prefiriendo la soledad "al contagio de la fascinadora cultura islamita" (Madrazo, pág.47)

La intención del musulmán era al parecer destruir las basílicas pero no llegó a hacerse: el monasterio de Peñamalería subsistió, algunas basílicas tal vez guarden bajo la apariencia de una nueva advocación una iglesia mozárabe, por ejemplo San Zoil, San Ciprián y San Ginés. En sus palabras hay un claro sentimiento romántico hacia las ruinas y un elogio a San Fernando debido a que fue su reinado el que dió a la reconquista el empuje definitivo contra los árabes:

> "Han transcurrido siglos y siglos: pudo la brillante época de San Fernando haber levantado en su lugar nuevas torres, y aun parecia necesario hacerlo, las basílicas han subsistido en cambio con sus torres desmochadas, como en memoria de aquella tempestad terrible que amagó exterminar la verdadera fé...No es solo esta gloriosa marca de una memorable demolicion lo que caractriza la antigüedad de tales monumentos: es principalmente la planta y la disposicion general" (32).

Antes de la llegada de los árabes, el sur de la Península tenía buenas relaciones con oriente lo cual contribuyó según Madrazo a la consolidación cuando los árabes ya se hubieron asentado y "calmado". Este nuevo estado de civilización fue consecuencia de la antigua población goda tenía usos y costumbres muy distantes de la incivilidad y barbarie que muchos la han creído sumida. A partir de ahora deriva en la diferencia entre la decoración propiamente visigoda más ruda y rudimentaria y la mozárabe más refinada por la influencia árabe cercana en su idea a las obras realizadas en la mezquita de Córdoba y el Palacio de Medina-Azahara, cuyos fragmentos recogió el propio autor y reprodujo en Recuerdos y Bellezas de España, tomo correspondiente a Córdoba y en la última serie de Semanario Pintoresco Español dirigido por Manuel de Assas, a quien facilitó algunos de los fragmentos.

Apela a la labor futura de los arqueólogos para desenmascarar los edificios del revestimiento que disfrazaron su verdadero aspecto con las nuevas corrientes del siglo XVI, y poder así, disfrutar de su verdadero origen.

Los mozárabes llegaron a los reinos de Asturias y León donde se refugiaron de las persecuciones, es decir para Madrazo los mozárabes son cristianos no convertidos que traen al territorio cristiano la influencia islámica al mismo tiempo que los que se quedaron en zona musulmana constituyeron el primer arte hispano-musulmán, mientras que los mudéjares eran árabes convertidos que

al desplazarse al norte o construir en Andalucía su propio arte islamizaron la arquitectura desde el punto de vista de los elementos. En su opinión intentaban conquistar con el halago lo que no pudieron conservar por la fuerza ya en el siglo XIII.

Uno de los temas que más polémica ha suscitado es el origen del arco de herradura. Madrazo no se priva tampoco de expresar su teoría. Según la poética ficción el arco de herradura simbolizaba el perenne recuerdo de la huida del profeta dela Meca a Medina en una noche de luna nueva. Pero el arco de herradura en España era conocido por los visigodos que lo tomaron de los bizantinos y también de los romanos. Está representada esta arquería en numerosos códices entre los que cita la del nº 22 del catálogo del Memorial Histórico de la Real Academia de la Historia, trazada por el monje San Millán de Suso.

Ejemplos de arquerías mozárabes se encuantran en San Millán de la Cogolla, San Miguel de Escalada, San Salvador de Valdedios (estos dos reproducidos en dibujos de Monumentos del siglo XIX), Sahagún y San Martín de Castañada.

A continuación presenta un análisis de las causas que permitieron esa simbiosis hispano-musulmana en el siglo XIII. La clave del desarrollo del arte mudéjar como dijo D.Amador se sitúa en el siglo de San Fernando. Hasta aquí la situación había cambiado de manera que ni los cristianos eran los guerreros heroicos de las montañas de Covadonga con D. Pelayo, ni los árabes los impetuosos soldados del desierto al grito de la Guerra Santa.

Para Madrazo la reconquista no es más que un suceso histórico y políticamente necesario para la consolidación de un arte único en el mundo y que para él solo tiene justificación providencial. Durante el siglo XIII, a pesar del esplendor del gótico, era precisamente el nuevo pensamiento el que llevaría a considerar, que el surgir de la literatura en cada nación buscando su propia existencia, la libertad de enseñanza en las universidades excluyendo a Santo Domingo, Santo Tomás o San Buenaventura y lo que expresaba la catedral como simbolismo de la historia de la humanidad en sus portadas desde el origen del mundo hasta el día del Juicio Final, no era más que el preludio de una vuelta al clasicismo pagano, porque la historia son ciclos que se repiten de manera diferente, pero siempre de alguna manera el hombre necesita volver a los orígenes:

> "Aquel siglo XIII, en que tan esplendidas manifestaciones logró la fé mientras veló la Iglesia por la educacion de intelectual y moral de los pueblos, que produjo el triunfo en las individualidades de la unidad, conquistando las naciones su existencia propia y la Cristiandad la gloria de todas ellas...que sacó de las escuelas un Alberto Magno, un Santo Domingo, un Santo Tomás y un San Buenaventura, que creó un arte nuevo y la catedral, drama colosal de piedra, aquel siglo llevaba recóndito en sus entrañas uno de los grandes dolores de la Esposa del Crucificado..., concebia ya la peligrosa idea de una restauracion del antropomorfismo pagano" (33).

El siglo XIII preparaba de esta manera su convulsión del XIV y poco a poco el enfriamiento del sentimiento religioso. Lo que para Ríos es tolerancia para Madrazo es caos, siendo ampliamente visible en época de Alfonso X pero con claros antecedentes en el siglo XI con Alfonso VI y el Cid que tenía muy buenas relaciones con los árabes, así como Diego López de Haro, señor de Vizcaya y caballero que acompañó a San Fernando en el tributo de Mahomad de Baeza (tema propuesto para premio de pintura en 1760) y Lorenzo Suárez Gallinato que estuvo al servicio del rey moro en Ecija y que gracias a su mediación mantuvo la zona neutral. De ello ofrece Don Juan Manuel en El Conde Lucanor un capítulo. Muchos nobles en definitiva estuvieron al servicio de los reyes árabes. La influencia mutua fue lo más característico, costumbres, indumentaria y las adaptaciones al castellano de palabras de la fonética árabe. Señala como obra trascendental la Iconografía Española de Valentín Carderera que aún no se había publicado.

Finaliza con una imagen global de la diferencia entre el mozárabe y el mudéjar. Ambos pueblos son cristianos pero mientras los primeros asimilan el arte árabe y lo profesan con absoluto respeto, los segundos durante los siglos XIII, XIV y XV se ciñeron al modelo de su tiempo, adoptando una arquitectura "más decorativa que monumental, más graciosa que bella", traída por las dinatías africanas con el desastre en la época de Almanzor, y que luego se desarrolló en Granada.

Los árabes que al principio habían vivido con los cristianos asimilando sus costumbres fueron llamados por sus hermanos independientes con el apodo de "mudegelim" que significa "mudéjar". Según el autor un documento de la catedral certifica el momento oficial de entrada de los mudéjares en la vida pública artística: Desde Alfonso X era obligatorio que llevaran una señal particular para distinguirlos y estaban obligados a trabajar en obras para la catedral. Entre los varios ejemplos que cita consta una carta de Sancho el Bravo de 1282 que hace referencia a una de su padre de 1282 en la cual se nombran a dos artistas para trabajar: Famet y Zahec, restauradores de la sacristía de Villaviciosa en época de Enrique II, cuyos nombres son árabes.

En definitiva la diferencia entre los términos mudéjar y mozárabe adolecía en esos momentos de imprecisión en cuanto a su origen, expansión y posterior desaparición y el discurso constituye el punto de arranque entonces aún por resolver.

ENRIQUEZ Y FERRER, Francisco

ORIGINALIDAD DE LA ARQUITECTURA ÁRABE

CONTESTACIÓN DE JOSÉ CAVEDA

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 11 DE DICIEMBRE DE 1359

MUSEO, REF. Nº3

Su discurso está dirigido a la valoración de la arquitectura árabe, en tanto que considera originales los elementos básicos para la construcción. Estos a su juicio emanan de las necesidades locales y sociales, llegando a convertirse de meros elementos constructivamente imprescindibles, en formas de expresión del lujo y la exuberancia decorativa.

Los árabes no carecían de arquitectura por muy primitiva que fuera, de hecho la aparición de ciudades y templos antiguos así lo demuestran: el templo de la Kaaba, en La Meca próximo al pozo de Zenzén, los edificios de Merah, Medina, el dique de Mareb etc... Ello demuestra el adelantamiento no en las artes sino en la ingeniería y matemáticas.

Por otro lado supieron asimilar magníficamente todo lo que las civilizaciones conquistadas les proporcionaban, de hecho aprovechaban sus elementos, abaratando costes y aprendiendo al mismo tiempo, lo cual no significa que no tuvieran su propio estilo y mucho menos que su intención fuera confiscar los restos arquitectónicos.

Ya desde los tiempos de Mahoma emplearon arquitectos de otras nacionalidades, por ejemplo un copto y un griego para reconstruir el recinto de la Kaaba que había quedado destruído por un incendio. Carece de fundamento calificar a la arquitectura de copia y sin personalidad propia. Los árabes toman de sus conquistados, concretamente de España aquellos elementos que sabían les podían resultar no solo útiles sino que les inspiraba un concepto de lo bello, de la armonía de las partes con el todo. Este sentimiento de lo bello nace de lo más intrínseco de la naturaleza de un pueblo. Es algo que no se puede copiar. Los cálculos matemáticos mas exhaustivos no son más que el apoyo científico para la consecución del equilibrio y belleza de las formas.

La arquitectura árabe es la esencia última de la expresión del arte. Todo estaba matemáticamente estudiado y armónicamente dispuesto: los patios y las fuentes que deleitan al espectador con el tintineo del agua, las estancias principales y las secundarias que buscan la intimidad hacia el exterior dentro de ese concepto propiamente árabe de no expresar al exterior la riqueza interior, los ajimeces y las cubiertas que permiten tamizar suavemente la luz y crear un ambiente íntimo y recogido:

> "la arquitectura árabe es la expresion filosófica del arte: en ella no se encuantra nada supérfluo y gratuito, las masa de los muros en su exterior e interior se presentan como simples apoyos...sus crujías estan combinadas de tal manera que mantienen a igual temperatura las habitaciones aun en

los rigores de los calores y los frics, en la parte central salones de planta cuadrada, que se elevaban sobre las construcciones contíguas, renocvando el aire por las ventanas superiores y consiguiendo luces suaves y de agradable efecto" (34)

Describe el autor de manera exquisita la disposición de las diferentes estancias alrededor del patio con galerías abiertas que corrían en torno al mismo y corredores cubiertos que comunicaban con otros departamentos del edificio. En los entresuelos se instalaba la servidumbre. En la mezquita todo estaba calculado y previsto: espacios abiertos para albergar a gran número de personas, en el centro la fuente para el rito de las abluciones. Los almarestanes presentaban una sobriedad propia del edificio destinado a los enfermos. Las alhóndigas también tenían una distribución estudiada así como los baños, lugar de reunión y relajación.

Este era por una lado el sentido que entrañaba la construcción en sí. Después vendrán los elementos complementarios decorativos que en el mundo árabe serán la nota más destacada. El primer problema fue plantear como salvar la sencillez de los vanos sin que resultara caro. La solución fueron las yeserías que rellenaban los huecos cerrándolos más o menos, dependiendo del tipo de arco que adaptaran. El más conocido y característico fue el arco de herradura o arco de cuatro puntos y el arco de pechinas agrupadas.

El tipo de soporte era la columna, suprimieron la utilización del pilar, precisamente porque la columna otorga una solidez suficiente a los elementos arquitectónicos que no ofrecen complicación en cuanto a empujes y contrarrestos, a la vez que su aspecto sugiere un estilo aéreo, esbelto y diáfano de espacio.

Los aleros al igual que la arquitectura cristiana llevaban canaecillos con una inclinación entre 20º-25º respecto de la horizontal. Puertas, ajimeces bellísimos, artesonados de planta rectangular o poligonal, techos en plafón y bóvedas caídas, en esquife o esféricas. Los materiales variaban , desde la cantería y el hormigón hasta el ladrillo, la yesería o la madera, los cuales permitieron por su moldeabilidad el trabajo de lacería propiamente árabe.

La mezquita de Córdoba presenta un tipo de techumbre descrita por el autor de esta manera:

> "...se caracteriza por la disposción de arcos torales a modo de cuchillos en la armadura sobre los que descansan las vigas, recibiendo esta los pares con sus tocaduras y saetines, descansando sobre ello el tablazón general, que determina los planos de cubierta" (35)

El pavimento se cubría con mármol o barro vidriado y el muro exterior en las mezquitas quedaba rematado con crestería tallada en forma de pequeños merlones, para suavizar las líneas, tejas vidriadas, alicatados de esmalte, láminas metálicas, grandes cúpulas y chapiteles. La idea fundamental era consolidar la solidez con la economía, al mismo tiempo que otorgaban al edificio suntuosidad y el lujo de un arte de aparato.

Ofrece una visión descriptiva de los principales edificios árabes de la Península nombrando algunos de oriente como punto de referencia de origen. Expresan sus palabras un admiración auténtica y poética por este arte que comprende el concepto de la belleza en el lujo de los elementos ornamentales en combinación con los arquitectónicos. Se aplicó este fasto a todo tipo de edificios, a pesar de encontrarlos hoy en general en un buen estado de conservación, excepto el recinto de Medina Azahara, el académico Sr Enríquez presenta un exhaustivo panorama de como eran entonces. Los monumentos que destaca entre la variedad existente son en primer lugar las mezquitas: en Cirene construída por Ocba en el 665, en Damasco construída por Walid en el 705, en Zaragoza por Ayub en el 715 y en Córdoba en el 786 conceptuada la segunda del Islam en santidad y mérito artístico. Erigida esta a modo de la de Damasco, fue concluída por Hixén, hijo de Abderramán en el 793 adornándola dice la noticia con cuatro mil setecientas lámparas de metales preciosos y magníficas puertas cubiertas de planchas de bronce siendo la principal revestida con láminas de oro.

A finales del siglo IX se contruyó la mezquita de Ibn Tulún en El Cairo.

En cuanto a residencias-palacio los dos ejemplos en España son la ciudad de Medina-Azahara, comenzada en el 936 por Abderramán Au-Nasir, a orillas del Guadalquivir, a unos diez km. al sur de Córdoba y la Alhambra de Granada. Medina-Azahara en principio se edificó con idea de ser una casa de campo pero se tranformó en una espléndida ciudad, en cuyo centro se disponía el alcázar adornado con cuatro mil trescientas columnas de mármoles de colores, así como las paredes revestidas con el mismo material y aliceres de colores que recubrían también el paramento dispuestos en fajas horizontales, los techos pintados en oro y azul. Es frecuente la noticia de decoración de los techos de esta manera, iconografía relacionada con el simbolismo del cielo y las estrellas. En la sala del califa había una fuente con un cisne de oro y sobre ella pendía la perla que había regalado el emperador griego Constantino VII a Abderramán. Magníficos jardines circundaban el palacio, con árboles frutales, bosquecillos de laureles, mirtos y arrayanes, lagos cristalinos. En el centro y en lo alto estaba el pabellón del califa sostenido por columnas de mármol con capiteles revestidos en oro, adornado por una gran concha de pórfido llena de azoque que fluía y refluía como si fuera agua y que al resplandor del sol y la luna deslumbraba.

En los jardines se ubicaban diferentes baños con pilas de mármol de gran comodidad, cortinas de seda con flores etc... Al parecer el califa hizo construir también en esta ciudad improvisada una mezquita que aventajaba a la de Córdoba y situó en ella la casa de la moneda así como otros edificios para alojamiento de su corte, cuarteles y caballerizas.

En Sevilla el recuerdo que pervive es la torre concluída a finales del siglo X con una altura de setenta metros, admirable por su fábrica de ladrillo y escalera de rampas.

La conquista de esta ciudad por Fernando III el Santo en 1248 hizo que los musulmanes, como se ha mencionado anteriomente, evacuaran la ciudad y marcharan al único reducto libre situado en Granada. Unos doscientos mil ciudadanos se trasladaron allí, donde se forjó la nueva dinastía nazarita que inaguró una nueva etapa de esplendor en el arte Hispano-musulmán. En ese pequeño rincón de Andalucía los árabes vivieron tres siglos de prosperidad y felicidad que asemejaban con oriente:

> "...veían en aquel delicioso pais el encantado cielo de Damasco, la abundancia de la Siria, el temperamento suave del Yemen o Arabia Feliz, los aromas y flores de la India, los frutos y producciones de Hejiaz, las minas preciosas y abundantes de Catay o China y lo scómodos puertos de Adena, llegaron a creer que el paraíso prometido por el profeta tenía su asiento en aquella parte de asiento trasparente, que cobija la Alhambra...

Los restos que aún quedan en la Real Casa de la Alhambra, ruinas de aliceres de roro y azul de mazoneria, a manera de mosaico, las del Generalife, Darlaroca, Darluet, Ginalcadi etc, muestran en todo su esplendor el arte de los árabes. Por desgracia este género de arquitectura ha sido juzgado con demasiada ligereza por hombres inteligentes..." (36).

Fuentes históricas y literarias cuando hablan de la Alhambra la describen dentro de su aspecto de boato y lujo desmesurado, con una imagen poética que sobrepasa los límites de la realidad, sublime y acogedora. Este tipo de arquitectura que hoy se analiza como arte hispano-musulmán desde un punto de vista estilístico, fue para los eruditos y artistas del siglo XIX el punto de partida de su inspiración romántica. Por eso se reitera en las descripciones, en las que se preocupaban por intentar comunicar la sensación de vivir en el Jardín del Edén:

"...ese palacio encantado de la Alhambra, con sus laberintos de esbeltísimas columnas de mármoles, que sostienen preciosos templetes de filigrana, con sus arcos y sus bóvedas estalactíticas y pinturas romancescas, y con sus infinitas fuentes que derraman sus abundantes raudales sobre fantásticas esculturas, a través de cuyas linfas, como decian los granadinos parece que se derrite la dura piedra. Los canelones de caprichosas estalacticas recuerdan

las de las cavernas de Arabia, allí encuentra su símbolo el mar de bronce dle templo de Salomón, cuya memoria duraba viva entre las gentes del desierto, la severidad melancólica y sublime..."
(37).

Carlos V ordenó construir un nuevo palacio para lo cual hubo de derruir parte del construído pero no llegó a concluirse y un incendio en tiempo de Felipe II destruyó buena parte del antiguo recinto nazarí. Para Enríquez y Ferrer esto es lamentable y aunque el rey encargó a Berruguete la reparación del desastre, utilizando los antiguos moldes del siglo XIV, la obra distó en su opinión mucho de la primera y original realidad.

En definitiva el problema aquí planteado se centra en saber hasta que punto el arte árabe es o no original.

Desde el punto de vista filosófico el arte árabe es el resultado lógico del Arte porque es el derivado de la realidad, es decir es la consecuencia de los estímulos exteriores que el ser humano abstrae y con su propia capacidad estética transforma algo cotidiano en algo artístico.

Hay que tener en cuenta que ningún arte es autóctono pero Ferrer defiende la originalidad de la arquitectura árabe, remontándose a las tiendas que levantaban los primitivos errantes hijos de Agar en el desierto, donde se inspirarán para construir los futuros lienzos de muralla; en las estalactitas de las cavernas del desierto estarían los conjuntos de bovedillas que hoy se

denominan mocárabes y los templetes con columnas tendrían su origen en los oasis con palmeras.

Otro aspecto a tener en cuenta es la influencia que el arte árabe ejerce en la sociedad española. Derivado de él será el que practiquen los mudéjares y moriscos aunque con el tiempo degenere y llegue a ser un arte hecho por cristianos con elementos islámicos. El origen de los elementos distintivos será arabe.

Influye decisivamente en el arte cristiano, ejemplos que cita son el palacio del rey D. Pedro en Sevilla, Santa Mª la Blanca, Cristo de la luz y sinagoga del Tránsito en Toledo estas últimas reproducidas en Monumentos, la Torre del Carpio del siglo XIV (fecha de 1360, era del 1322 de la hégira) mandada realizar por Garci Méndez de Sotomayor y que descubre una inscripción donde aparece el nombre de este del alarife Ruiz Ginés y la fecha.

Con la conquista de Granada finaliza uno de los períodos más fecundos del arte sobre suelo español y con ello quedará absolutamente mermada la influencia oriental en la Península. Termina su discurso aludiendo a la expulsión de los moriscos con los que definitivamente desaparece la influencia artística de este pueblo. Así lo había expresado ya Amador de los Ríos en su discso al hablar de la conquista de Granada como el principio del fin de este arte en España.

En este sentido será significativo para la estética del siglo XIX elegir como tema de pintura el momento en el que Boabdil, último rey moro, parte de la ciudad con su familia y súbditos para dirigirse al norte de Africa.

Entraña un sentimiento especialmente romántico y nostálgico para los pintores del XIX, de ahí el tema de El Suspiro del Moro realizado por varios pintores, entre los más destacados Francisco Espalter que se conserva en el Palacio Real y la obra de Francisco Pradilla perteneciente a colección particular. El tema es el episodio final de la conquista de Granada, tema que fue propuesto para premio de escultura en la Academia (véase capítulo):

> "Y cuando el partidario del Islam, al cumplirse el postrero dia de los nueve siglos que habitó el suelo español le abandona para siempre en el año 1610, dsaparece de la Península el último reflejo de aquella arquitectura oriental, uno de los mas bellos florones de la corona que entre nosotros ostenta el vario, fecundo y bienhechor genio de las artes" (38).

CONTESTACIÓN DE JOSÉ CAVEDA

La edad media debe ser valorada desde el momento que surgen las nacionalidades, es decir desde el siglo XI. Frente a la dura crítica y desprecio con que la consideraron los arquitectos de los siglos XVII y XVIII, es digno que se reconozca su mérito tanto por el genio creador como por la inspiración divina. Menciona el arte bizantinos por la influencia oriental que ofrecen los siguientes monumentos españoles:

Catedrales de Zamora, Avila, Tarragona, Segovia y colegiata de Santillana del Mar en Santander y del llamado arte ojival las catedrales de León, Burgos y Sevilla, así como del hispano-musulmán la mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada. Invita a los especialistas a estudiar y analizar estas obras y todas las de la época con el fin de determinar sus diversos caracteres. Esto es lo que ha hecho Enríquez con el arte árabe, elegido por su condición de granadino.

Caveda expone los elementos bizantinos y reminiscencias del Bajo Imperio que se encuentran en la arquitectura árabe. El mundo bizantino ejerció una influencia decisiva lo mismo que había ocurrido en Egipto, Grecia, Siria, Sicilia y España.

Comienza a principio del siglo VII cuando dos arquitectos uno copto y otro griego reedifican el santuario de la Kaaba donde apunta la influencia romana en las columnas, ornatos y en la formas de cerrar los espacios con bóvedas y la mezquita de Damasco levantada sobre la antigua basílica de San Juan, que presenta la misma estructura de tres naves que los cimientos de la iglesia.

Muchos son los elementos tomados de las fuentes del mundo antiguo y de Bizancio: del primero el esquema de planta para la mezquita y minaretes, el sistema de cubierta con cúpula que viene a conectar con concretamente el sistema científico de contrarrestos de empujes de Santa Sofía, cuya influencia se puede apreciar en fábricas musulmanas de la zona del Asia Menor, Persia y Egipto.

Las galerías con arquillos apuntados y las ojivas no está claro si son de origen bizantino o pudieron haber encontrado su fuente en la arquitectura persa y sobre todo en el palacio de Cosroes cerca del Tigris.

Los árabes aunque en un principio se inspiraran en las fuentes de la naturaleza y lo que ella les sugería como apuntaba el propio Enríquez, Caveda considera , y para ello se hace eco de su opinión a través de los postulados del árabe Ebn-Kaldun, de que el arte islámico se vió en un momento dado en la necesidad de recurrir a otras fuentes para llevar a cabo su arquitectura y hubo de contar para ello con artistas de otras razas y costumbres:

"Se observa que los pueblos nómades,entre los cuales empieza a despuntar la civilizacion, se ven obligados á recurrir á otros paises en busca de personas versadas en la arquitectura. Así se verificó en tiempo del califa Abd-el-Maleh, cuando dispuso erigir una mezquita en Medina, otra en Jerusalen y otra en Damasco, que lleva todavia su nombre. Vióse entonces obligado a pedir al emperador griego hábiles obreros en la construccion, y este soberano se los proporcionó..." (39).

Estas palabras coinciden con las de otros teóricos como **Pallas** que describe las capillas y mausoleos de las estepas del Mar Caspio, hoy destruídas, con arcos y cúpulas de estilo bizantino, **Hope** que relaciona las mezquitas de Maidan, Jerusalén,

Isphaan y el Cairo con San Marcos de Venecia; **Batissier Murphi, Girault de Prangey y Owen Jones** así lo opinaban también según recoge Caveda como igualmente todos los autores de la Revista General de Arquitectura de París en 1840.

De las disertaciones de Caveda se observa que los primitivos árabes, nómadas del desierto, si es que tenían algún tipo de manifestación arquitectónica, esta responde a su sistema de vida inconstante, pero el establecimiento en el Yemen, la atenuación de sus ansias de Guerra Santa devastadora, junto con la capacidad de abstracción y síntesis de lo que observaban, hizo que aprehendieran la arquitectura que se encontraban a su paso. Pero además los árabes aportaron algo que a su juicio sí es completamente original: la forma de concebir el lujo y el boato de corte.

En este sentido no se puede dejar de mencionar la suntuosidad y sensibilidad del arte hindú realmente del que también recibieron algunas influencias, de hecho algunos elementos arquitectónicos árabes aparecen en la arquitectura religiosa budista.

Inspirados en los postulados del Corán, precedidos por Mahoma, viene a decir que se alcanzará el Paraíso de Alá descrito de la siguiente manera:

> "...como tierra siempre tapizada de alazor y de musgo, regada por fuentes de agua viva, cubierta de bosquecillos mecidos por las brisas y fecundados por las corrientes de rios cristalinos, que alli alcanzan el reposo los

verdaderos creyentes sobre techos de púrpura en brazos de sus huríes queridas; que les ofrecen los árboles frutas deliciosas y una sombre perenne...que brillan los palacios con el oro y la plata de sus lucientes muros..." (40)

Reproducir en la tierra los escritos del Corán era la verdadera esencia filosófica de la estética árabe, de ahí la riqueza y suntuosidad de su arquitectura. El significado último de su expresión arquitectónica no es aparentar con el lujo sino acercarse a Alá representando en la tierra lo que está en el más allá. La idea es la misma que tenían los cristianos en la edad, media que al entrar en la catedral se sienten invadidos por el mundo de Dios donde todos tenían cabida para acercarse a Él, y cuanto más alta fuera la catedral más posibilidades de llegar al infinito; los árabes por su parte cuanto más lujo y "derroche" de riqueza más cerca estaban del Paraíso de Alá. La diferencia está en el misticismo sobrenatural del cristiano frente al sensualismo material propio del mundo oriental.

Caveda hace una clara diferencia entre el concepto estético de la catedral y la mezquita:

"En los monumentos religiosos del Cristianismo, y particularmente en los ojivales de la edad media, todo es grave, solemne, misterioso. El arte que lo produce, recibe del cielo la inspiracion y de él espera la ide a de

eternidad y de infinito que pretende imprimir en las masas...la mezquita busca la belleza material, no hay expiaciones, holocaustos ni dolores del alma, ni merecimientos emanados del sufrimiento moral. Su talento credor halaga al hombre físico, diviniza sus miserias y sus debilidades y las cubre de flores. El Dios de Abderramán no es el dios libertador, el que le regeneró con las agonías del Calvario, es terrestre, al contrario, apasionado, poco distante del hombre...

...¿Quien no descubre esta influencia en la mezquita de Córdoba?. Su gravedad y su grandeza imponen como la de los potentados de la tierra, no como una emanacion del cielo. Respira en sus dilatados ámbitos una dulce melancolía que adormece suavemente el espíritu, pero no predispone a las altas contemplaciones" (41)

El segundo período del arte árabe lo sitúa con Abderramán III y la construcción de Medina Azahara. Numerosas son las noticias que han llegado sobre este recinto encantado rayando a veces en la fábula, pero eso no significa que a pesar de no haber llegado a nosotros ningún vestigio más que de ruinas, no haya sido realmente un recinto suntuoso a la manera de lo que sería después la Alhambra.

En la Alhambra se retrata el refinamiento de la cultura árabe y en opinión de Caveda hay que realzar esta civilización por su valor en sí y por lo que de contraste singular tiene con la severidad y rudeza de las fortalezas góticas.

HUET, José Mª

IMPORTANCIA DEL INSTITUTO ACADEMICO EN EL ESTADO ACTUAL DE LAS ARTES.

SIN CONTESTACION.

JUNTA PUBLICA DE 23 DE SEPTIEMBRE DE 1866

El presente discurso expone la necesidad de creación de una Comisión de Monumentos para preservar las obras de una posible destrucción ante el peligro que se avecinaba y las ruinas ya provocadas con anterioridad. El papel de la Academia será fundamental a la hora de proteger el patrimonio, entre los que se encuentran numerosas obras de arte medieval además de las de otras épocas. A partir de ahora la labor desempeñada por la Corporación en materia de conservación y restauración de monumentos será trascendental para que las generaciones futuras puedan disfrutar del legado histórico-artístico nacional.

En un momento especialmente delicado para la sociedad española, con un ambiente político controvertido y en los umbrales de la revolución del 68 ("La Gloriosa") que provocó la renuncia al trono de Isabel II, José Mª Huet se hace eco de la necesidad de establecer un orden y reconducir la situación crítica por la que atraviesan también las Bellas Artes.

Uno de los aspectos que más interesa en lo referente a la restauración y conservación de monumentos es la ampliación en número de Galerías y Museos que cobijen obras de pintura y escultura con el fin de reunirlas y preservarlas del peligro de desaparición.

Pero la Academia tiene una misión más amplia que es la de del cuidado de sus monumentos disribuídos por toda la geografía española. Se deberá evitar la desaparición de monumentos sin ocultar el lamento de los que han desparecido ya.

Propone la elaboración de un Catálogo General o Inventario por provincias al modo de como ya lo propuso en 1862 Manuel Cañete y también en 1866 el Marqués de Gerona. Hace alusión al objetivo para el que fue creado la Institución y un recuerdo a Fernando III el Santo:

> "...quiera Dios que llegue pronto el dia en que la holgura del Erario público permita que una Comisión de Profesores de esta Academia recorra nuestra Península, visite los puntos donde existan obras y preciosidades artísticas, y con un bien meditado plan, empezando por acudir a remediar lo que fuere menester, allegue y ordene el caudal de noticias que para distintos fines nos conviene. Así podrá algun dia escribirse completamente la Historia del Arte en España...
>
> ...ved aqui demostrada la mayor importancia actual de la Corporacion honrada desde su origen con el nombre del Santo rey conquistador de Murcia y de Jaen, de Córdoba y de Sevilla..." (42).

Un precedente a este Catálogo fue el trabajo titulado Viaje Arquitectónico a las Provincias de España firmado el 16 de septiembre de 1846 por José de Madrazo, Aníbal Alvarez y José Caveda, publicado por este en Ensayo Histórico sobre los diversos Géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros dias.

El discurso presenta un resumen de la Historia de la Arquitectura en general centrándose después en España.

Con el cristianismo llega el nuevo arte, primero el arte oculto de las catacumbas, que una vez liberado de la persecución reclama y obtiene el más peregrino de los edificios en Santa Sofía de Constantinopla, continuando con San Marcos de Venecia y San Vital de Rávena conteniendo el estilo hasta que llega, reina y se propaga el gótico que siguen denominando ojival. Con Giotto y su trabajo en la catedral de Florencia llegan a Italia los tiempos modernos.

Es muy interesante la exposición del académico en torno al arte español. Lo primero que hay que destacar es que precisamente se declara abiertamente el interés de la Academia por la revalorización del arte medieval anterior al gótico, hasta ahora el único estimado por su relación con el clasicismo antiguo. Alude por ejemplo a los estudios de José Caveda, cuyo ensayo sobre arquitectura, anteriormente mencionado, demuestra la existencia de un arte visigodo y defiende la existencia de un arte netamente hispánico, y lo más importante, rompe definitivamente con la postura mantenida por Jovellanos, época a la que calificaba de "vacío histórico".

La riqueza y variedad que ostenta el legado español es tan estimable que invita a la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid dependiente entonces de la Academia a promover la publicación de los Monumentos Arquitectónicos de España, serie de la que el Museo conserva los dibujos preparatorios para grabado y Calcografía Nacional las estampas.
Ello permitió en su momento la distinción de las distintas etapas artísticas así como sus diferentes características que desembocaron después andando los años en la elaboración de una Historia del Arte grafícamente documentada.

Pone de relieve los monumentos de Segovia, Avila y Toledo, a los que ya considera "precursores del gótico u ojival". Hace alusión al arte románico de influencia bizantina, el Hispano-musulmán y mudéjar denominado entonces "muzárabe".

En Segovia es donde se concentra el mayor número de iglesias de influencia oriental que entonces se conocían como "construcciones bizantinas": el convento de Corpus Chirsti, La iglesia de San Millán fundada en el 923, con una parte interior renovada y otra que conserva su estado original sin deterioro. Destaca los arcos, bóvedas, pilastras, columnas y caprichosos capiteles entre los que se puede leer una escena completa de la Historia Sagrada, otros capiteles presenta decoración vegetal con el tema de la palmera que relaciona Huet con el mundo griego y llama la atención sobre la disposición de pórtico de entrada con columnas pareadas de proporciones reducidas.

Los ábsides aparecen con huecos para dejar pasar la luz y también columnas pareadas, que se repiten con mayor interés en la iglesia cercana a esta dedicada a San Clemente. De la parroquia de la Trinidad menciona la existencia de un retablo románico realizado en piedra. Es probable que se refiera a una serie de relieves, que estaban recubiertos por otro retablo de Churriguera.

Empieza a descubrirse en sus palabras y halagos el aprecio por el arte románico, califica estas iglesias de "Museo en *miniatura", por las proporciones de la misma, pero con un encanto* inestimable. No deja de lado la referencia a ningún detalle, incluso los dos relieves que se encontraban en el muro, con tres figuras cada uno, que los identifica como "de la época mas remota", contemporánea de la iglesia. Habla de la policromía que conservan las figuras, tres de ellas son las de los Reyes Magos.

> "La sacristía conserva notables cuadros y dos tablas que atisban por el estilo los principios del renacimiento. Las iglesias de San Nicolás, San Esteban con su atrio de columnas pareadas, arcos festoneados e impostas con decoración figurativa, la de San Martín y la de San Lorenzo realizada en fábrica de ladrillo visto donde destaca el detalle de los canecillos que debían encontrarse deteriorados por el paso del tiempo y por último y perteneciente al llamado entonces "segundo período del arte bizantino", la iglesia de la Vera Cruz, de singular construcción "por su semejanza con el Santo Sepulcro" (43).

Del monasterio del Parral se lamenta abiertamente por el estado que revestía en ese momento amenazando ruina y en cuyo interior se encontraban los sepulcros de Juan Pacheco (Marqués de Villena) y María Portocarrero, su mujer, de la iglesia del convento de Santa Cruz construída en el siglo XV, del convento de San Francisco destinado en ese momento a la Academia del cuerpo de Artillería, su iglesia y claustro también de estilo gótico, de la catedral trazada por Rodrigo Gil de Hontañón, que fue con la de Barbastro y Salamanca la última obra de arte gótico.

Una vez bosquejado el panorama arquitectónico español, ante las nuevas tendencias artísticas entre las que se encontrará el neomedievalismo, se pregunta cual será la mejor forma de expresar el estilo y saber cual será el más adecuado para determinado edificio.

No se explica el autor como habiendo tanta erudición no se alcanzó a valorar el arte medieval y no comprende a comprender que la estimación a este período histórico se viera subyugado por la presión del neoclasicismo y el contexto político-cultural que vivía la España ilustrada:

> "...¿Como puede comprenderse y explicarse que escritores verdaderamente sabios y entendidos, o no mencionaran siquiera, o por lo menos le confundieran con otros, siempre con desdén y menosprecio, y hasta consedrándole como una aberracion delas reglas del buen gusto y de la razon misma?. Tal es la falta preocupación de un intolerante clasicismo:

En prueba de esta verdad, será bastante referirse a la obra de Antonio Ponz" (44).

Dos razones da como fundamentales para no olvidar lo que es oriundo de la nación y por tanto motivo sufiente para revivir de nuevo la arquitectura medieval, pero siempre bajo los auspicios de la Academia que se erige Directora General y supervisora de las obras porque un neomedievalismo mal entendido podría llevar a la decadencia del buen gusto:

"Solo la existencia de esta ilustre Academia, únicmanete su direccion, su vigilancia suprema, su ilustracion, el ejercicio de sus obligaciones y facultades y sy respetable veto, interpuesto contra todo lo imperfecto, irregular y erróneo, ta solo el pleno ejercicio de sus atribuciones alcanzaría hoy á evitar la pérdida irreparable del aciero en producir la belleza, y aun dela oportuna eleccion del género que deba predominar en nuestros monumentos arquitectónicos...queda demostrada la mayor importancia de nuestra Academia...

...se siguen dos legítimas consecuencias: primera que el estudio del arte en esa forma y en ese tiempo no nos aleja, antes bien nos atrae á la constante meditacion, á la contemplacion frecuente, al reconocimiento de las verdades y a la propagacion de ideas y sentimientos que mas nos

convienen; segunda, la de venir a corroborar el incontrastable convencimiento de que los españoles le debemos todo al Catolicismo..." (45).

MONISTROL, Marqués de (José Mª Escrivá de Romaní)

INFLUENCIA DEL CRISTIANISMO EN LA ARQUITECTURA DE LOS SIGLOS MEDIOS E IMPORTANCIA DEL ARTE OJIVAL COMO ESENCIA DEL ARTE CRISTIANO.

CONTESTACIÓN DE PEDRO DE MADRAZO

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 10 DE MAYO DE 1868.

No solo analiza la influencia del cristianismo en la arquitectura de la edad media sino también como las obras de arquitectura influyen en el vulgo, como decían entonces, en el pueblo, en la sociedad. Para Monistrol la arquitectura posee una magia irresistible. Es el libro de la humanidad.

Después de dedicar unas palabras al académico fallecido Antonio Remón Zarco del Valle comienza su discurso.

La arquitectura cristiana desde sus inicios toma un carácter completamente distinto a lo visto en el mundo antiguo. Para explicar ese nuevo significado parte desde los comienzos con la construcción de las catacumbas o cryptae donde se celebraban las agapas o fiestas sagradas. Mas adelante las confessio o modalidad de iglesia primitiva paleocristiana que fue el origen de los primeros templos. Todavía en el siglo III se veían obligados a celebrar el ritual de la misa en las casas, así recoge la opinión de Minucio Felix que decía: "delubra et aras non habemus"

(santuarios y altares no tenemos). Poco a poco se fueron naciendo fuertes y Plinio el Joven deja testimonio a través de sus fuentes de que destruir a los cristianos ya era imposible. Con la Paz de Constantino, (la paz de la Iglesia en el 313) llegó la libertad de culto.

La necesidad de albergar a los cada vez mayor número de fieles y el hecho de tener construcciones propias hizo que aprovecharan las antiguas basílicas romanas y otros edificios con lo que la característica más destacada en un principio fue la irregularidad arquitectónica, en cuanto a la variedad en el uso de soportes, cubiertas, arcos etc..., en na palabra falta de armonía puesto qeu nos encontramos ante la germinación de un arte nuevo. Era denominada esta etapa de formación "estilo latino", que traerá después el prerrománico definido por las influencias orientales "latino-bizantino".

Por primera vez se lanza la hipótesis de que el arte bizantino toma sus fuentes del clásico romano, asume la manera constructiva de la basílica y de que las iglesias más ostentosas adquieran la manera de cubrir con bóvedas y cúpulas, refiriéndose a Santa Sofía de Constantinopla. Los soportes presentan fustes con decoración geométrica, así como los capiteles que partiendo del corintio abstraen el concepto decorativo esquematizando su naturalismo y dejando visible el núcleocon esquema de pirámide truncada. Aparecen todo tipo de arcos: de medio punto, peraltados, de herradura apuntados rectilíneos, conopiales, ventanas con ataurique, impages, arciones, figuras geométricas, escamas,

sembrados de flores, caracteres que revlean a juicio del Sr.Monistrol el carácter persa de la decoración bizantina.

La diferencia de concepto a su juicio entre el arte cristiano de oriente y el de occidente radica en que el primero borra todo recuerdo del pasado aun habiendo utilizado en un principio las fuentes artísticas romanas mientras que en occidente se asume el arte romano y sobre sus ruinas se edifica el nuevo estilo. Seguimos en la etapa de formación y preparación para la madurez porque todavía no se ha producido la simbiosis perfecta arquitecto-creyente, es decir el arquitecto construye pero con sentido práctico, todavía la construcción no ha adquirido su significado simbólico esencial de elevación al Altísimo, concepto que se alcanzará en el siglo XIII. Todavia se buscaba en la forma la simbolización de la idea:

> "El arte cristiano no se ha formado todavia: concentrado en el misticismo, en la creencia contemplativa, el cristiano aun no es creyente y arquitecto á la vez: todavia el templo no es la verdadera página de piedra, donde se traduce, se estereotipa el sentimiento del artista. La idea contemplativa no ha descendido á la forma, para volver á subir á ella orando á Dios" (46)

El tiempo de los iconoclastas trasladó a los capiteles, portadas y frisos las imágenes, pero dentro del espíritu cristiano se vivía un ambiente de efervescencia interior que se

desembocó en los siglos XI y XII, donde el hombre empezó a a ver horizontes artísticos: la poesía y la música unidos a las nuevas manifestaciones también dejaban ver expresión de armonía y sentido melódico. El arte románico con sus bóvedas, basas caprichosas, el capitel con esculturas que reproducen escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, escenas de vidas de santos, milagros etc..., estaba gestando el gran momento original e ideal de la belleza cristiana. Son diez siglos de formación que después en menos de medio refiriéndose al protogótico se extiende por toda Europa: nervios, bóvedas, arbotantes, grandes vanos aligerando los muros, elevación de las naves, se habla de la tendencia de la "forma piramidal aunque dentro todavía del estilo bizantino". Los ejemplos son claros: Colegiata de Toro, Catedrales de Salamanca , Zamora, Santiago de Compostela en la cual solo un paso hay para llegar al gótico por excelencia.

Es curioso que critica la denominación de "gótico", término que considera injustificable frente al más correcto de "ojival". La terminología de ojival se mantiene durante el siglo XIX y parte del siglo XX. A esta época que el Marqués de Monistrol define como de tendencia a la forma piramidal la denomina "período de transición".

Por primera vez se analiza el cambio estilístico y se valora dicho cambio ocurrido entre el románico y el gótico. Este período es el que hoy se conoce como fase del "protogótico" y sobre el que Azcárate ofreció en su discurso de ingreso en la Real Academia un minucioso análisis aplicado a numerosos ejemplos.

Se quiere prescindir del término "transición" para otorgar a este período entidad propia de estilo. En 1868 el protogótico no disfrutaba de ello, sino que era considerada como manifestación decadente del estilo anterior y germen del posterior.

Entrando en el arte gótico el elemento distintivo por excelencia es el arco apuntado, que denominaban ojival. Su origen es confuso. Entonces se barajaba la hipótesis de que la fuente pudiera estar en el templo pelásgico de Los Gigantes en Gozzo, o en las bóvedas de las ruinas de Maripulan en la costa de Coromandel, en los mausoleos de Licia en Caramania, en las Puertas Sanguinaria de Alatri y Acuminata, ambas en el Lacio, en las bóvedas subterráneas de Roma, en los camerines de Neón en Misena, en los hornos de Pompeya, en el nilómetro de Rodas, en Menfis, Pirgo, incluso en detalles ornamentales accesorios de iglesias bizantinas y románicas com el palacio de Ziza, San Marcos de Venecia, San Ciriaco de Ancona, el Duomo de Pisa y en España la catedral de Córdoba. Pero a pesar de las conjeturas no hay ninguna prueba que puede certificar con valor científico su procedencia.

Lo cierto es que el arco apuntado proceda de donde fuere, constituye un elemento inherente al gótico, por el cual se tranforman todos los demás elementos, desde las bóvedas, los pilares, los muros y el propio concepto de espiritualismo que busca respirar el ambiente del interior.

Dentro de ese concepto filosófico del natural, en el que todo tiene su explicación porque así viene establecido de antemano, Monistrol expresa que el gótico es el resultado natural y preciso de la marcha de la humanidad, es decir que la consecuencia del arte gótico vino dada por el natural comportamiento social que desembocó en esa manifestación artística absolutamente necesaria. Fue necesaria porque en medio del cambio que se estaba produciendo a nivel social, otros factores externos potenciaron la lucha por la fe y la forma de manifestarla: las herejías y la expansión musulmana:

> "El estruendo de distintas guerras resuena...el culto de Fó, los mahometanos ingertan sus creencias en el brahamismo, luchan sectarios de Confucio y hermanos de San Francisco, el maniqueismo persa contamina la Iglesia...la fe viva y ardiente que animaba á los verdaderos fieles, levántase poderosa, firme, como la idea por excelencia, que encerrada en el arca santa de la fe, debia sobrenadar en aquel revuelto diluvio de guerras y disputas..." (47).

Este orden natural de los acontecimientos convirtió en nueva la antigua civilización y cita como protagonistas de ese cambio entre otros a Inocencio III, Gregorio IX en Francia y Fernando III y Alfonso X en España.

Asimismo en este ambiente de eclosión entusiasta por el gótico se va gestando el nuevo concepto de arquitectrua neogótica del XIX.

la catedral es un poema en piedra, tanto desde el punto de vista del significado de los elementos arquitectónicos como de la decoración de sus portadas. Es la esencia última del arte cristiano frente a lo que pudieran opinar los que no veían en la edad media algo favorable.

De hecho el gótico clásico, por lo que de reminiscencia antigua llevaba impreso, concretamente en la escultura, nunca fue criticado y así se ha visto desde Jovellanos, pero lo que interesa es que Monistrol no solo defiende el ingenio de los siglos bajomedievales, sino que especula con la consideración de que los estilos anteriores fueron la base fundamental formativa para la consecución del estilo definitivo:

> "Movimiento tan poderoso, evolucion tan fecunda, si pudo por algun tiempo mirarse con desden por modernos artistas, esclavos de Vitrubio y Vignola, bien pronto llamando con justicia la atencion de los amantes de la belleza, significó en la historia de la edad media, el notable acontecimiento, que logró imprimir al arte cristiano su propio y verdadero carácter" (48)

Anteriormente se ha hablado del posible origen del arco apuntado pero sin dejar sentada ninguna base científica que demuestre realmente la fuente. En cambio el origen del estilo como tal sí tiene para el nuevo académico un punto de partida. Considera que puede estar en Alemania, cuando desde un principio, aunque a priori **Warburton** lanzó la hipótesis ingeniosa aunque no científica, de que la inspiración de la verticalidad de las catedrales pudiera estar en los árboles de los bosques del Norte, Monistrol duda que haya sido traído por los musulmanes o los cruzados, tal como opinan Whitington, Haggit, Strutt, Payne, Knight, Jovellanos, Cean Bermúdez y Victor Hugo.

Alemania es la que tiene, a su juicio mayores probabilidades de erigirse en difusora del estilo. Cuando llega a Italia, lo denominan "tudesco o alemán", después pasó a Francia y de ahí a España que lo acogió con especial estusiasmo. No hay que olvidar los estrechos vínculos dinásticos que nos unían con Francia.

Centrado en España hace una descripción metafórica plasmada de romanticismo de la iconografía arquitectónica de la catedral y su precedente; incluso utiliza el recurso literario de la personificación para enfatizar la idea mística y llevarnos después a expresar cual es el significado real del neogótico en el XIX:

> "la ojiva se levanta dominadora aunque inexperta y tímida, sin embargo apenas se atreva á levantarse sobre los antiguos pilares, que humilla y vence, y á lanzarse al

espacio, como hará en breve exuberarte de vida y de poesia, con adornos, torres, y esbeltas agujas, que caladas y trasparentes parece que entran en el cielo, esbeltas, agudas, mensajeras de la oracion del arte. Y lo que mas caracteriza este admirable simbolismo del sentimiento cristiano, es la unidad que componen todas sus partes, y que hace de los templos ojivales inmensas sinfonías de piedra (Victor Hugo). En el arte ojival todo es lógico y bien proporcionado, todo propende á la exacta representacion de la idea, desde el adorno vegetal hasta las paredes transparentes y sus estatuas...las líneas perpendiculares y piramidales están expresando contínuamente religiosas aspiraciones. La cruz de la planta es la base mística, sobre la cual se levanta el triángulo de la elevacion. Los nervios cruzándose sobre la cabeza de los fieles, recuerdan constantemente el sagrado instrumento de la Redencion divina. Hasta los monstruos informes son representacion de los malos espíritus, luchando en vano con los ángeles del bien.

Tres naves que se resuelvan en la unidad del crucero, forman el templo, com tres son las personas de la Santísima Trinidad y una su esencia. La imafronte lleva a uno y otro lado las elevadas torres, como candelabros. Atrevidos arbotantes que parecen representar los brazos del creyente, levantados para sostener el venerando santuario de su culto. Todo es profundamente místico y cristiano:

todo contribuye á demostrar, que el verdadero templo de la Religion del Calvario no es hacinamiento de masas materiales, sino la representacion gráfica de la Iglesia, cuya piedra angular es Jesucristo, y de la cual son miembro todos los fieles...

...cuando los artistas de la presente centuria quieren edificar templos, que representan la santa creencia, vuelven la vista á aquellos siglos de fe, y levantan iglesias ojivales, que lejos de parecer un anacronismo en nuestro siglo, son recibidos con júbilo y avidez..." (49).

Cronológicamente divide el arte gótico en tres etapas que vienen a coincidir con la división actual:

Etapa primaria.- Finales del siglo XII a finales del siglo XIII. Es la etapa propiamente clásica del gótico en la que las manifestaciones arquitectónicas y decorativas no traspasna los límites del natural. Es el período conocido hoy como gótico clásico.

Etapa secundaria.- Siglo XIV. Es la época de grandeza y apogeo, en la que se realiza el ideal de belleza sin alterar la forma general ni la distribución del edificio. Supone la etapa de perfeccionamiento en el contrarresto de fuerzas y detalles ornamentales. Sentido estético sublime y aéreo de la arquitectura. Es el período conocido hoy como gótico manierista.

Etapa terciaria.- Siglo XV. Epoca en la que se lamenta el autor de que el estilo olvidase sus buenas máximas caminado hacia su ruina. Excesivo lujo y refinamiento. Las formas decorativas se recargan de tal manera y cubren la "idea" que desemboca en total decadencia. Los arcos diversifican sus modelos: ojivo de lanceta, florenzados y conopiales. Es el período conocido hoy como gótico barroquizante.

La escultura y la pintura se convierten en el complemento más acertado para ilustrar el significado arquitectónico. La catedral es el libro sagrado en piedra y la escultura y pintura (tanto retablos como vidrieras) son las páginas ilustradas.

Al final del discurso expresa el verdadero "leit motiv" del tema. El siglo XVIII desaparecido se llevó consigo el ambiente ilustrado materialista. El siglo XIX fundió en su arduo estímulo de recomponer el pasado, todo el saber posible reuniendo en las Bibliotecas y Museos las obras legadas por el pasado tanto artísticas como eruditas. En este sentido y teniendo en cuenta la crisis de valores de fe por la que se atravesaba en ese momento, la arquitectura tenía el deber de ofrecer culto a la religión cristiana levantando en su honor iglesias del estilo que suponían la verdadera aspiración del arquitecto creyente:

> "...deber de todos los amantes del arte y de la creencia es emprender con fe viva un período de verdadero renacimiento artístico para los edificios religiosos. La mision del artista es muy grande y es necesario que no olvide su

destino, su grna mision social es la perfeccionar la vida humana, relacionándola con su ideal que es Dios. Educar a los hombres haciendo elevar su mirada á la celeste altura...Nuestro espíritu se ahoga en la espesa atmósfera mundana. ¿Quién vendrá a levantarle y á prestarle fuerzas? ¿Quién nos hará amar lo puro, lo bello, lo invisible, lo infinito?. El arte: ese es su objeto, y esa es vuestra verdadera mision, artistas...Seguid el ejemplo que ya estamos viendo en otras naciones...el arte por el arte es filosófica y estéticamente absurdo. El arte como todo lo demas existe por un fin superior á sí mismo...tiene por fin supremo narrar la gloria de Dios" (50).

CONTESTACIÓN DE PEDRO DE MADRAZO

En agradecimiento a su discurso elogia su exposición y solicita del Marqués de Monistrol, D. José Escrivá de Romaní su colaboración en las tareas de conservación y restauración de los Monumentos del siglo XIII que como señala Pedro de Madrazo, inaguró el reinado de San Fernando y finalizó con Fernando V de Aragón.

La arquitectura gótica u "ojival", términos que Madrazo interpreta inexactos pero tampoco da otra opción, fue generada por algo más que un sentimiento religioso de entusiasmo como ha

manifestado el nuevo académico. Hay toda una escuela de enseñanza en la que el invento eclipsa el protagonismo del inventor. La predicación, el magisterio, la fundación de escuelas divinas, en definitiva adoctrinar al mundo. La arquitectrua gótica fue el resultado de las necesidades sociales y de las tendencias de la época, unido a la razón científica y el simbolismo de su estética. En primer lugar la decadencia del feudalismo era evidente al mismo tiempo que florecían las grandes monarquías y surgía el problema de las Investiduras. Analiza Madrazo la situación histórico-política e incluso legislativa de cuatro grandes naciones: Italia, Inglaterra, Francia y España. Italia aferrada al mundo clásico del que nunca se privó, Inglaterra practicando lo que será en el futuro su espléndido aislamiento, y por último Francia y España que mantendrán una relación muy cercana por el vínculo familiar de la corte.

Otorga un matiz claramente práctico en su discurso de contestación. Francia tomó una serie de medidas legislativas en época de San Luis en relación a los gremios (Estatutos de los ciento cincuenta gremios), se creó la corporación de pintores libres (Libro de los Gremios de **Etienne Boileau**) a partir de la cual llevaron a cabo una expansión amplia con numerosos encargos paa catedrales, iglesias, abadías, castillos etc. Lo mismo sucedió con la escultura, que liberada de la subordinación al oficio de tallista antes y sometido a las normas austeras y rígidas del románico y la influencia bizantinizante, no le

permitía la individualización delos gestos, mientras que en el siglo XIII, aunque siga estando en el estamento de la imaginería se puede observar el inicio del movimiento en las esculturas de catedrales como Notre Dame; Amiens, Chartres, Reims.

La música también tiene su significado armónico y relaciona los famosos motetes a tres voces, dos de un tono y el otro diferente con la armonía de la decoración vegetal que cubre las escocias en las cenefas.

No hay que olvidar las disciplinas del Trivium (Gramática, Retórica, Dialéctica) y el Quadrivium (Música, Aritmética, Geometría y Astronomía). Evoca los grandes nombres de filósofos y literatos: Salisbury, Bacon, Raimundo Lulio. En todos los sentidos no se puede alcanzar mayor esplendor, y este éxito de la era de San Luis se reflejará en la España de San Fernando. Grandes hombres de la literatura (Gonzalo de Berceo) hicieron eternas las letras españolas y en política se aglutinaron en torno al rey los altos representantes de Estado, la Iglesia y el saber. A ello se unía el papel específico que tenía España en la Reconquista, episodio amplio y signo distintivo de la Edad media española.

Madrazo se muestra entusiasmado con la época de San Fernando, los Autos de fe, sobre lo que se propuso tema para premio de pintura en el XVIII, llevados a cabo en Valladolid y otras localidades en los que estaban presentes el rey, Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, cabezas de las inaguradas

Ordenes Mendicantes. De sus palabras se desprende un romanticismo visceral y una incondicional exaltación de la fe católica:

"¡Qué sacrificio mas grato a Dios que el propio sacrificio! ¡Qué victimas y que victimarios comparables á esos ángeles de la caridad, que alistados en la santa milicia de Asis y de Santo Domingo, acompañan do quiera á las haces de Fernando III, para amansar el furor de los combatientes, restañar la fe que con la ira fluye de las heridas, y conquistar para el cielo el alma de las que sucumben" (51).

Madrazo se recrea en la descripción de la Reconquista: la toma de la ciudad de Sevilla en 1248 después de la rendición a San Fernando, de cuyo tema el Museo conserva un relieve de Andrés Beltrán. La Virgen a la que hace alusión Madrazo y que en el relieve no aparece es la Virgen de las Batallas, cuya imagen acompañó a San Fernando en todas los contenciosos bélicos. Ofrece una magnífico retrato de la iconografía del rey, que viene a relacionarse con ese cuadrito que conserva el Museo de la Academia (nº inv.1117) y que reproduce un boceto del Pendón Municipal de Sevilla:

"Al lado de la carroza en la iba el rey estaba el caballo de batalla, que llevaba hincada en el arzón de la recamada silla la imagen de la Virgen cuya divina asistencia no le faltó nunca en la pelea. En la diestra de

Fernando la temible espada, invisible aureola de santidad rodea su persona. En su frente el beso de Dios; sobre su cabeza, en vez de la corona triunfal que sostenia entre los gentiles el esclavo público, una corona de estrellas que no alcanza a distinguir la vista humana y que le trajo del guardajoyas del cielo un ángel con luengas als de zafiro..." (52)

Bajo el precedente de las construcciones románicas y protogóticas, y con el respeto a las tendencias de Cluny y el Cister, surge espléndido el arte gótico, majestuoso y digno en el gran época de San Fernando.

Sus normas legislativas fueron el precedente de Las Partidas. Proclama Madrazo la trascedencia en el cambio del pensamiento de la Baja Edad Media: la vuelta al mundo clásico bajo el nombre de renacimiento y el aristotelismo, de cuyas fuentes beberán eruditos como Alberto Magno, Tomás de Aquino, Dums Escoto etc...

La idea fundamental del pensamiento bajomedieval es la razón. La filosofía y el arte canalizaron esta tendencia con el neoplatonismo y así queda reflejado en la Summa Teológica de Santo Tomás y en la catedral del siglo XIII. Por eso no es aventurado para Madrazo establecer la relación directa entre los postulados tomistas y las manifestación simbólica y trascendental de la catedral. A la pregunta de como es que surge este renacimiento de la filosofía clásica se enfoca a dos causas, una

interna y necesaria que viene marcada por el destino de la humanidad y otra externa y circunstancial u ocasional que sirve de resorte para que se manifieste.

El siglo de San Fernando conquista la meta que funde la razón y la escolástica. De hecho la catedral es la expresión arquitectónica de esta filosofía. Ello no significa que los siglos anteriores no tuvieran un fe ciega y sincera. El hecho es que no se había llegado a la perfecta armonización entre la representación simbólica de la fe y la racionalidad del pensamiento. Madrazo considera que ahí está la causa de que en las construcciones románicas de fines del siglo XII o protogóticas no llegaran a concluirse felizmente los resultados, viendóse a menudo bajo el peligro de derrumbamientos. No se había conseguido todavía el equilibrio científico entre el peso, el empuje y el contrarresto:

"De tal manera es el arte ojival producto de la razon que el sistema de construccion que en todo él domina no es otra cosa que un verdadero y formal silogismo escolástico: el empuje y el contrarresto como premisas, el equilibrio como consecuencia. Por ser un silogismo mal fraguado la arquitectura de muchos templos del siglo XII, e que se ensayaron los empujes oblícuos sin haber acertado á poner donde convenia los contrarrestos se desplomaron en Alemani, Francia y España multitud de bóvedas románicas...y si no

vinieron al suelo los edificios de San Martín y San Critóbal de Salamanca, donde hoy se puede observar el desplome causado por empujes no contrarrestados, fue por un milagro patente del cielo..." (53).

En este sentido y comparado con la arquitectura griega y en parte la romana, la arquitectura gótica se caracteriza por ser dialecticamente opuesta en tanto en cuanto las primeras son en general estáticas, son una especie de cascarón vaciado sin juego de elasticidad ni presiones, mientras que la gótica es dinámica, tiene vida. Hay una perfecta comunicación técnica entre los elementos arco, arbotante y contrafuerte. Es una manifestación doctrinal que simboliza la enseñanza no el precepto como hacía el arte clásico, es decir, el siglo XIII recurre a las fuentes del pasado greco-romano racionalizando las formas.

Realmente el gótico fue una revolución, supuso una transformación en base en los esquemas y lo establecido en relación a dos premisas: una variable y otra permanente. La premisa de la variabilidad responde a las necesidades de la época. La ciudad era fastuosa, opulenta, activa económicamente. Ante esta imagen la iglesia románica se quedaba rezagada, no responde al nuevo clima de prosperidad, claridad y esplendor. Pero en cambio la catedral sí: ilumninada, diáfana, esbelta, exenta de elementos supérfluos no útiles. No hay que olvidar que

además del culto se celebraban en ellas asambleas, se representaban misterios, fiestas, farsas, teatro y hasta se comerciaba con permsio de los obispos recordando en todo ello a la basílica pagana.

La premisa permanente responde al concepto y sentimiento de belleza inherente al ser humano. Por eso el gótico fue el resultado de unas circunstancias políticas, sociales y filosóficas necesarias y de un concepto de lo bello esencialmente clásico.

En lo clásico viene establecido el baremo de lo perfecto.

Esta perfección que en el mundo griego era un precepto como se ha dicho anteriormente, en el arte gótico se convierte en el medio ascético de acercamiento a Dios.

La catedral gótica es pura ciencia arquitectónica. El problema radicó en la forma de cubrir las iglesias habiéndose ampliado el espacio y aumentadola altura. La segunda mitad del siglo XII fue la época de las tentativas y los ensayos. Es el protogótico. Comenzó el proceso de una nueva creación: variación del sistema de contrarrestos, posibilidad de adelgazamiento de los soportes, la compartimentación en tramos de la cubierta ya que al ejercer solo empuje la bóveda de arista en el arranque, no era necesario el sistema de bóveda contínua, los contrafuertes al exterior aliviaban el empuje de las bóvedas del interior, entonces ya no era vital que los soportes fueran tan gruesos, el

arbotante se convierte en el intermediario entre los empujes que comunica la bóveda y el contrafuerte que los recibe, el arco de medio punto ejercía un empuje demasiado considerable, por lo que lo sustituyeron por la cimbra apuntada que otorgaba mayor verticalidad. Los arbotantes por el ángulo de inclinación erróneo que adquirían a veces tuvieron dislocación y ruina. Se planteó una solución: el doble arbotante superpuesto utilizado por primera vez en Soissons: así fue como se convirtió en la técnica constructiva para las catedrales.

Los primeros no tenían muchas veces resistencia por lo que se recurrió al sistema empleado anteriormente en los siglos XI y XII por el cual el sillarejo realizado con gruesos lechos de mortero era sustituído por el mampuesto revestido de sillares y para darle rigidez en ocasiones interpolaban trozos de piedra dura a contralecho en délit unidos por hiladas de tizón. Aquí se encuentra el origen de las columnillas ornamentales que aparecen por ejemplo en los muros de las catedrales de León y París. Los pináculos que coronan botareles y contrafuertes por rigurosa ley de estática son el complemento, dice Madrazo, del peso de todos los apoyos verticales para burlar la acción de los empujes oblícuos.

Conseguido el objetivo de la estática y equilibrio de la arquitectura vertical se planteaba el problema de la estética ornamental con el auxilio de la talla y la escultura.

La relaciona más directamente con la escultura griega clásica del siglo de Pericles las catedrales de León y la portada norte de la de Burgos, mientras que a la escultura del renacimiento la desestima amanerada y teatral:

> "...el admirable pórtico de nuestra catedral de León y la portada Norte de nuestra catedral de Burgos se acerca mucho mas á la buena estatuaria griega, no ya á la arcaica egineta, sino á la de Fidias y demas escultores de Atenas, Jonia y Caria, por su ejecucion y su grandeza de estilo, por su sencillez de medios, por el admirable arte de ponderar las masas, por la bella individualidad de sus tipos y por la ciencia de las proporciones...conservaron los escultores de Francia mayor individualismo y majestad resultado de su perseverante estudio
> y del impulso debido á la racional libertad de que gozaron..." (54).

Los pináculos también tienen su función estética dramatizada en palabras de Madrazo así como las agujas: toman el melancólico aspecto de arbustos fúnebres, dando la pariencia del ciprés y "desafían con su delgadez la braveza de los huracanes". Obedecen asímismo a la ley de la estabilidad y el equilibrio. Ya anteriormente se lanzó la tesis de ver en el interior de la catedral , (sobre todo por parte del pensamiento alemán del que

se hacen eco Warburton y Chateaubriand), el recuerdo de las enramadas selvas del Norte, al contemplar las bóvedas góticas soportadas por los pilares esbeltos. Pero Madrazo discrepa abiertamente de esta consideración. La catedral gótica tiene un valor por sí misma, un desarrollo necesario y no necesita por tanto que le añadan las florituras ni petulancias.

Muchos son los ejemplos que han quedado para admiración de todos: dice que el arte gótico supone la culminación del prestigio de la historia del cristianismo, desd sus primeras manifestaciones en
la iglesia de San Dionisio (1148) con el Panteón de Reyes erigido por el abad Suger, Notre Dame de París de 1160 en Francia; Canterbury en Inglaterra (1174); León y Burgos (1221) en España y Colonia (1248) en Alemania.

Finaliza apelando al buen cuidado de nuestros monumentos salvándolos de la destrucción o el deterioro y anima a los jóvenes consagrados al cultivo del arte a conocer bien el legado artístico antes de decidirse a construir nuevas iglesias.

CUBAS, Francisco de

LA ARQUITECTURA COMO REFLEJO DEL ESTADO DE LA CULTURA DE LAS NACIONES.

CONTESTACIÓN DE JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS

RECEPCIÓN PÚBLICA EN 1870.(SIN FECHA).

Presenta un análisis desde los tiempos primitivos, centrando su interés en el arte de la era cristiana, de la arquitectura como consecuencia artística más directa y fuente de documentación para el estado de civilización de las naciones. Importante es el hecho de haber sido alumno de la Escuela Especial de Arquitectura a la que se debe la iniciativa de publicar Monumentos Arquitectónicos de España.

La esencia del discurso pone de relieve la crítica de algunas fuentes literarias y la actitud equivocada de la escuela romántica en los medios de restaurar la edad media.

De nuevo se hace alusión a la idea de la arquitectura es el género elocuente que suple el silencio de los libros. Precisamente hay que tener en cuenta que el hecho de que no existiera la imprenta hasta finales del siglo XV, motivó la necesidad de encontrar un camino directo para la enseñanza de las doctrinas de la fe.

El arte, y más la arquitectura y con ella la escultura serán los medios que permitan esta expansión didactica.

La arquitectura es el reflejo de las circunstancias políticas, sociales y religiosas que imperan en un momento concreto. Mientras el arte romano, que denominaban en el XIX "pagano", es la consecuencia del régimen del Imperio y que se atiene a severas líneas y masas pesadas, la arquitectura gótica es la expresión religiosa que inspira las almas y las eleva hacia el cielo.

Si la arquitectura tiene y debe ser el reflejo de la cultura, este planteamiento se llevará a cabo con rigor y criterio de verdad. Para llegar a la verdad critica la filosofía kantiana y a sus seguidores, que habiendo querido expandir las doctrinas románticas sin serlo realmente y las nuevas tendencias artísticas románticas como el neogótico, caen en el más deplorable de los panteismos. Por tanto la filosofía de Kant no debe ser la fuente de la que emane la idea de restauración del pasado. No tiene sentido construir una catedral gótica bajo los dictámenes de un pensamiento escéptico. No hay que destruir el orden natural de las cosas. La catedral gótica es el reflejo arquitectónico de una institución divina y por mucho que libros, como la obra de Victor Hugo, Notre Dame de París pretendan hacer

ver que la imprenta destruirá lo establecido nada debe temer la Arquitectura de estas doctrinas que se vierten contaminadas de falta de verdad.

El Romanticismo debe ser el recuerdo de los tiempos caballerescos medievales no la manifestación del ejercicio de una razón perturbadora que se deleita en romper ese orden natural de las cosas. En este sentido se opone al concepto de ofrecer al espectador cuadros desgarradores así como relatos literarios y turbulentas composiciones pictóricas que no son más que una absoluta exageración incontrolada de la visión del mundo. El romanticismo debe ser expresión de la virtud:

> "...eso que se llama la moderna filosofía vive aun entre las nieblas de un sombrio excepticismo; si su virtud es mas bien la de destruir que la edificar, mas la de dudar que la de creer, decidme si puede convertirse en maestra del Arte, que tiene que obrar en medio de la realidad de la vida, y que nada puede llegar a ejecutar sin tipos fijos de verdad y de belleza que den calor a la inspiracion del artista... El Romanticismo no hay porqué rechazarle, pero si se complace en contrariar el orden natural de las cosas, ofreciendo al mundo el espectáculo de los cuadros más desgarradores, sin virtud que se oponga al vicio, no puede ser en literatura como en las Nobles Artes, otra cosa que el monstruo horrible del que se reia justamanete Horacio" (55).

No hay porque temer lo que puedan ofrecer los libros para la formación de las doctrinas del artista. Hay que tener una actitud crítica y seleccionar aquello que tiene de constructivo para la sociedad:

> "Si el libro encierra las ideas de la mente y da la regla de la vida, y explica los sucesos de la humanidad, esas ideas y esas reglas y esos sucesos, los recogerá tambien el Arte en la esfera de su alcance y posibilidad, y los traducirá en monumentos que hieran la vista y satisfagan esas necesidades materiales que son el complemento de nuestras necesidades morales. El libro es un hecho material y la tarea del artista será levantar templos a la Divinidad, erigir monumentos á las glorias nacionales...encontrar reglas y tipos de belleza y buen gusto" (56).

CONTESTACION DE JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS.

Explica en su disertación las ideas principales emanadas del discurso del Sr.Cubas: la filosofía moderna y la escuela romántica literaria no han sido el vehículo correcto para regenerar las ideas del buen gusto y transmitirlas al mundo del Arte, por el contrario han contribuído a la decadencia de la

arquitectura. Pero si estos mecanismos han fallado, ¿cual fue el conducto de canalización para las nuevas ideas neomedievales. La respuesta está en el estéril resultado del siglo XVIII que por otro lado aunque parezca contradictorio iluminó el principio del movimiento regenerador del pasado que Cubas califica de "restauración", actualmente conocido como "revival" o "fase recurrente":

> "La filosofía moderna y el romanticismo literario, no solo han sido impotentes para dar nacimiento á las doctrinas regeneradoras del sentimiento y del gusto, en las esferas del Arte, sino que han debido contrubuir necesariamente á la decadencia y postracion del mismo sobre todo tratándose de la Arquitectura...Es cierto y evidente el hecho capital en los estudios arquitectónicos, de que tras el estéril exclusivismo del siglo anterior, que alcanza buena parte del actual, surge en ellas una nueva luz, que iluminando con igual eficacia todas las edades históricas, ha preparado y realizado el movimiento regenerador, que vuestro elegido no ha vacilado en calificar con nombre de "restauración"...". (57).

Una nueva ciencia se hace protagonista de los cambios habidos en el concepto del Arte: la Estética. La estética constituye la ciencia del Arte que revela a los especialistas de esta materia

que la contemplación de la Belleza no está simplemente ceñida a la civilización clásica como así lo defendían en el siglo XVIII, ni que se alcanzaba ese supremo concepto con la copia de la naturaleza haciendo alarde de los principios de la filosofía platónica, sino que ahora se establecen nuevas doctrinas en base a una libertad de pensamiento que en el siglo anterior parecía estar vedado. A estas nuevas doctrinas obedecen los estudios arquitectónicos y el interés por la edad media.

Con el triunfo de la Estética que se alza defensora de las recien estrenadas teorías sobre la Belleza, los antiguos dogmas literarios que propugnaban los eruditos para influir en el pensamiento de los artistas quedan anuladas.

A partir de este momento no se estudiará el arte como imitación de la naturaleza ni el concepto de belleza como copia de la realidad externa, sino que se profundizará en el contenido, en la esencia última y causal que desencadena todo fenómeno artístico. Se vuelven los ojos a la historia y partiendo de ella se establece un orden racional y razonado de las circunstancias que en consecuencia desembocarán en unas tendencias artísticas específicas:

> "Así, mientras el errado concepto de que era la imitacion artística la copia ajustada ó servil de la naturaleza, reemplazaba victoriosa la fecundante doctrina que debia ser, dejando al genio delpoeta, del pintor, del estatuario

o del arquitecto la libre facultad de llegar, por el camino de la abstracción, á la contemplacion y realizacion de la verdadera belleza artística- volvíanse todas las miradas á la historia de la humanidad entera, para discernir y ponderar cómo, con que medida y bajo que relaciones sociales, políticas y religiosas se habia observado en os monumentos de las artes esa ley superior...nacen, se desarrollan y generalizan en las regiones dela teoría abstracta y de la crítica literaria y artística las doctrinas a que obedecen hoy los estudios arquitectónicos". (58).

El Arte es **UNO** en su esencia y **VARIO** en sus manifestaciones, por lo tanto es factible de estar siempre llamado a repetirse, a renacer. A ello se añade que en el Ser Supremo está en el primero y el último eslabón de lo creado, es decir su teoría responde al concepto tomista del Dios creador, según el cual todo lo existente tiene un origen divino, por lo tanto el Arte y sus manifestaciones tienen ese origen.

Otorga en segundo lugar un carácter filosófico al libro, al que considera el medio de compilación del saber transmisible a las sociedades presentes y futuras. Rechaza también al igual que el Marqués de Cubas, la idea de que el "libro mata al monumento" según decía Victor Hugo en su obra sobre Notre Dame. Dentro de

una perspectiva positivista invita a que sea el libro el que reuna en su contenido todo lo referenta al mundo artístico, siendo él ese **UNO** y los monumentos el elemento **VARIO**:

> "...el libro nace y toma cuerpo en las esferas del sentimiento, de la imaginacion y de la fantasia, debe fundarse necesariamente en las leyes de toda creacion artística, hermanándose en la sustancia, y haciéndose uno en los fines, con todos los monumentos de las Nobles Artes". (59).

Demuestra su teoría en la aplicaión de los escritos realizados desde la antigüedad clásica griega y romana hasta llegar al elogio de la Divina Comedia de Dante del siglo XIII, en la que se plasma la síntesis perfecta de la ciencia y del Arte de forma poética y apela a la observación de la unidad existente entre la arquitectura y lo que la obra encierra.
Por tanto el libro y los monumentos no forman una antítesis, por el contrario es necesario que se establezca una unión para perpetuar el legado artístico y transmitirlo a las generaciones venideras. No hay que olvidar que es el momento contemporáneo a la elaboración de la obra Monumentos Arquitectónicos de España y otras publicaciones que tuvieron no pocos problemas de edición, con diversas interrupciones y que en algunos casos no llegaron a concluir la obra.

RUIZ DE SALCES, Antonio

CONOCIMIENTOS QUE DEBE REUNIR EL ARQUITECTO, Y LA IMPORTANCIA QUE TIENEN PARA LA ARQUITECTURA LOS ESTUDIOS CIENTÍFICOS, LOS ARTÍSTICOS Y LOS ARQUELÓGICOS: COMO SE AUXILIAN Y COMPLETAN RECÍPROCAMENTE, Y LA NECESIDAD DE TODOS ELLOS PARA FORMAR UN ARTISTA DIGNO DE LLEVAR AQUEL HONROSO NOMBRE EN EL SIGLO XIX

CONTESTACIÓN DE EUGENIO DE LA CÁMARA

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 7 DE MAYO DE 1871.

MUSEO, REF. Nº116.

Para Ruiz de Salces la arquitectura es el motor auxiliar del que se vale la sociedad para expresar y ser fiel reflejo de las circunstancias que mueven su resultado. Su misión es práctica: "satisfacer las necesidades físicas y morales, religiosas y sociales de los pueblos, partiendo de lo útil y de lo bello".

Con ella el hombre experimenta un placer sublime que hace elevar su espíritu hacia la divinidad.

De nuevo se defiende el papel teórico y práctico en el aprendizaje de la Arquitectura, es decir es fundamental que el arquitecto concentre su formación en base a los estudios científicos y literarios. No es posible encontrar arquitecto que reuna a la perfección ambas necesidades, por lo que se asiste a la presencia de aquellos que cultivan con preferencia los

estudios matemático-científicos para las construcciones y otros los estudios artístico-arqueológicos por medio del dibujo, cuyo ejemplo más cercano son los dibujos de Monumentos Arquitectónicos.

Pero no se pueden separar ambas enseñanzas por lo que es necesario organizar los estudios de arquitectura en base a un amplio abanico de disciplinas: serán fundamentales los estudios literarios, cultivo de algún idioma vivo, estudio de Geografía e Historia para llevar un seguimiento de la cultura de los pueblos, sólidos principios de filosofía: la **Estética.**

La estética como ya se ha definido es el estudio filosófico de la teoría del Arte, es el análisis de lo bello pero con un fin último de acercamiento al bien, es decir cada época tiene una manifestación artística concreta dada en función de unas ideas de verdad y unidad. Esto es lo que hay que analizar, no quedarse en la mera observación de lo externo, sino en la aprehensión de lo interno. Pero además la obra no solo debe ser bella sino también útil, puesto que el hombre, y respondiendo al concepto aristotélico antiguo, está compuesto de materia y espíritu, de materia y forma (principios del Hilemorfismo de Aristóteles). La arquitectura por tanto debe elevar al hombre a partir del mundo sensible a la realidad suprasensible que es donde se encuentra el orden divino, y será entonces cuando lleque a alcanzar el concepto bello en el sentido estético.

Esta es la filosofía a la que aspiran los arquitectos en su faceta arqueológica y aplican su ciencia al dibujo, expresión gráfica y artística de los estudios científicos.

CONTESTACIÓN DE EUGENIO DE LA CÁMARA

Es en esta época cuando se toma la iniciativa de hacer estudios para la restauración de monumentos. En este sentido los monumentos medievales y en relación con el neomedievalismo de la segunda mitad del XIX, tendrán un papel prioritario. Así expresa Eugenio de la Cámara la importancia del papel del arquitecto restaurador:

"Donde mejor y mas cumplidamente se revela la grandeza y elevacion del Arquitecto-Arqueólogo, es en la restauracion de un monumento importante de la antigüedad...este el problema mas sublime y complicado de cuantos puedan ofrecerse al Arquitecto...el Artista encargado de la delicadísima mision de restaurar un monumento tiene que comenzar por estudiarle, analizarle y desmenuzarle con prolijo afan, hasta conocerle perfectamente en sus mínimos detalles, hasta penetrar en el pensamiento artístico que presidió su creacion, hasta identificarse con los sentimientos del artsita que lo concibió, y es bien claro que no lo conseguirá si no es consumado Arqueólogo, si no se encuentra capaz de trasportarse en espíritu á la época y á las condiciones de vida y de sociedad en que se erigió el monumento: tiene despues que adivinar, por lo que en él existe, lo que falta, y al tratar de restablecer las cosas

al estado que primitivamente tuvieron, preciso es que penetrado de la idea que traduce o interpreta, no varíe ni tergiverse, ni debilite siquiera, su genuina significacion, que desdiga de la perfecta unidad que tiene obligacion de conservar" (60).

El arquitecto para ello tendrá un exquisito sentido de la delicadeza y del concepto artístico respetando lo que existe, reconstruyendo aquello que los avatares de la historia ha destruído e incluso admite el autor la posibilidad de "desmontar" lo que se conserva para reforzar zonas que declaren riesgo de falta estabilidad.

Concluye su discurso preguntándose para que van a servir esos variados estudios si no es, aparte de la labor de restauración, para hacer catedrales, museos, palacios, universidades etc...

MADRAZO, Federico de

ESTADO Y TRABAJOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DURANTE EL TRIENIO 1872-75.

DISCURSO DEL ESTADO DE LA CUESTIÓN SOBRE LA PROTECCIÓN DE MONUMENTOS.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 15 DE FEBRERO DE 1876.

Entre las muchas tareas de la Academia una de ellas es proteger y conservar el legado monumental, aspecto que desde mediados del XIX adquiere gran interés. Se trata de mantener vivo el espejo de la civilización y el testigo de la historia de España.

Pero la situación económica en esos momentos era precaria y así lo deja constar Madrazo en sus palabras.

Su discurso no versa sobre cuestiones de estética, sino que su interés radica en lalabor práctica y metódica que llevó a cabo la Real Academia en materia de salvaguardar el patrimonio histórico-artístico. En este sentido la clave de la revalorización medieval está en la protección del legado arquitectónico, escultórico, pictórico y de las artes aplicadas.

Entre las publicaciones que se vieron interrumpidas estaba Monumentos Arquitectónicos, magna empresa que a partir de 1872 pasa a ser de total responsabilidad de la Academia.

Cuando aún era competencia de la Escuela de Arquitectura fue necesario promulgar la Ley de Instrucción Pública de 1857, según la cual la Real Academia de San Fernando y la Real Academia de la Historia se hacían cargo de la inspección de los monumentos históricos y artísticos de toda la Península. El objetivo era preservar la arquitectura, escultura y pintura para su salvación y conservación. La guerra había destruído buena parte del conjunto monumental. El esfuerzo de la Comisión Central de Monumentos y de las provinciales dependientes de ella hizo que pudieran ser salvadas de la especulación muchas iglesias y otros monumentos. Entre los medievales se encuentran:

San Esteban de Sevilla

San Benito de Alcántara

San Zoilo en Carrión de los Condes

San Francisco en Palma de Mallorca

Santa Mª de la Victoria en el Puerto

San Marcos en León

San Juan en Oviedo (¿San Juan de Amandi?)

Santa Cruz en Medina de Río Seco

San Pedro de las Puellas en Barcelona

Puerta de San Torcuato en Zamora

Puerta de Dª Urraca en Zamora

Castillo de San Servando en Toledo

Palacios de Olite y Tafalla

Cárcel de la Torre en Segorbe

Torre ciega en Murcia

Edifcios aledaños y terrenos de la Alhambra

Se hizo necesario que el Gobierno tomara medidas ante las enajenaciones que se estaban llevando a cabo. Por ello el Ministerio de Fomento en respuesta a esta petición, el 16 de diciembre de 1873 y junto con el de Gobernación el 7 de febrero de 1874 ante las súplicas de la Academia, el primero prohibió derribar ningún edificio bajo responsabilidad de las diputaciones provinciales o ayuntamientos y el segundo prometió la formación de una Ley de Monumentos.

La labor fue árdua. La Academia tomó la decisión personal de hacer llegar su inquietud a las Comisiones Provinciales de Monumentos, las cuales ejercieron un papel ejemplar en materia de conservación. Uno de los aspectos más importantes en este sentido fue la recogida de objetos y restos profanados de edificios tanto escultura como pintura, ejecución y envío de proyectos por parte de estas Comisiones Provinciales para su restauración, actividad apoyada y secundada por la Academia.

Asímismo por otro lado da cuenta Madrazo del proyecto realizado durante el trienio para la restauración de las bóvedas de la catedral de León, entre otros edificios.

RIAÑO, Juan Facundo

LOS ORIGENES DE LA ARQUITECTURA ARABIGA, SU TRANSICIÓN EN LOS SIGLOS XI Y XII Y SU FLORECIMIENTO INMEDIATO.

CONTESTACIÓN DE PEDRO DE MADRAZO

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 16 DE MAYO DE 1880

Desde la segunda mitad del siglo XIX ha venido siendo habitual el tratamiento de temas relacionados con el mundo árabe. Pero el error estuvo en la politización de algunos de ellos que expresaban, más que recuerdo heroico de hechos pasados, el significado solapado de un pensamiento ideológico. Esto para Riaño no admitía tal planteamiento como tampoco una edad media mal entendida y utilizada.

Concreta el análisis de su discurso en la puntualización de aquellos aspectos que no considera suficientemente claros. en

Antes de comenzar dedica de elogio y recuerdo a su predecesor José Amador de los Ríos.

Plantea que no hay claridad en torno al origen del arte musulmán antes del esplendor de su expansión. La consolidación de la religión y su precepto de Guerra Santa les invita a expandir y reflejar su doctrina en las manifestaciones artísticas, pero no tenían principios formativos por lo que

acudían a la asimilación de los elementos de los países que conquistaban. El fasto del imperio bizantino será desde el siglo VII al XI su prinicipal fuente de aprendizaje en oriente. La arquitectura bizantina frente a la necesaria horizontalidad de los edificios de la antigüedad clásica griega y romana se muestra ahora vertical, articulada, elástica y dinámica a base de curvas y superficies cóncavas y convexas según define **Beaumont** en 1866 en Les Arts decoratifs en Orient et en France. París, 1866.Considera que sin estos conocimientos no es posible explicarse el origen del arte árabe en España. Sin duda es Constantinopla el centro de irradiación. Inspirados en las iglesias bizantinas e incluso aprovechando sus materiales se construyeron las mezquitas de Jerusalén, Damasco, Amrú, El Cairo y la de Córdoba.

Pasado el siglo X se produce el período de transición durante los siglo s. XI y XII que traerá como florecimiento el esplendor del XIII. Lamentablemente no existe vestigio de monumento que certifique esta transición pero el hecho es que se dio y coincidió con la llegada de Almorávides y Almohades. este sincronismo hace que los teóricos establezcan relaciones con estas circunstancias políticas de invasión. **Girault de Pangrey** fue el primero que estableció esta relación. En contra de su teoría se alzaron las voces de varios eruditos españoles y la del alemán **Schack**, que dan justificación del éxito a la consecuencia natural de los elementos civilizadores.

Paralelamente a lo que sucede en España se produce en Oriente con un período de crisis en los siglos XI y XII y un renacimiento esplendoroso después. Algo especial tuvo que ocurrir por tanto en ese amplio espacio de dos siglos para que oriente y occidente ocurriera lo mismo, de esa falta de testimonios monumentales que certifiquen la transición al siglo XIII. Tal vez el antecedente se encuentre en la portada de la mezquita Ezzerum de Ulú en Armenia:

> "Es la portada de mármol blanco, delicademente tallado, y rodéanla cuatro grecas concéntricas con labores antiguas bizantinas, pero cambiado su carácter en el sentido d elos modelados concéntricos de la Alhambra: en la parte superior sobre salen piezas en forma de estalactitas, y en los fustes de las columnas adosadas se muestra el repetido ejemplo de los rombos. Los capiteles son dobles y superpuestos usados de idéntico modo a los que se emplean un siglo antes en San Vital de Rávena" (61).

Texier la consideraba de origen persa por la decoración de serpientes, águlas bicéfalas, plumas de pavo real.
Lo conservado de los siglos XI y XII estaba a finales del siglo XIX en auténtica ruina o desfigurado o con añadidos tanto en el Cairo como en Persia o la India donde solo hay restos de numerosa arquitectura musulmana entonces sin estudiar. Destaca la decoración de la tumba de Mahmud en Gazni de principios del s.XI y con la que Riaño relaciona la arqueta de Sangüesa de la

catedral de Pamplona.

Los siglos XIII, XIV y XV son los siglos de esplendor del arte árabe. Especialmente el siglo XIV en el que sitúa el autor la mayor parte de la obra de la Alhambra. Esta época de profusión decorativa destaca por el cambio habido en el tratamiento de la temática que abandona el uso bizantino para ceñirse a un tipo de decoración en España, concretamente en los capiteles con graciosos ornatos tallados de forma prismática, cintas o flores frente a la frecuencia con la que en oriente (Egipto, Persia, India) se seguirá utilizando el marfil, el ladrillo vidriado, el nácar y el alabastro.

Entre los elementos arquitectónicos más destacados y propios del mundo musulmán se encuentra la cúpula sobre cubo con ángulos en los que se dispone las llamadas cúpulas colgantes (cúpula sobre pechinas). De aquí asegura Riaño nace la tradición de la decoración profusa de las cúpulas: "de efecto bellísimo imposible de describir".

Un claro ejemplo es la Sala de las Dos Hermanas de la Alhambra. Es este aspecto, entre otros, los que caracterizan la etapa granadina, a lo que se añade ese especial interés por la armonía entre los elementos decorativos, las proporciones de edificio y los espacios que van a cobijar.

A la vez que se conquista el perfeccionamiento arquitectónico-científico en armonía con el decorativo, se añade la importancia del aspecto moral y religioso. Hasta hacía poco se consideraba que el arte árabe era la expresión material de los

placeres terrenales, un arte sin sentimiento espiritual de fe sino una forma más de demostrar excesivo lujo y sensualismo. Contrario a este principio Riaño opina:

> "...si comparamos con la arábiga otras arquitecturas civiles, veremos que no existe una sola, incluso la cristiana, que presente con tan marcada insistencia el elemento moral y religioso en los letreros que forman parte necesaria de la decoracion de todas las superficies. Sea cualquiera que se recorra delas estancias islamitas, siempre se encontrará la mirada con inscripciones de la siguiente índole: "alabanza a Dios" "Todos los beneficios provienen de Dios el poderoso y el sabio" "Dios es nuestro amparo en las desgracias" "la felicidad y la prosperidad son dones del que sustenta á las criaturas..." (62).

Muchas de estas inscripciones influyeron en el arte cristiano y hebreo que encargan a los mudéjares: Sinagoga del Tránsito o Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares (con dibujos reproducidos para Monumentos).

Aparte de la originalidad de la arquitectura nazarí a finales del XIX intentan buscar una relación estilística dentro de ese ambiente de orientalismo de la época. En este sentido Riaño al no poder justificar la conexión directa con oriente busca el itinerario a través de Marruecos con quien Granada mantiene desde su reducto territorio estrechas relaciones.

Algunos detalles relacionan el arte musulmán con la India: La Galería alta del patio de la Alberca, Cuarto de las camas, actual Capilla y atigua cámara de la torre en la Alhambra presentan tendencia a la supresión de arcos lo cual es extraño en esta arquitectura, así como labores de tema vegetal de tronco y ramas angulosas no típicas del árabe en la enjuta de la puerta de la Galería baja. Certifica su tesis relacionándola con una ventana del Palacio de Ahmedabad publicado por **Fergusson en 1876 en Londres** en su obra Indian and Eastern Architecture. Londres, 1876.

También recurre a las crónicas de los viajeros entre las que se encuentran en primer lugar la de **Aben Batutah,** aunque este suceso parece asu juicio poco verosímil porque alude a la oscilación similar que sufría la torre de la mezquita de Basora y el mismo defecto señala de la torre de la mezquita de la Alhambra.

Una fuente que considera fundamental es la obra escrita por **Ruy González de Clavijo** del siglo XV, escrito por encargo de Enrique III de Castilla, donde describen los palacios árabes con estructura y ornatos muy similares a los conservados en Granada. De **Antonio Tenrreyro** del primer tercio del siglo XVI en el Itinerario de Coimbra de 1540, constan descripciones similares a las de Clavijo. En 1617 visita Persia el embajador de Felipe III, **D. García de Silva y Figueroa** y cuyos Comentarios se publicaron en París en 1668, donde se ofrece la descripción de

los muros de Ispahan que relaciona con España y un Bazar de Lara con la Alcaicería de Granada.

En cuanto a las pinturas de la Alhambra, tema monográfico del discurso de Rodrigo Amador de los Ríos en 1899, explica su influencia oriental a través de Italia y pone su opinión en boca de Silva y Figueróa que asegura que las pinturas de la Sala de la Justicia estaban realizadas por Italianos:

> "Y aunque la casa no es muy grande ocupando poco suelo es muy alta á modo de una gran torre, con tres altos á que se sube por unas estrechas escaleras de husillo, siéndolo ansí todas las que hay en Persia, no poniendo mucho cuidado en el aparato exterior, y esto no es solo en este reyno sino en toda Asia...Por lo alto tiene vidrieras por donde le entra la luz, y ansí en ellas como en las de los aposentos que estan en aquel andar, muchas figuras de mujeres pintadas, las mas dellas tocadas y vestidas a lo italiano, con lazos de los cabellos y flores muy adornadas las cabezas, y algunas con coronas de laurel como las medallas antiguas, echándose de ver claramente por la forma de la pintura de haber sido por mano de artífices italianos, siendo muy verosímil haber sido los tales de Venecia..." (63).

Este es un ejemplo documental de la crónica de un embajador en la que se da cuenta de la influencia clásica a través de Italia y de la llegada por vía marítima de la influencia oriental.

Son muchos los textos que hacen referencia a la decoración de las casas donde se alude a una ornamentación de temática festiva (banquetes con figuras masculinas y femeninas que bien recuerdan el carácter íntimo de la cultura oriental y que certifican una vez más que los árabes no rechazaba en modo alguno la decoración figurativa, aunque esta tenía una evidente función privada.

Tampoco la obra literaria tiene un origen autóctono, los cuentos de las Mil y una noches así como otros relatos poéticos tienen su origen en la India y Persia. Para Riaño la importancia de relacionar la poesía y la pintura se basa en la armonía que expresan las labores de las paredes decoradas dentro de los límites de la matemática, sistema al que se acomodan las inscripciones y distribución del adorno con el ritmo melódico de las frases literarias.

En cualquier caso para Riaño el origen del arte árabe se centra evidentemente en oriente, pero tampoco encuentra una zona absolutamente definida que pueda darnos la pauta exclusiva y mucho menos que se considere un arte creador, porque desde luego para la creación de su arte fue necesario la inspiración en fuentes cercanas de los territorios conquistados.

CONTESTACIÓN DE PEDRO DE MADRAZO

Se inicia con este discurso una nueva etapa de progreso en materia de crítica artística. Dos son sus principales observaciones: en primer lugar la arquitectura árabe de la época califal en España no tiene origen en Bizancio y en segundo lugar que en el arte almohade no está el origen de la arquitectura granadina.

Siguiendo con el análisis que realiza Riaño Madrazo expone su tesis y comienza con un exhaustivo estudio del arte bizantino que surge como deseo de transformar la esencia de la arquitectrua del Bajo Imperio tomando sus propios elementos. Inteligentes artístas llevan a cabo este cambio de tal manera que la arquitectura estática romana se convierte en el siglo VI, siendo Santa Sofía de Constantinopla el prototipo, en arquitectura dinámica. Todo se mueve en la contemplación del espacio interno de la arquitectura bizantina. A su vez la idea de boato y ostentanción Bizancio la toma de oriente, Persia en concreto y el ornato tenía una fuente importante en los objetos de uso personal como eran las joyas. Los temas vegetales también fueron motivo de inspiración y cita Madrazo:

"Hojas dentadas y punteagudas, hojas de plantas ilíaceas ó yaroideas, tulipanes adheridos a vástagos serpenteantes y continuos, círculos, porcones de círculo intersecándose y formando flores cuadrifolias, mallas círculos con figuras

geométricas rectilíneas, listeles con funículos, combinados con cruces, floroncillos radiados, rosetas, escamas imbricaciones, grecas, lazos, nudos, racimos, contarios , palmetas etc..." (64).

Pero el problema es ¿Fué el arte bizantino puro el qué practicaron los árabes de Andalucía?.
Según Madrazo no fue así porque los árabes sin un arte definido se lanzaron a la conquista primero de Oriente donde conocieron el arte de Persia, Siria y Egipto y después su gran expansión hacia occidente que les trajo a la Península. Si de las otras civilizaciones aprendieron el arte existente, es evidente que en España tenía que ocurrir lo propio, por lo que considera que el arte hispano-musulmán está inspirado en el arte visigodo que era el legado arquitectónico que quedaba en España y que por otro lado no se difería excesivamente del bizantino en cuanto métodos constructivos así como temática orfebre.

Los elementos constructivos más característicos del mundo árabe son el arco de herradura que otorga a las construcciones hispánicas una personalidad concreta y el capitel de orden corintio aprovechado de las antiguas iglesias visigodas y que en Bizancio ya estaba en desuso en su tratamiento clásico. En cuanto al arco de herradura Madrazo justifica que aún siendo originario de Persia no adquiera la trascendencia que tuvo en España al haber sido primeramente ampliamente utilizado por los visigodos.

Discrepa de la opinión de Riaño en la cuestión de los elementos decorativos. El arte árabe califal o primario cultiva el tema vegetal de las plantas liliáceas y yaroideas, pero ¿donde está el origen de su inspiración?: es una actitud instintiva. El árabe no fue genio creador pero si depurador e inventivo en cuanto a la decoración.

Evidentemente se reconoce el espíritu sensible a la naturaleza propio de los árabes pero es excesiva la opinión que atribuye la ornamentanción a ser un motivo absolutamente creativo sin influencia externa:

> "Ese árabe nómade modela vasos de barro de la mas elegante forma é improvisa alocuciones dignas de los mas disertos tribunos dela antigua Grecia. ¿Es aptitud instintiva? Lo es sin duda alguna: el sentimiento d ela bella ornamentación es una de las pocas compensaciones que concedió la naturaleza á una raza de admirable aptitud para la guerra" (65).

La armonía, musicalidad y poesía de la ornamentación refleja la misma idea en la literatura. Frente al cristinaismo que a medida que avanza el tiempo se produce una elevación de los conceptos para acercarse a la divinidad, el mundo árabe experimenta un refinamiento de las formas pero aferrado al mundo terrenal porque la filosofía de su arte es que la repesentación en la tierra del paraíso de Alá es lo que les hace estar más cerca de Dios.

Esta concepción filosófica no era así entendida en el XIX por los más adeptos eruditos y académicos que veían en el arte árabe la expresión de lo mundano y lo frívolo. También la edad media tenía este concepto, máxime cuando la catedral gótica se alzaba para que el fiel inmerso en el mundo interior de su espacio se acercara espiritualmente a Dios. Los árabes por el contrario se trasladan al mundo sensible, a la realidad que les rodea de lo divino y disfrutan de ello sin que sea necesaria la muerte para llegar al Paraíso.

Con esta sublimación del contexto artístico llegan los árabes al siglo XIII, el siglo del esplendor y la madurez arquitectónica. Según Madrazo en ellos se inspiraron los artistas cristianos de la época de San Luis y San Fernando.

Otro problema que se plantea es la transición del estilo califal al nazarita, árabe-bizantino o árabe-naserita, a través del almohade o mauritano. Madrazo no encuentra eslabón alguno entre ambas etapas. Una vez producida la invasión almohade el arte árabe cambia, pero por árabe no significa que tenga que derivar del anterior estilo.

Esta diferencia la certifican las obras que se han conservado de aquella etapa, algunas reproducidas para Monumentos:

Giralda de Sevilla

Puerta de Bisagra en Toledo (en Monumentos)

Puerta del Sol en Toledo

Mezquita de la ALjafería en Zaragoza.

Torres y antiguas parroquias de Sevilla que fueron visiblemente mezquitas (reproducidas en Monumentos).

Alcázar de Tarifa

Castillo de Alcalá de Guadaira

Castillo de Gandul

Alcázar de Carmona

Gran parte de las Puertas de Carmona

Completa su discurso ofreciendo un repaso general de las circunstancias que movieron a la llegada de los almorávides en 1086 al mando de **Yusuf Ben Texfin**, época en la cayeron derrotados los ejércitos de Alfonso VI en Zalaca y Uclés quedando unidos los destinos de España y Africa. En 1146 llegaron los Almohades hasta 1212 con la famosa batalla de las Navas de Tolosa.

Mientras estas tribus se encontraban en la Península en Africa los edrrisitas llevarían a cabo grandes construcciones tras su asentamiento y desarrollo en el Magreb desde el siglo XI. Madrazo cita un libro o crónica en la que se describen algunas de las obras de esta época, se titula Rudh el-Kartas. Se erigió la mezquita de Tremecén y así habla de la de Kairawán:

"la de Kairuain con un alminar de 108 palmos de elevación donde lucía en la parte alta una manzana de metal dorado incrustado de perlas y pedrería y la espada enhiesta del Imán Edriss ben Edriss para atraer sobre el edifico la bendición del fundador de Fez. La fachada construída de sillería llevaba en el yeso inscrustada de azul la inscripción en que consugnaba la fecha de edificación con las sagradas invocaciones de uso..." (66).

Es muy interesante el estudio de las fuentes árabes para el conocimiento del arte del norte de Africa, sobre todo en lo que se refiere a la zona del Magreb donde Yusuf ben Texfin como se ha dicho anteriormente fundó Fez y llevó a cabo construcicones magníficas antes del año 1070 en que vino al reino de Sevilla llamado por el **Almuthámed el Abbadita.** En tiempo de Almanzor había setecientas ochenta y cinco mezquitas y capillas, ciento veinte y dos lavatorios para las abluciones, noventa y tres baños públicos y cuatrocientos setenta y dos molinos dentro y fuera de muros. De todo ello, algunas noticias junto con lo sucedido al alminar de la mezquita mayor cuando iban a llegar los almohades(fue cubierta de yeso blanco para no aparentar ostentación) nos hablan las obran Historie des Soverains de Maghreb e Historie du minaret de la mosqueé el Kairaouyn.

Así justifica Madrazo el esplendor del pueblo almohade y por tanto su revalorización. Antes de entrar en Andalucía fundaron

la primera ciudad de Rabat, las fortificaciones y la mezquita de Tagrat, cerca de Tremecén, ya siendo dueños de Andalucía fundaron Mequínez en 1161, la fortaleza de Gibraltar en 1170, el puente de Tensif en 1171, la Alcazaba de Sevilla con los muros en talud y entre 1194-97 la nueva ciudad de Rabat con la mezquita y torre de Hassan, la mezquita de Sevilla y su Giralda , la mezquita de El-Katebín de Marruecos y la alcazaba. En 1204 repararon los muros de Fez, erigieron la Puerta de El-Xeriah y a finales de su reinado la *Torre del Oro de Sevilla*.

También intenta demostrar con esta elocuente exposición que el arte "mauritano" no es el arte de transición que desemboca en el período granadino, para ello alude también a las formas decorativas enrreversadas de la Giralda y apunta que eso no es propio de un arte de transición sino que responde a un hábito constante y peculiar. No entra en la cuestión del origen oriental del arte del Magreb, para él tal vez tenga algo de certero pero su disertación finaliza con un elogio a la labor de estos artistas norteafricanos y una invitación al Sr. Riaño a llevar a cabo exploraciones en búsqueda de nuevos datos que puedan aclarar la cuestión:

> "Si tales prodigios artísticos realizaba aquella dinastia, la cual por otra parte mostraba tan noble entusiasmo por las letras y las ciencias, que uno de sus príncipes hacía las paces con D. Sancho IV sólo á condición de que le restituyese este todos los libros áabes que tenía en sus

dominios, para enriquecer con ellos las escuelas de fez, fácilmente se comprenderá cómo esa Africa bárbara podia servir en el siglo XIII de ejemplo á los mismos reyes de la hermosa Granada" (67)

JAREÑO, Francisco

IMPORTANCIA DE LA ARQUITECTURA Y SU RELACIÓN CON LAS DEMÁS BELLAS ARTES.

SIN CONTESTACIÓN

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 6 DE JUIO DE 1880.

La arquitectura es el medio de expresión más solemne y verdadero que refleja el sentimiento de una sociedad. Sin arquitectura no hay sociedad. Considera se puede prescindir del relieve y de la pintura pero no de la arquitectura. Para demostrar su teoría ofrece un breve repaso a la historia de la arquitectura comenzando por el mundo egipcio, pasando por el griego para desembocar una vez más en el período de esplendor de la edad media, con la construcción de la catedral gótica y el sentido emancipador que dió el renacimiento a la escultura y la pintura.

Equipara el significado artístico de la catedral con el Partenón y en base a la Historia del Arte Winckelman recoge la opinión de este que estima el producto artístico resultado de varias influencias entre las más importantes el clima y las costumbres, la diferencia es que Jareño no considera superior el arte griego a la catedral gótica:

"¡Que mudanza tan radical en las relaciones sociales, y por consiguiente en las artísticas que en ellas se nutren! Lo que he dicho del Partenon en cuanto a lo clásico, digo de la catedral en los propio a los siglo los medios: monumento ordenado por la ciencia, embellecido por l arte, con destino a albergar la imagen de la ciencia que el arte la palabre primero, y depues el arte plástica, inventaron y modelaron...la ciencia sirvio á la ciencia, y el poeta-sacerdote imaginando la deidad, y el arquitecto-artista labrándola hermoso santuario, diéronse y cristalizaron los sentimentos mas elevados de toda una raza...
nada resulta arbitrario, todo tiene su explicacion, todo obedece á ideas que responden á hechos de que el arquitecto no debió prescindir, y en su justa proporcion, los edificios se modelan en la propia norma, siempre adpatándose al clima, al linaje y á las costumbres" (68).

Un aspecto interesante es que la catedral en el XIX en principio fue la expresión estética de un sentimiento romántico pero como bien dice Azcárate en su artículo sobre el neogótico en Madrid se convierte poco a poco en el símbolo artístico identificable con la nueva burguesía, la clase media acomodada que impregna su casa de detalles goticistas. Jareño coincide en esa idea que identifica el neogótico con el pensamiento estético de una clase social:

"La Catedral es otra cosa, no presupone el Capitolio, presupone el castillo roquero, asiento del individualismo mas desaforado y la casa del consejo, esto es, el baluarte de la burguesía" (69)

La escultura y la pintura formaban parte de la arquitectura. Se proclama el individualismo de las Artes, motivo por el cual no es partidario de supeditar en el conjunto arquitectónico la escultura y la pintura. Tal vez por ello las iglesias del neogótico adolecen de falta de decoración, son límpidas de ornamentos, puras en sus formas arquitectónicas, en las que los arquitectos aplican con severidad las normas sin añadir nada que pueda "distraer" la atención que funde la estética de lo bello y la ciencia tectónica.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Francisco

INFLUENCIA DE LO REAL Y LO IDEAL EN EL ARTE.

CONTESTACIÓN DE PEDRO DE MADRAZO.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 12 DE JUNIO DE 1881.

Desde los orígenes el hombre ha diferenciado lo real de lo ideal surgiendo partidarios de ambas tendencias. los primeros construían por nociones concretas y sucesivas, los segundos parten de la virtualidad del alma como destello de la inteligencia divina para comprender el orden moral de su desarrollo.

La producción artística ofrece ambos pensamientos combinados, el problema que plantéa el Sr.Fernández es la delimitación y significado de cada uno.

El significado de lo real aplicado a la valoración de la edad media se caracteriza primero por la influencia climática, sobre todo en la arquitectura: el arte de la zona septentrional requiere una visión ascensional de la mirada, la verticalidad porque la horizontalidad daría un espacio excesivamente iluminado y por tanto demasiado diáfano. De ahí las tracerías, los pináculos, columnas, ojivas que pueblan las fachadas de las catedrales góticas.

En definitiva es el camino ascensional para llegar a Dios, por el contrario la arquitectura árabe presenta carácter horizontal con una luz cegadora en el efecto al exterior. La razón que da el autor es que en el interior los triángulos esféricos suspendidos del techo y la esbeltez de las columnas produce la impresión de un bosque de palmeras en el oasis del desierto.

La catedral descollaba en lo alto de la ciudad frente la horizontalidad de las casas. Por ello dice que no tendría ningún sentido una catedral en el desierto de Mesopotamia.

El significado de lo ideal se basa en la luz que el hombre interpreta y transfigura según su espíritu: la edad media aglutinó un conjunto de principios que formaron la base estética del significado de la arquitectura de la época. Por ejemplo la luz real que se filtra a través de las vidrieras se interpreta como la luz divina que tod lo inunda y santifica.

CONTESTACIÓN DE PEDRO DE MADRAZO

Hace una crítica al ideal falso y califica de ridículo el amaneramiento en que cayó el barroquismo del siglo XVIII.

Proscrito aquel falso ideal defiende un nuevo de racionalidad en el arte basado en el estudio de la naturaleza que engendró todas las grandes épocas, de las que se debe descifrar el valor de su esencia: la de los Faraones y Pericles en la Antigüedad, San Luis y San Fernando en la Edad Media y Julio II y León X ya en el Renacimiento.

RADA Y DELGADO, Juan de Dios

CÚAL ES Y DEBE SER EL CARÁCTER DISTINTIVO DE LA ARQUITECTURA DE EN NUESTRO SIGLO

SIN CONTESTACIÓN

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 14 DE MAYO DE 1882.

El estilo de cada pueblo responde a una manera de ser religiosa, política y social y por lo tanto el arte en España debe ser la expresión genuina de las especiales condiciones de su existencia.

La historia de la arquitectura cristiana desde sus orígenes es un conjunto de ensayos desde que la doctrina de la nueva religión inunda el pensamiento de la sociedad. Hay una clara tendencia al idealismo entendido como arte que supone la expresión de la IDEA de Dios.

Es la etapa que comprende a su juicio desde el paleocristiano hasta el gótico, considerado el eminentemente medieval. El resto de las manifestaciones tienen importancia en función de que constituyen el corpus precedente del verdadero significado del arte cristiano, y que alcanzará su máxima expresión con la arquitectura gótica.

Así el arco apuntado se convierte en el testimonio de la elevación del pensamiento, se asienta sobre las columnas dominador y se va elevando hasta engendrar la cúpula que invade los espacios aéreos lo mismo que el pensamiento teológico invadirá los espíritus.

Este sentimiento único de la edad media vuelve a surgir en el siglo XIX por intereses religiosos y nacionalistas. Pero evidentemente la sociedad española que ha vivido y asimilado épocas estilísticas tan variadas, decide decantarse en el ámbito artístico por la consecución de obras eclécticas, pero entendiendo el término como aplicación coherente de acuerdo con su función y necesidad. Defiende el eclecticismo porque en un siglo de fuertes conflictos políticos y sociales, y por derivación religiosos la cultura debe expresar su más enérgico desafío a la confución con una nueva forma de ver la arquitectura. Rada y Delgado expone su concepto estético del eclecticismo:

"La religion salvadora lucha con la palabra, con el ejemplo, con la caridad, con el amor, con la abnegacion por conducir al hombre en medio de sus extravios por el sendero de la virtud y delas eternas esperanzas y levanta templos y asilos de caridad inspirados en las mejores obras del arte cristiano en sus diversas épocas, ya sea el románico de

transicion com suced en Alemania, ya el ojival con preferencia, como acontece en Francia y en España. No hay un solo sentimiento predominante, pero hay muchas aspiraciones, que el arte no puede abandonar ni confundir.

El arte arquitectónico en nuestro siglo tiene que ser ecléctico, pero no ecléctico confundiendo los elementos de todos los estilos para producir composiciones híbridas en que no se encuentre un pensamiento generador y dominante...variedad á la unidad de las modernas sociedades debe ser el arte de nuestro siglo" (70).

En este sentido explica que el arte de finales del XIX debe ser adecuado a las exigencias del edificio, no es posible un Congreso de Diputados de estilo gótico ni una iglesia inspirada en el Partenón. Lo mismo que sería incongruente un edificio de la Bolsa de estilo bizantino. No hay que confundir eclecticismo con lamentable confusión y "batiburrillo", pero tampoco hay que olvidar los principios sobre los que asienta un estilo:

"Es necesario que se estudien bien los estilos para no hacer un gótico de confitería y un arte árabe que solo tenga de tal algun accesorio en el ornato" (71).

Al sentido estético hay que unir el sentido práctico. A los que defienden el uso de la arquitectura del hierro y cristal advierte que estos elementos pueden ser auxiliares pero nunca despertarán el sentimiento de lo bello. Recordando la frase de Victor Hugo que en un discurso anterior ya se aludió a ella pero en otro contexto: "esto matará aquello", Rada y Delgado previene sobre lo que realmente ha sucedido en el modernismo del siglo XX:

> " Quiera Dios que el afan de lo práctico y de lo útil, haciendo olvidar la nocion de lo bello, no haga tambien exclamar algun dia recordando las grandes obras maestras de la arquitectura ante los palacios de hierro y de cristal: "Esto matará aquello". La industria matará al arte, la materia ha triunfado sobre el espíritu, la belleza ha huido del mundo..." (72).

ALVAREZ CAPRA, Lorenzo

INFLUENCIA DE LA ARQUITECTURA EN LAS SOCIEDADES

CONTESTACIÓN DE SIMEÓN DE ÁVALOS

JUNTA PÚBLICA DE 24 DE JUNIO DE 1883

MUSEO, REF. Nº129.

De nuevo la arquitectura es el espejo de la realidad social que le genera. Es la compañera inseparable del ser humano. Una vez más demuestra en su discurso que mientras la sociedad antigua se valió de la arquitectura para dar culto a la naturaleza, la Edad media utiliza la catedral para elevar el espíritu del hombre a una región superior, la región del alma para acercarse a Dios. Centra su interés en el análisis formal y estético de la arquitectura medieval porque la estética medievalista será el motor generador de la arquitectura decimonónica. El objetivo de la arquitectura en la edad media era, como ya se ha dicho anteriormente, la elevación del edificio, buscar el sentimiento ascendente del hombre dirigido a un mundo intelectual y superior.

El primer refugio de las catacumbas (un ensayo en la clandestinidad), surge en Oriente con el arte bizantino. El elemento primordial será la cúpula como recuerdo de la bóveda del universo dejando en Santa Sofía (templo de la Divina Sabiduría), el ejemplo más importante.

Se insiste de nuevo en como la arquitectura cristiana va adquiriendo unas pautas de actuación a medida que se desarrolla su espíritu religioso. La forma de Bizancio llegó a España donde había reinado la arquitectura visigoda derivada a su vez de Roma y que se sintetizó primero en la llamada romano-bizantina o latino-bizantina o lo que es lo mismo la que conocían entonces también como Estilo de las abadías y santuarios de las florestas. Este fenómeno sintético de influencias es el que se conoce hoy como prerrománico y el románico.

Por primera vez se valora incipientemente el concepto estético de la oscuridad del románico y se interpreta como fase formativa del triunfo teocrático que traerá el gótico:

> "Este estilo.. responde al espíritu del misticismo, y de la oscuridad se presenta como atributo del poder teocrático en su primera fase, y hasta la estructura es reflejo d elas costumbres" (73).

La arquitectura gótica en el siglo de San Fernando fue la consecuencia del esplendor y el bienestar social y material. LLevaba en su seno el sello de la verdad de la fe. La catedral de nuevo es el prototipo de edificio elogiable por unir la ciencia y la religión cristiana. Constituye un sistema perfecto de construcción basado en el arco apuntado y sistema de contrarrestos, al tiempo que su fisonomía invita al espectador

por su claridad y sublimidad a la purificación del alma:

> "...la arquitectura ojival eleva y eterniza con sus perforados muros y sus agujas, las bellísimas catedrales góticas serán siempre la expresión de la inteligencia y la fé: analizando sus detalles se ve un sitema de construcción perfeccionado, dependiente todo del arco ojivo empleado en las fábricas latino-bizantinas, por el se trazan las bóvedas, arcos y ventanas, disminuyendo las superficies para que sólo se contemplen líneas verticales grandes y atrevidas, y apareciendo las bóvedas como suspendidas del aire, produzcan sus conjuntos verdadero efecto mágico en el contemplador...sorprendente mecanismo de resistencias lleva la imaginación á consideraciones superiores, y a través de sus encajes se ve claramente que el objetivo de esta arquitectura era moralizar al hombre purificando su espíritu" (74).

Cita las tres grandes catedrales de Castilla que fueron erigidas en tiempo de Fernando III el Santo y Alfonso el Sabio y que se completaron a lo largo de tres siglos: Burgos ejemplo notorio que certifica en piedra el esplendor de los siglos XIII, XIV y XV, Toledo a la califica de "Museo del arte cristiano desde el siglo XIII al XVIII" y que representa la fe religiosa y el recuerdo de la celebración de los concilios, León, magnífica,

severa, fantástica y aérea y finalamente la Catedral de Sevilla que aunque construída en el siglo XV aglutina los elementos de la ultima fase del gótico, el clásico y el árabe, teniendo en cuenta que además de conservar el alminar de la antigua mezquita, su fábrica se alza sobre los cimientos de la misma respetando la estructura cuadrangular.

Esta arquitectura refleja felicidad y bienestar, ideas que en difinitiva hace propias la filosofía burguesa de la época. No hay que olvidar que los postulados precedentes de las revoluciones burguesas en Francia e Inglaterra en el siglo anterior eran libertad, igualdad y búsqueda de la felicidad. En España la búsqueda de la felicidad se hará a través de la libertad desde el punto de vista que la burguesía lo entendía, así como el bienestar y la defensa a ultranza de la fe.

En este sentido el neogoticismo responde a un trasfondo no solo estético y religioso sino también político que expresa el control del poder de la clase media.

Por otro lado no hay que olvidar la arquitectura árabe que ejemplifica en el sentir de la Alhambra dos conceptos: la construcción externa fría, distante y sobria en defensa del enemigo que constantemente acecha y el interior amable, poético y sublime que otorga al conjunto ese mágico sello de fantasía que llegará a canalizar su hechizo en poetas como Zorrilla en cuya obra Granada
ofrece al lector el deleite de la contemplación de su conjunto desde la colina del Darro. La Alhambra se convierte en el resorte

melancólico del pasado. Poemas, lienzos y documentos muestran ser los discursos académicos, reflejan el sentir orientalista, enigmático y especialmente atractivo del mundo árabe. España tenía la ventaja de poseer en su tierra el legado artístico oriental y le servía al tiempo para hacer propaganda de su orgullo nacional.

Pero llegó el arte del Renacimiento y con él se fueron disipando los fines de la belleza como medio para la perfección. España en este sentido se mantiene reacia a romper con la edad media lo mismo que italia no llegó a romper nunca con el clasicismo, así surgió un nuevo arte en el siglo XVI que unos denominan Plateresco, otros Renacimiento español y que en términos actualizados se mezcla con el estilo Hispano-Flamenco. Cita los siguientes ejemplos:

San Marcos de León

Ayuntamiento de Sevilla

Puerta lateral de la catedral de Granada

Universidad de Alcalá de Henares

Colegiata de calatayud

Trascoro de la catedral de Zaragoza

Capilla de Medina

Sacristía de la catedral de Sevilla

Claustro del covento de San Esteban

Destaca de la arquitectura medieval la variedad estética de las naciones dentro de la unidad de doctrina. La catedral gótica tiene su fuente de inspiración en la antigua basílica romana.

Ávalos intenta establecer una relación entre la situación caótica de la edad media que llegó a su esplendor después de conseguir la unidad y la contemporánea que vive España en un momento lleno de conflictos en el que la religión tal vez pueda ser el único baluarte unificador y el templo es el elemento catalizador de esa unidad religiosa.

En este sentido todos formarían parte de ella y así describe Ávalos el significado de la iconografía arquitectónica:

> "La iglesia material representa la iglesia espiritual de Cristo, y se halla construida sobre la cruz, las piedras que la componen son las almas de los creyentes, los pilares son los Apóstoles que la mantienen, las puertas las personas divinas en cuyo nombre se entra, la luz de sus altas ventanas los dones del Espíritu Santo que descienden de lo alto, todas las cosas visibles figuran las invisibles, todo en la catedral respira la paz, la armonía, todo convida á la adoración, y es que el Artista Supremo, al crear el mundo á tomado al hombre por unidad de medida

haciéndose el medio de lo infinitamente grande y de lo infinitamente pequeño, y la arquitectura ojival, adoptándole por módulo, ha puesto en relación con él y á su servicio todos los miembros que emplea, los cuales no aumentan en volumen sino en número. Viniéndo en su ayuda Dios mismo bao la forma eucarística, hácenos sentir su invisible presencia y cualquiera que sea la iglesia ella contiene siempre el infinito. La arquitectura no ha elevado nunca á Dios tan digno santuario" (75).

Alude a cómo los arquitectos del momento centran sus estudios en las catedrales góticas. Será la catedral de XIII la que inspire el genio del artista.

De esa revalorización decimonónica vendrá en el siglo XX la labor esforzada de magníficas obras de Historia del Arte.

SORIANO MURILLO, Benito

INFLUENCIA QUE LAS ARTES HAN EJERCIDO EN LA CIVILIZACIÓN DE LOS PUEBLOS.

CONTESTACIÓN DE MANUEL CAÑETE

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 1 DE JULIO DE 1883

MUSEO, REF. Nº94.

Se insiste en la idea de que las artes han sido determinantes a la hora de influir en el pensamiento y en el cambio de la sociedades, porque durante la segunda mitad del XVIII se había considerado que el arte no era más que una forma de producir deleite a los sentidos y servir para ocio y entretenimiento.

Por el contrario el Arte es el medio más poderoso que tiene una sociedad para el establecimiento de la civilización y la cultura, por eso considera que la Historia de las Artes es la Historia de la Civilización. Los académicos sentían verdadero interés por justificar este aspecto y por ello practican un análisis del Arte a través de las sociedades.

Para Soriano, en momento posterior a la caída del Imperio romano y la "devastación" de los bárbaros surge el primer renacimiento del Arte en la eda media de oriente: el Arte Bizantino con **Antemio de Tralles** e **Isidoro de Mileto** y la construcción de Santa Sofía, al tiempo que los árabes abren una nueva civilización con su expansión primero en Oriente y por expansión en Occidente. Imperecedero recuerdo, testigo y testimonio de su cultura serán las mezquitas de El Cairo y la de

Córdoba así como los palacios de la Alhambra y el Alcázar de Sevilla.

Bajo el telón de fondo de la religión cristiana y su expansión en occidente se abre camino la regla de San Benito con sus monjes arquitectos anónimos. La civilización se refugia en el santuario del arte: las catedrales son el símbolo que cobija la fe cristiana; la mezquita es la expresión arquitectónica que emula el santuario de la Kaaba. Pero en medio descolla la catedral que además de ser templo de Dios es templo del Arte. Cuando el espectador entra en ella se inunda de lo infinito:

> "Entrad en cualquiera de esas soberbias catedrales góticas, iluminada por la misteriosa luz que en ella penetra á través de sus vidrieras de esmaltados colores: los tornasolados rayos parecen perderse en lo infinito entre las esbeltas naves, cuyos términos se multiplican por efecto de los artificios de la perspectiva . Las caladas agujas, de maravillosa labor, se elevan hacia el Eterno, como suspiros de Arte por Él creado. Magníficos tapices cubren las paredes. En lo saltares lucen emblemático retablos o trípticos cuyas místicas pinturas sobre fondeo de oro infunden respeto y veneración. El coro ostenta magnífica sillería, precursor tal vez del gran Berruguete, ha prodigado los caprichos de su fantasía creadora" (76)

No se deja de insistir en que la edad media, a pesar de su valoración del Arte, fue una época turbulenta, llena de conflictos e históricamente oscura y desordenada. Nada más lejos de la realidad. En ese sentido el siglo XIX seguía nadando en el desconocimiento real de los hechos. No es científico decir que la edad media fue un caos y que de repente con la llegada del siglo XVI todo cambió. El mundo medieval tuvo su proceso y actualmente la historiografía moderna ha demostrado que los acontecimientos no fueron tan desgarradores y terribles sino que fueron producto de un paulatino y lento desarrollo.

Este concepto responde del mismo modo al concepto de la escultura medieval en el siglo XVIII. Era identificada con el caos, la confusión y el mal gusto pero en el XIX, tenida en cuenta siempre como parte integrante de la arquitectura, con las nuevas tendencias estéticas reconocen un valor intrínseco pedagógico. De ahí que la catedral gótica se convierta en el modelo ideal de enseñanza.

CONTESTACIÓN DE MANUEL CAÑETE

Expone la biografía de Soriano Murillo y el papel espléndido de este artistia como pintor de historia. Después de un corto viaje por Bélgica y Alemania marchó a París y fue en aquella época cuando pintó El suspiro del Moro, secuencia que recoge el momento de la evacuación de Boabdil de Granada, y que concluyó en España después de tenerlo largos meses en olvido y que obtuvo el segundo premio en la Exposición Nacional de 1856. Este

lienzo junto con el del Retrato del Ducue de San Lorenzo son calificados por Cañete como pertenecientes al género más elevado de la pintura.

Interesa en este caso centrarse en el estudio del primero por lo que representa y su significado.

En la línea de lo que se propugnaba para la escultura, Soriano Murillo pretende expresar lo mismo para con la pintura.

La idea es sacar de los anales de la historia aquellos episodios que han sido orgullo de la gloria nacional. La idea fundamental la plasma Cañete en su discurso al decir que el pintor debe presentar el tema en el lienzo con la exactitud del erudito y el rigor del arqueólogo. No era fácil traer a la memoria y reflejar la escena en la que Boabdil, último rey moro de Granada, vuelve los ojos desde las alturas del Padul para mirar por última vez su palacio de la Alhambra. Exhala hondo suspiro al pensar que no volverá a verlo.
Soriano consigue avivar perfectamente con melancolía y rectitud sobria el último instante que marca el fin de una epopeya, de un período histórico y de un estilo artístico. Así lo expresa Cañete:

> "...puso fin á la epopeya gigantesca, á la heroica pugna de ocho siglos, hundiendo para siempre á orillas del Darro y del Genil el poder de la media luna, y clavando la cruz redentora sobre las torres de la Alhambra..." (77).

La idea de representar este tema se centra en no vilipendiar al vencido, por el contrario estimular la compasión y demostrar la hidalguía del caballero que le obliga a abandonar su hogar.

Este sentimiento de honor y caballerosidad ha quedado reflejado en la literatura actual. Amín Maalouf en su retrato de Boabdil al que describe como hombre cansado y arrugado con tener solo treinta años, pone en boca de León el Africano el momento en que este rey abandonaba Granada para siempre:

> "...el exilio de Boabdil era sin esperanza de retorno y los rum le habían permitido llevarse cuanto deseara. Marchó, pués, camino del olvido, rico, pero mísero y, en el momento de cruzar el último puerto desde donde aún podía ver Granada, permaneció largo rato inmóvil, con la mirada turbia y la mente embotada: los castellanos llamaron a ese lugar el Suspiro del Moro pues el sultán derrocado había derramado allí, a lo que dicen, unas cuantas lágrimas de vergüenza y remordimiento. "¡LLora como mujer lo que no has sabido defender com hombre!", le dijo al parecer Fátima, su madre". (78).

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo

EVOLUCIÓN DEL ARTE NAVAL

CONTESTACIÓN DE LORENZO ÁLVAREZ CAPRA

RECEPCION PUBLICA DE 16 DE NOVIEMBRE DE 1890

MUSEO, REF. Nº138.

Comienza haciendo un breve elogio a la figura desparecida del Marqués de Monistrol que tanto interés y eficacia mostró en sus estudios y pareceres en torno al arte medieval en general y la escultura del renacimiento en España. De ello da cuenta interesante en la publicación Museo Español de Antigüedades.

Su discurso versa sobre la relación existente entre el arte naval y el resto de las manifestaciones artísticas y como muchos de los modelos decorativos inspiran los elementos arquitectónicos u ornamentales en la edad media. Cuando empieza a hablar de ella lo hace mencionando las invasiones de los pueblos germánicos que no desconocían el sentido estético puesto que en la proa de sus barcos destacaban decorativas la figura del drakkar y snekkar de los escandinavos (dragones y serpientes), distinguiéndose los de los vikingos por su esmero en dorar algún ave marina en el extremo del palo de proa y disponer en la borda escudos de acero bruñido.

Con el cristianismo dice Fernández Duro, que por necesidad de defensa contra el pirata nació el arte naval. Por otra parte parece clara la tradición de la llegada de marinos genoveses a la Península, mucho antes de que lo hiciera Colón, según recoge el autor de las noticias que aporta el tomo XX de la España Sagrada de Flórez.

Una de las modalidades de pieza naval es el bajel construido sobre las playas del reino de León. Los tripulantes pintaban ojos en la proa lo cual al parecer es una tradicón que aún se conserva.

Al norte, los normandos adornaban sus naves con figuras toscas indefinibles o masculinas realmente antropomorfas, pero es en el reinado de Ferando III el Santo cuando la marina adquiere el empuje necesario: Las Cantigas y EL Lapidario de Alfonso X el Sabio muestran en sus encantadoras viñetas el dibujo de estas naves con proa llena, alta de hierro propia de estar capacitada para romper, como dice Fernández Duro, el puente de Triana, primer paso estratégico para la conquista de Sevilla. En la popa conserva el trazo incipiente de la aplicación de la arquitectrua gótica con la cruz y la figura de la Virgen y cuya iconografía relaciona con Reims, Chartres o Brujas:

"Indica la popa la incipiente aplicación de la arquitectura ojival, con la cubierta angulosa del coronamiento y la cruz del remate, aquel signo que en las banderas, en las velas, en los escudos, en el pensamiento, presidía á las acciones

de la monarquía cristiana, com genuino símbolo á la vez de la fe y del patriotismo. Al leño del crucificado se uió a poco la figura de su Santa Madre, copiada acaso por los mareantes de las efigies vistas en Brujas, Chartres o Reims" (79).

Más adelante el rey D. Pedro I de Castilla mandó construir una galea de plata y una nao de oro con piedras y aljófar. La Crónica del **Canciller López de Ayala** es una fuente literaria importante de documentación. Corresponden los capítulos III al IX y está publicado en el Boletín de la Academia de la Historia, en el artículo titulado **La Tabla de Oro**, tomo XV, págs. 59-60.

El cronista francés Frossart consigna que los bajeles que derrotaron en la Rochele al **Conde de Pembroke** tenían las proas entalladas, las popas cobijadas con festones y las velas pintadas. Se habla de la existencia de esculturas de la Virgen y del Cristo de Caldás en Asturias traídos a la orilla de la playa y desaparecidos y enveltos en la leyenda, pero lo que sí es claro es que se trata de despojos de las naos medievales.

CONTESTACIÓN DE LORENZO ALVÀREZ CAPRA

El discurso de Fernández Duro es la síntesis de un tema desarrollado en once volúmenes publicados y tros restantes entonces inéditos bajo el título Disquisiciones Naúticas

Alvarez Capra considera que el interés del discurso de Fdez.Duro radica en la relación que se puede establecer entre los términos arquitectónicos y naúticos, para ello cita dos ejemplos

de palabras: crujía y el verbo calafatear. Crujía en el lenguaje marino significa pasar de popa a próa en medio de los bancos o tablas en las que iban los remeros, en arquitectura es el paso de un espacio cubierto por bóveda de crucería o arista y que constituye un tramo de la nave.

Calafatear es unir, se hablaba en la construcción de calafatear las piedras y en la marina de calafatear las maderas. En ambos casos la función era cerrar bien las juntas en su material correspondiente para que no entrase humedad en el muro en el caso de la iglesia o catedral y agua en el caso de la nao.

El trasfondo del planteamiento de Fernández Duro se encuentra en el hierro, material con el que se realizaban esas esculturas o escudos y destaca las posibilidades que tiene en ese momento prácticamente desconocidas en el ámbito artístico. Pero es así porque no se le ha dado el verdadero carácter para llegar a las exigencias estéticas pertinentes. Reconoce la evidencia de progreso del hierro auxiliado por el efecto de la cerámica y el vidrio, tomados ambos recursos precisamente de fuentes artísticas medievales, el primero del arte hispano-musulmán y el segundo de las extraordinarias vidrieras pintadas de nuestras catedrales.

Las fuentes literarias hacen eco de su elogi (Juan de Santillana, Valdivieso, Juan y Nicolás de Holanda, Valentín Ruiz...):

"Es innegable que se nota progreso señalado entre las construcciones del hierro de principios de siglo, en que nada disimulaba las imperfecciones de la fundición auxiliada por las industrias del la cerámica y el vidrio colorido...para la primera nos llegaron los descendientes de Ismael que tan bien etraronla originalidad de su caracter en sus mezquitas y palacios, en sus baños y harenes... de la segunda baste recordar que entre losmedios empleados por los artistas cristianos para contribuir al efecto mágico de nuestras catedrales, ninguno lo realizó tan maravillosamente como las vidrieras pintadas. Nadie puede ostentar vidrieras más sorprendentes y brillantes que nosotros..." (80).

Concluye diciendo que el arte no muere nunca y que en España tenemos como legado tradicional sobre el que basar el desarrollo positivo del arte del hierro las verjas, púlpitos y doseles de las catedrales de Burgos, Sevilla, Toledo y Segovia.

FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo

LOS ELEMENTOS GENERADORES DEL POTENTE ARTE MAURITANO.
CONTESTACIÓN DE LORENZO ALVAREZ CAPRA.
RECEPCIÓN PÚBLICA DE 12 DE JUNIO DE 1892.
MUSEO, REF. Nº285.

Su discurso radica en el estudio del origen del arte mauritano a través de los vestigios y obras de ladrillo, cerámica y mármol que se conservan en Sevilla, principalmente la Giralda. En primer lugar analiza el origen de diferentes elementos arquitectónicos: arcos (de herradura, apuntado y lobulado) y elementos decorativos (red de rombos y lacería). De nuevo se alude al arco de herradura o ultrasemicircular tal vez de origen persa utilizado en Tak-i Ghero, aparece también en Siria y Capadocia. El arte visigodo lo adoptaría a través de Oriente por sus constantes relaciones comerciales y políticas. De ahí pasó a la monarquía astur-leonesa. Considera que los musulmanes tomaron este elemento de los visigodos y aquellos a su vez lo transmitieron a los almohades.

El arco apuntado tiene su empleo en Oriente en Etruria y al parecer también fue empleado por los visigodos y posteriormente en la mezquita cordobesa aunque en opinión de Casanova fue tal

vez una casualidad, puesto que es el resultado de la intersección de dos arcos de medio punto. Los arcos lobulados tienen ya empleo en Siria y fueron utilizados por los visigodos con carácter únicamente ornamental para laudas. Cita asimismo el ejemplo de San Isidoro de León con los arcos lobulados del crucero. Deduce que solo los arcos con elementos pinjantes de mocárabes que él llama "colgantes" son propiamente mauritanos.

En cuanto al tema decorativo de la lacería destaca el empleado en la torre de San Marcos de Sevilla (reproducido en Monumentos) que es un germen pero no lo considera lacería como tal todavía:

> "Las arquerías dobles de la torre de San Marcos pueden considerarse el germen de un género d eentrelazos compuesto de tres zonas superpuestas, de que la inferior es recibida por una columnata. Cada una de estas series consta de una serie de pequeños arcos apuntados, muy espaciados, que, descansando en dobles hiladas horizontales de ladrillos superpuestos, forman en la primer zona el paso gradual entre el pequeño ábaco del capitel y el gran macizo superior comprendido entre los arranques de cada dos arcos contiguos. Como en las dos zonas siguientes los macizos de arranque descansan sobrelos ápices delos arcos apuntados inferiores, no hay continuidad en los encintados, y no puede considerarse este ejemplo, por lo tanto, como una verdadera lacería" (81)

La torre de Santa Catalina también en Sevilla mostraba antes de la restauración en el arraba de una ventana ciega un ejemplo de lacería elemental ejecutada burdamente.

VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo

CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTE MONUMENTAL CORRESPONDIENTE Á AQUEL FECUNDO Y SIEMPRE OSCURO PERIODO DE LOS SIGLOS MEDIOS. CONTESTACIÓN DE JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO. RECEPCIÓN PÚBLICA DE 24 DE MAYO DE 1894 MUSEO, REF. Nº149.

Destaca el triple carácter estilístico de la arquitectura española: cristiana, árabe y la que surge de la combinación de ambas (la arquitectura mudéjar). Su discurso se centra en el análisis del origen de los elementos arquitectónicos característicos de los estilos árabe y cristiano así como de sus elementos decorativos. Defiende el origen oriental para la arquitectura y el precedente escandinavo para la ornamentación.

El arte de la Edad media tiene dos fuentes de inspiración genéricas: la árabe y la germánica.

La fuente árabe

La fuente árabe viene de Oriente (Siria, Palestina y Península Arábiga) mientras que la germánica combina por un lado la latina y bizantina a través de Italia y los caracteres aportados por los pueblos del norte de Europa. De esta unión ramificada se desplegó

su poder hacia occidente y surgió el espléndido arte de Inglaterra, Normandía, Francia y España.

En su discurso comienza haciendo una división por estilo de manera que lo que actualmente se denomina arte prerrománico Velázquez Bosco lo llamaba "Arte romano-oriental o bizantino degenerado" y que se divide en occidente en visigoda, longobarda, merovingia etc...

La rama verdaderamente germánica fue la que hizo derivar en los estilos románico y gótico u ojival.

El Arte musulmán que denomina "Arábigo-mahometano" toma su primeras manifestaciones artísticas del mundo bizantino como ya se ha dicho por parte de otros académicos. Considera igualmente que en su inicio no tenían fuertes principios arquitectónicos propios pero también considera arbitraria e incierta la opinión de que categóricamente no sean originales. Su cultura y su arte ha sido para le Europa occidental una revelación en base al hecho de la peregrinación a la Meca, aspecto vital en la historia de los árabes. A pesar de no restar vestigios de arquitectura primitiva arábiga Velázquez Bosco confía por algunas descripciones en la existencia de ella lo mismo que se conserva la mezquita de Córdoba o del desaparecido Palacio de Medina Azahara, verdadera obsesión de los historiadores y arqueológos decimonónicos.

A pesar de que en las fuentes antiguas hay mucho de literario en las descripciones es importante tener en cuenta que dentro de esa exagerada admiración por los edificos hay un atisbo de verdad en los textos de Estrabón, PLinio, Diodoro de Sicilia y

Agatharquides. Este describe los palacios hoy desaparecidos de Arabia y poco se diferencian de las conjeturas hechas sobre Medina Azahara.. Plinio habla de que en Sabota había más de sesenta templos, Diodoro alude a la suntuosidad de la Arabia feliz.. Toda la zona del Yemen y el mareb está cubierto de ruinas donde se pueden observar elementos decorativos de cintas y florones que no son extraños a Córdoba y Kairawán. Todo está en función de vivir en el Paraíso estando en la tierra:

> "El Corán ofrece á los creyentes, en premio de sus obras, ricas y alegres moradas en el Edén, con jardines abundantes de toda clase de frutos y regados por corrientes cristalinas, en los que vivirán eternamente rodeados de mujeres exentas de toda mancha, sentados sobre tronos espléndidos, vestidos de ropa de seda verde y adornados de brazaletes de oro...Mahoma les prometió lo que de suyo anhelaba por inclinación natural y por educación, una vida perdurable y placentera en palacios suntuosos cercados de risueños jardines y refrescados por arroyos y manantiales de agua pura, que estaban acostumbrados á contemplar y apetecer" (82).

Un aspecto muy interesante de analizar es el origen de la bóveda de crucería califal, tema que no solo por orientalismo sino por propio interés nacional era necesario hacer incapié. La mezquita de Córdoba era el ejemplo más antiguo conservado y unido

a ello estaban la mezquita de las Tornerías, el Cristo de la Luz y la sinagoga del Tránsito todas en Toledo y con el mismo tipo de cubiertas que en la mequita la capilla de Villaviciosa, el Mirhab y la Maxura (reproducidos en dibujos de Monumentos).

Velázquez Bosco pone el origen de estas cubiertas en Oriente como todos hasta ahora pero él va más allá diciendo que es probable venga de origen popular en la zona del Asia Anterior, donde todavía se conservan desde hace millares de años las formas de cubierta que sirven de iluminación al interior puesto que son casa sin ventanas y reciben la luz y ventilación de la parte alta.

La estructura, explica tal vez se deba a la traslación a la piedra de maderas y cañas entrecruzadas que forman ese haz de diagonales en los lucernarios. Curiosa es también la observación que hace sobre la descripción de León Alacio y Juan Focas que apuntan el dato de que el Santo Sepulcro estaba cubierto de madera y en este sentido tal vez tuviera el mismo tipo de bóveda.

En cuanto a la estructura de compartimentación de la mezquita con su tipología de planta rectangular y esquema de naves a base de paralelas y perpendiculares remonta su origen a Egipto en las salas hipóstilas de los templos:

> "De igual manera, lo que forma el diagrama, si así puede llamarse, de los edificios religiosos, por lo que atañe a su distribución, es la cuadrícula o tablero de ajedrez de su planta, cuadrícula que encontramos en las salas hipóstilas egipcias y en los palacios aqueménidas y cuya

consecuencia es la adopción del cubo, como unidad fundamental arquitectónica, el cual, con ser común a todas las arquitecturas del Oriente, es aún más propio si cabe de la arábiga, ya que el único santuario á que los muslimes tributan verdadero culto, el de la Meca era de figura cúbica" (83).

La cúpula y el mosaico son de clara influencia bizantina a cuyo dominio la arquitectura árabe tuvo que ceder la primacía.

En cambio la bóveda de estalactitas, especie de elementos pinjantes decorativos son propiamente árabes y con desarrollo amplio llevados a cabo en el estilo granadino.

El arco de herradura es otro problema que ni aún hoy está claro su origen. Velázquez Bosco trata de analizarlo y ya dice que fue empleado en España antes de la llegada de los árabes, coincidiendo con las opiniones de otros especialistas que por aquella época merecían especial reconocimiento puesto que se iniciar los estudios sobre el mundo árabe y buscar los orígenes en oriente resultaba complicado.

De oriente viene el arco de herradura así como el ojival (apuntado) y el ojivo-túmido (apuntado de herradura) y que **Viollet-le-Duc** dice Bosco atribuye a los nestorianos, verdadera fuente del arte árabe. El arco de herradura ya aparece en Armenia en la fachada de la gruta de Urgub en la Capadocia y que es anterior según Texier al reinado de Constantino, por lo tanto en

torno al siglo II. Los códices del siglo X también reflejan la utilización de este arco.

Resumiendo se establecían cuatro escuelas para la consecución de la variada arquitectrua árabe:

1º) Occidental o Hispana-mauritana (España, Marruecos, Regiones berberiscas)
2º) Sirio-Egipcia (Valle del Nilo, Siria, Arabia y Sicilia)
3º) Persa (Turquestán, Asia Menor, Armenia
4º) India (Hindú) (India y China en el Extremo Oriente).

Hay que destacar varias características de la arquitectura árabe, en primer lugar que en principio debió ser unitaria y pobre pero debido a las diversas influencias aglutinadas de otros pueblos surgió un estilo nuevo que caracteriza y le da personalidad propia.

En segundo lugar en España es de destacar el papel importantísimo de los árabes en Toledo concretamente en donde casi con exclusividad descolla puramente cristiana la catedral, mientras que el resto de los edificos son musulmanes o de fuerte arraigo oriental.

Conocido es también de todos el afán por el empleo de materiales pobres que constiuyen un arte de aparato y su origen está en Caldea. Este empleo tuvo razones topográficas y Velázquez Bosco explica que su perviviencia tuvo lugar por motivos hereditarios, algo que al parecer es innato en la mentalidad árabe.

La fuente germánica

Neustria fue el verdadero centro de irradiación que produjo las obras más notables a pesar de ser menos germánica que Austrasia y desembocaron en la construcción de Chartres, Le Mans, París, Reims, Amiens. Las formas arraigron de tal manera que nunca a pesar de la fuerza del renacimiento llegaron a desaparecer. El caso es paralelo a lo ocurrido en Italia respecto del arte medieval donde nunca se perdió la tradición clásica y el reflejo de la fe no se hizo extensible en las portadas de las catedrales como en Francia y España.

Rechaza el término "tudesco" que significa bárbaro y se puso de moda en el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII con Jovellanos. El término "germánico" es más apropiado para el XIX puesto que no es peyorativo, reconoce el papel de Alemania como originario de la arquitectura gótica y revaloriza esta arquitectura de acuerdo con la corriente medievalista de la época.

La base del material constructivo era la madera, material que todavía se emplea en la arquitectura popular. Discernir sobre le origen último de la arquitectura germánica resultaba un trabajo harto difícil. Lo monumentos arquitectónicos primitivos desaparecieron. Se pueden deducir pormenores arquitectónicos diciendo que el arte germánico no puede definirse casi hasta llegar al románico y será rudo, enérgico, vigoroso, joven, guerrero y varonil. Estos caracteres son el fiel reflejo del testimonio de un pueblo.

Un problema esencial es la adjudicación de la creación de la ojiva. Se disputan su creación franceses, ingleses y alemanes.

Por aquella época se empezó a discutir también de un posible origen árabe a través de los cruzados, ya que al parecer los musulmanes lo empleaban en el siglo IX.

Desde el punto de vista de los elementos decorativos Velázquez Bosco opina que el origen del llamado lazo rúnico se encuentra en Escandinavia y que ya ha sido tratado por Pedro de Madrazo e su monografía sobre las Coronas de Guarrazar. A su vez varios especialistas como Montelius, NIlsson o Wibel que dan diversas opiniones en trono al origen remoto situándolo en Etruria, Fenicia o de tendencia autóctona respectivamente, incluso de Asia.

Esta opinión dada por Oscar Montelius es la que comparte Velázquez Bosco y considera que partiendo de esa zona se extendió al norte de Europa generando dos tendencias decorativas claramente diferenciadas: la escandinava y la lombarda. La primera obedecería a un riguroso plan geomértrico de las formas combinando las líneas con figuras de monstruos, serpientes, dragones, animales fantásticos mientras que la tendiencia lombarda respondería a un sistema de lacería laberíntica a base de cintas, cordones, figuras crucíferas, estrellas y rosetas.

Ambos sistemas combinados se emplearían en Escandinavia de ahí pasarían al centro de Europa, Irlanda y Escocia y no tendrían ese origen céltico aunque sí en cambio las cruces de Gosfoth y de Iston de los siglo VII y VIII, mientras que las cruces que anudan serpientes, por ejemplo en la iglesia de Braddan en la

isla de Man, la piedra sepulcral del cementerio de Bohkyrka en el Museo de Estocolmo y las puertas de la iglesias de Hallingdal, Sauland, Flaam y Soloen en Noruega son del los siglos X, XI y XII por lo tanto posteriores.

Por ello atribuye sin lugar a dudas al pueblo escandinavo la utilización de tales elementos ornamentales siendo el lombardo algo posterior y que por supuesto fueron asimilados por los germanos y de ahí pasaron a occidente y hacia oriente se localizan en Armenia influyendo decisivamente también en el estilo ruso.

Madame Chantre hable del cementerio de Diulfa se encuentran numerosos ejemplos donde aparecen la decoración de lazos, cintas, animales fantásticos, con escenas bíblicas, santos y apóstoles y las esfinges aladas persas, dibujos geométricos, arabescos etc..., la importancia de estos elementos para el arte español es la difusión que adquirieron desde el siglo XI al XIII por lo que de renovación trajo al arte derivado del romano y bizantino, así como el necesario estudio que reinvindica el autor para que se haga al otro lado del atlántico debido a la influencia que sugiere tuvieron estos motivos fantásticos en el arte quechua y maya donde aparecen, serpientes, lagartos y monstruos fantásticos:

> "...hay que estudiar la arquitectura de América, donde abundan las combinaciones decorativas de entrelazos, reptiles y figuras monstruosas, que si se prescinde la nota local, pueden confundirse fácilmente con los adornos escandinavos. Ajeno fuera de mi propósito discurrir sobre

la razón y motivo de esta semejanza, que á primera vista arguye, cuando menos, la comunicación antiqua y olvidada entre los habitantes de las riberas opuestas del Atlántico" (84)

CONTESTACIÓN DE JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO

Muy intereante la referencia del viaje que realiza el Sr.Rada a León en 1870 cuando estaba en plena restauración la catedral dirigida por Velázquez Bosco el cual le mostró su cartera de dibujos confirmando sus magníficas cualidades como dibujante.

Ya había realizado los dibujos para Monumentos Arquitectónicos de España injustamente olvidados y cuyos viajes realizó acompañando al célebre jesuita Padre Fita.

Sus palabras están dirigidas al agradecimiento al arqueólogo y catedrático de la escuela Superior de Arquitectura Ricardo Velázquez Bosco por su gran labor y generosidad al donar al Museo Arqueológico Nacional del que era director de la seción primera el Sr.Rada, del arco mudéjar del Palacio del rey D. Pedro que al descubrirlo de la cal que lo envolvía quedó a la luz una maravillosa obra. Despiezado lo trasladó a Madrid y fue colocado en una de las salas del Museo para admiración de todos los amantes del arte árabe. También trajo la reproducción de la inscripción descubierta en la catedral de León del obispo Alvito escrita en el momento de la traslación del cuerpo de San Isidoro a la ciudad (tema propuesto para premio de premio de escultura, véase capítulo relativo a los temas históricos en la Academia).

Elogia su labor como dibujante de la serie de Monumentos Arquitectónicos calificando sus trabajos de exquisitos, delicados y profundos de conceptos.

Aprovechando sus palabras de reconocimiento a este arquitecto generaliza sobre la labor de todos los que frente a la arquitectrua utilitaria están contribuyendo a levantar Madrid y menciona la que debió ser su catedral neogótica:

> "Las verdaderas creaciones arquitectónicas están reñidas con el mezquino cálculo de construcciones utilitarias. Pero ni ha muerto al arte arquitecónico entre nosotros, ni faltan arquitectos dignos de este nombre...Cuando a intervalos se presentan aquellas ocasiones favorables al desarrollo de la creación artística, bien pronto surgen sobre la superficie de las tierras obras como las que en pocos años hemos visto levantarse en Madrid, o están en vías de rápidos adelantos... los preciosos templos ojivlaes, debidos a la inspiración cristiana de uno de nuestros más distinguidos arquitectos, entre los cuales admirarán nuestros hijos la que ha de ser suntuosa Catedral..." (85).

Para finalizar su contestación hace una exposición detallada del perfil biográfico de Velázquez Bosco, que en su siempre afán de aprender y conocer recorrió medio mundo tanto de Europa central y occidental (Francia, Prusia, Austria, Suiza, Inglaterra, en la Rábida así como en oriente (Egipto, Siria, Grecia), ciudades en las que copiaba afanoso los monumentos y contemplaba después sus dibujos.

De sus viajes se conserva en el Museo de la Academia los cuadernos de campo en los que anotaba apuntes y pequeños bocetos a lápiz sobre elementos arquitectónicos, sin duda para estudiarlos y satisfacer el conocimiento por el origen del arte español.

Por último Rada y Delgado apunta en acuerdo con su compañero la posibilidad de que muchos de los elementos decorativos primitivos de los pueblos sean origen espontáneo de su tendencia estilística sin que por ello sea necesario el vínculo de relación entre ellos, lo que sí es fundamental es reconocer que a pesar de ser España un campo de batalla toda la Edad media, ello contribuyó al enriquecimiento del arte en el contacto de ambas culturas cristiana y árabe.

SALVADOR Y RODRIGUEZ, Amós

ELOGIO A CÁNOVAS DEL CASTILLO POR SU MAGNÍFICA LABOR EN LA RESTAURACIÓN DE EDIFICOS MEDIEVALES

CONTESTACIÓN DE ANGEL AVILÉS.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 13 DE MARZO DE 1898

MUSEO, REF.76.

Interesa por su elogio a la fructífera labor de Cánovas del Castillo en desarrollo de medidas de restaruración y conservación de monumentos medievales espoñoles, lo cual es también una faceta más de revalorización del arte medieval.

Promovió y protegió la restauración de diversos monasterios: Veruela, Poblet, Santas Creus etc...

CONTESTACIÓN DE ANGEL AVILÉS

Habla del trabajo de escultura realizado por Juan Figueras para decorar la Plaza de Oriente, el jardín del Buen Retiro y otras zonas de Madrid bajo la dirección de Juan Domingo Olivieri y Felipe de Castro. Se trata de las esculturas que representan a los reyes de España desde el godo Ataulfo hasta Fernando VI.

Avilés menciona un ejemplo importante a tener en cuenta dentro de esa corriente que se vivió durante la segunda mitad del XVIII de exaltación de los valores monárquicos hispánicos a través de los encargos de esculturas que recordaran de alguna manera la tradición de realeza que encierran las páginas de la historia de España.

Ello viene a relacionarse también con los primeros discursos del XVIII en los que se proponía hacer para el cultivo de las Bellas Artes y la cultura, bustos de reyes y héroes de España que aún no se habían hecho.

El proyecto tenía un evidente fin práctico y estético que daba al aspecto exterior de los edificios y jardines un carácter unitario en la "perspectiva sintética" de la que habla Avilés.

ARBÓS Y TREMANTI, Fernando

TRANSFORMACIONES MÁS CULMINANTES DE LA ARQUITECTURA CRISTIANA
CONTESTACIÓN DE JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.
RECEPCIÓN PÚBLICA DE 12 DE JUNIO DE 1898.
MUSEO, REF.Nº472.

Presenta un somero análisis evolutivo de la arquitectura en la edad media desde el Bajo Imperio hasta el gótico. Su estudio es interesante para comprender la Historia del Arte en su significado real y como resultado de las distintas manifestaciones históricas, que sirvió de base documental para su arraigo. Conservado y recuperado en los estilos neomedievales hay que seleccionar aquello que sea representativo arquitectónicamente y exprese ideología de fe:

"Resulta plenamente probado por la Historia que el arte de la Arquitectura ha sido siempre armónico con las civilizaciones en que se ha producido...
...los progresos de las ciencias morales y políticas, y los de las naturales, poderosamente auxiliadas por las matemáticas, convencen cada día más al hombre de su impotencia ante lo eterno y lo infinto, y la razón misma

llegará á persuadirle de que dentro de la fe en el redentor caben todos los verdaderos adelantos. La actual sociedd se transforma por modo inesperado....La Arquitectura seguirá transformándose, y huyendo , en mi opinión, del ya inútil almenado religioso-militar, de las pompas del decadente churriguerismo, y hasta de lo que de desnudo y tétrico tiene el románico, expresiones todas de ideales ya no sentidos, apartará del estilo bizantino su estrecho convencionalismo, del gótico lo inncesariamente atrevido y del renacimiento su expresión pagana, é inagurando así un nuevo período de transición subordinará la forma arquitectónica á las exigencias de las distintas regiones, y simbolizará al fin, en el apogeo del nuevo arte, el espiritualismo religioso y la fraternidad humana, que esperamos lleguen a ser universalmente sentidas" (86).

Comenzando por la arquitectura paleocristina hay que destacar el papel de la basílica, de la que ya apunta que aprovechando la estructura pagana transformó su efecto práctico de transacción comercial en lugar de culto y congregación una vez reconocida por Constantino la Paz de la Iglesia en el 313:

"...el Arquitecto solo acertó a poner en las basílicas entonces existentes los emblemas de las nuevas doctrinas. De esta manera se transformaron en templos cristianos aquellas mismas basílicas donadas al pueblo por poderosos

patricios, ya presenciar los actos de administración de justicia, ya para atender al fomento de sus intereses por medio de la contratación, caracterizándose todas por la sencillez de su aspecto y lo espacioso de sus naves recubiertas con modesta armazón de madera. El ábside principal estaba destinado a los jueces, convirtiéndose en el sitial del Obispo y presbíteros..." (87).

Continuando con la nueva disposción de la basílica cristiana explica como estaba todo perfectamente establecido: en las naves hombres a la derecha en el lado de la Epístola, mujeres a la izquierda en el lado del Evangelio, ambones precediendo al presbiterio y transeptum desde donde se hacía la Lectura, el centro de la nave ocupado por los catecúmenos que salían del templo hacia el pórtico cuando el sacerdote pronunciaba el "Ite Cathecumeni" y los ábsides laterales con nuevo destino a los diáconos ocupados anteriormente por abogados y jurisconsultos. El sacerdote oficiaba de espaldas hasta el siglo V.

Cuando Constantino funda la Segunda Roma que conocemos como Nea Roma la construcción de la basílica se bifurca a dos territorios donde se le añadió un patio porticado y en cuyo centro había una fuente para la abluciones, disposción similar a las mezquitas y cuyo testimonio más claro lo tenemos en el mosaico correspondiente al panel de Teodora en San Vital de Rávena donde aparece la Emperatriz con su séquito en el atrio de la iglesia.

Una segunda transformación importante de época de Constantino fue la de la girola que se añadió al Santo Sepulcro para facilitar el culto alrededor y de donde partirá la idea posterior de las iglesias y catedrales con girolas donde en cuyo centro se guardan las reliquias del santo titular u otros mártires.

Tal vez el origen de los arcos fajones se encuentre también en Oriente así como de seguro el precedente del templo de planta centralizada octogonal según la cita que hace referencia el Sr.Arbós:

> "...la forma octógona que tuvo el llamado Templo de Oro en Antioquía, y el carácter constructivo de los numerosos templos de la Siria central, donde por la escasez de maderas se sostuvieron las cubiertas con una serie de arcos transversales equidistantes, en los que apoyaban losas de piedra, como en Takha, o maderos cortos..." (88).

Otro aspecto importante en la evolución de la arquitectura cristiana es el paso del espacio cuadrado al circular para cubrir las iglesias en el crucero. Esto se perfeccionó en las puertas dobles del Templo de Jerusalén.

De ahí pasó a Constantinopla a todas las conocidas iglesias de la I Edad de Oro: Santa Sofía, Santos Apóstoles descritas ambas por Procopio. Alude a la combinación del esquema longitudinal y centralizado de la primera con magnífica decoración determinada por la arquitectura así como la sobriedad

de su aspecto exterior frente a la suntuosidad del interior caracteres que simepre ha llamado la atención de la arquitectura bizantina como también es la característica de la arquitectrua árabe.

Frente la empuje de Oriente se encuentra lo que considera Arbós la decadencia de Occidente con la invasión de los pueblos germánicos que ya no llama bárbaros, pero evidentemente suponen un paso muy diferente en la evolución del arte, época a la que no dedica palabras. Habrá que esperar a que finalizado el reinado de Justiniano y con la llegada de la crisis iconoclasta, occidente tenga un nuevo impulso con el reinado de Carlomagno así como en Italia se localice el foco de esplendor en Rávena.

Después de la crisis iconoclasta con la que terminó Gregorio II occidente avanza y en oriente se abre la II Edad de Oro que abandona el uso propiamente latino de la construcción y se especializa en el sistema arquitectónico cupulado: Theotohokos de Constantinopla. Se embellece al exterior y el interior. Se hace extensible el arte industrial con repujado, damasquinado, esmalte oriental, marfiles, fino mosaico, vidrería y tejidos bordados con hilos de oro y plata, todo lo cual pasará a occidente por los contactos comerciales y bélicos.

Con la III Edad de Oro que coincide en occidente con la Baja Edad Media llega la decadencia del Imperio de Oriente: sucesivos ataques de los turcos hasta que acaban con BIzancio en 1453, las cruzadas y la definitiva ruptura con la iglesia de occidente.

Todas estas circunstancias históricas son de vital importancia para el autor pues en el trasfondo de su discurso

demuestra con toda claridad que las vicisitudes delmomento de enfrentamientos bélicos y luchas de religión desembocan y en definitiva hacen fructificar un nuevo arte que llega a occidente a través de Italia: en Sicilia se combina el arte árabe, romano y bizantino ejemplarizado en la Capilla Palatina, en Servia la iglesia conventual de Studénica y relaciona Saint Front de Perigueux con San Marcos de Venecia.

Un hecho de suma importancia a tener en cuenta es que en Europa se empiezan a crear con los pueblos germánicos las distintas nacionalidades, será por tanto el germen remoto de la corriente nacionalista que el siglo XIX quiere revivir y es por ello por lo que también vuelve la mirada al mundo medieval y no solo se revaloriza el arte sino que en el trasfondo del pensamiento romántico está la nostalgia del concepto medieval de nacionalismo creado precisamente a partir de estos germanos que son ahora tan elogiados.

Surge el románico y el gótico como evolución de este que estiliza y mistifica sus formas para acercarse a Dios. Las portadas se convierten en verdaderas páginas de piedra que reproducen los misterios de la religión para adoctrinar al pueblo y servir de medio de propaganda en su opinión como sirvieron los mosaico bizantinos con la diferencia de que mientras en oriente se mantenía el carácter divino de los personajes, en occidente se popularizan las formas:

"...la escultura e imaginería eran los principales medios de que se disponía para vulgarizar su conocimiento entre

las indoctas muchedumbres, de mos análogo al seguido por el mosaico en los interiores delos templos bizantinos" (89).

El crucero de la catedral no es más que la evolución del Transeptum paleocristiano.

Ya señala el cambio habido a partir de 1149 y que vendrá a coincidir con el desarrollo del protogótico aunque para él será Arquitectura de transición, tema sobre el que versará el discurso de Azcárate en 1974 para su recepción en la Academia y del que se habla más adelante. Arbós reconoce la existencia de al menos una tendencia estilística que marcó la pauta en el cambio estético. Fundado este cambio en la aspiración ascético-activa de los fieles que les lleva a libertad en Tierra Santa,llegan las noticas a través de jugleres y leyendas como la de **Orlando de Gallia** y la anglo-normanda de **Perceval.** Pone el origen del arco apuntado en oriente traido por los cruzados y puesto en práctica en los monasterios por los segleres que auxiliaban a los monjes así como en iglesias.

Francia inicia las reformas en Beauvais, Noyon y Angers, en cuya iglesia de San Mauricio y en la de Luzval en Maine se sustituye el despiezo anular propio de cubiertas cupuliformes por despiezo reglado para la disposición del arco apuntado. Ello permite abrir ventanas entre los arcos fajones y que gracias a este sistema el muro se aligera. Esto se perfecciona en la Trinidad de Angers al incluir el "fajón transversal" que se supone se trata del llamado "nervio espinazo".

La catedral de Soissons fue la siguiente que marcó la evolución:

"Subdividido el cañon de la nave central en una serie de bóvedas por arista, que por medio de las diagonales y los fajones llevaban todo el empuje a los pilares, la bóveda en arbotante dleos trifoerios hacíase innecesaria, bastando una faja de esta para apear el pilar, creándose el arbotante bajo la cubierta de los colaterales que se acusa en Soissons partiendo del botarel que se eleva sobre la cubierta" (90).

Con las catedrales de Reims, Amiens, París, Chartres llega lo más prodigioso de un arte valiente, ya que desde los comienzos del románico todo fueron ensayos.

En todas ellas menos en España se amplia el coro. En todas se adelgazan los apoyos transformándose en molduras los haces de columnas de los pilares. Desaparecen los anillos esculpidos en las columnas que se alzan hasta el arranque de las bóvedas. Van desapreciendo la estructura de la bóveda bajo los enrrejados de los terceletes llegando al delirante extravío en los siglos XIV y XV. A esta evolución artística une por primera vez la evolución de la música que también sufre los cambios del la época que hoy conocemos como manierista para el XIV y barroquizante para el XV:

"hasta la música, que había penetrado en la iglesia, animando sus bóvedas silenciosas con graves armonías, llega también a apartarse del canto Ambrosiano y Gregoriano, que se infiltraban misteriosamente en el alma, inculcando en ella el sentido de las palabras santas, consolándola y colmándola de inefables goces, perdiendo su dignidad con melodías profanas y vulgares, que estuvieron a punto de decidir el Concilio de Trento á proscribirla de los templos" (91).

El caso de España es especial por las diferentes razas que aglutinó en su territorio. Ello enriqueció y dió personalidad propia al arte, que desarrollado y fundido con la reconquista desembocó en la unidad religiosa que ya intentó la conversión de Recaredo en el siglo VI con la conquista de Granada por los Reyes Católicos en 1492 y la expansión del catolicismo en el nuevo mundo.

Se lamenta el autor de que despareciera el arte mudéjar consecuencia directa de la expulsión de los moriscos poco después delas conquista de Granada:

"Arrojados del suelo patrio enjambres de moriscos que cultivábanlas industrias y las artes, desaparece de la Península la Arquitectura llamada mudéjar, producto de los árabes que seguían morando en territorios sucesivamente

conquistados por los cristianos, y en la cual el arte árabe se enlazó graciosamente con el de Occidente y luego con este del Renacimiento, quedándonos de esta última combinación, entre otras, la preciosa iglesia de Santa Paula de Sevilla, donde los variados azulejos, los acentuados aleros y los ingeniosos artesonados árabes juegan tan importante papel" (92).

CONTESTACIÓN DE JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO

Elogia abiertamente el arte gótico al que considera ejemplo de adelanto y progreso. El resto del arte medieval lo ve como una evolución necesaria para llegar al perfeccionamiento en el siglo XIII. Por eso es el estilo recurrente por excelencia en el XIX. Era necesario pasar por el oscurantismo de las catacumbas, el llamado latino-bizantino que haoy se denomina prerrománico, el románico hasta llegar al gótico, término que no comparte.

A ello se une que el gótico supone la simbiosis del resultado del sentimiento religioso y las conquistas físico-matemáticas, en definitiva es la unión de lo estéticamente bello y lo científicamente resultante. Supone además el ejemplo a seguir de libertad en tanto que seculariza el mensaje, sale de los monasterios para trasladarse a la ciudad.

Un hecho importante paralelo es el ánimo comunicado por muchos autores que hacen referencia a las luchas acontecidas durante toda la edad media pero que no impidieron el desarrollo artístico

y el aprovechamiento positivo de esas luchas. España vivía también a finales del XIX una inestable situación política interior y exterior con las pérdida de las colonias. Se intenta estimular el espíritu y la iniciativa artística al tiempo que el ánimo de orgullo nacional:

> "Nuestra España se agita al final del siglo en terribles luchas, que hacen pensar á espíritus apocados en su próxima muerte, y sin embargo, el arte vive en ella vigoroso y espléndido, y las construcciones se multiplican...podemos levantar la cabeza y decir á la faz del mundo y á la faz sobre todo, de los salvajes de la civilización, que darían cuanto fuera posible dar, si el genio y la gloria se comprasen, por una sola página de nuestra inmortal historia artística: AÚN VIVE ESPAÑA" (93).

AZNAR Y GARCÍA, Francisco

SOBRE LAS RENOVACIONES EN EL ARTE.

CONTESTACIÓN DE RODRIGO AMADOR DE LOS RÍOS.

DATOS DEL DIBUJANTE JOSÉ Mª AZNAR Y GARCÍA

RECEPCION PÚBLICA DE 18 DE JUNIO DE 1899.

El interés del discurso se centra en la contestación de Rodrigo Amador de los Ríos, por los datos de interés que ofrece sobre el perfil biográfico de José Mª Aznar.

Contribuyó junto con José Amador de los Ríos, Jerónimo de la Gándara, Francisco Jareño y el arqueólogo Manuel de Assas a llevar a cabo la obra de Monumentos Arquitectónicos de España

Entre los varios artistas, arquitectos y dibujantes que iban al domicilio de D.José a mostrarle sus trabajos estaba Aznar que realizó una magnífica labor de recopilación arqueológica detallada y con gran entusiasmo sobre diversos sepulcros (Príncipe Juan de Avila, Cardenal Cisneros, Arzobispo Carrillo), sillería (Cartuja de Miraflores, Fres des Val, Santo Doming del Silos), vidrieras de la catedral de León, dibujos de la basílica de San Juan de Baños, Puerta de Santa Catalina en la catedral de Toledo, todos ellos pertenencientes a Monumentos.

Su trabajo cesó cuando en 1881 falleció D.José Gil Dorregaray el editor por lo que quedó definitivamente suspendida la publicación.

Colabora con Ricardo Velázquez Bosco, que trabajó para la Comisión de Monumentos Arquitectónicos y viajó por Oriente copiando también obras de arquitectura de Egipto etc y cuyos cuadernos de campo como se ha mencionado anteriormente conserva el Museo de la Academia. También colaboró en la publicación de la obra Museo Español de Antigüedades e Indumentaria Española.

En 1854 obtuvo pensión en Roma donde estudió a los grandes maestros italianos y pintó su gran lienzo San Hermenegildo negándose a recibir la Comunión en la prisión de manos de un obispo arriano, tema propuesto para premio de pintura en el siglo XVIII y del que se ejecutó dibujo véase capítulo de temas históricos).

MELIDA Y ALINARI, Arturo

CAUSAS DE LA DECADENCIA DE LA ARQUITECTURA Y MEDIOS PARA SU REGENERACIÓN.

CONTESTACIÓN DE ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 8 DE OCTUBRE DE 1899.

De nuevo en un repaso por el estadio arquitectónico de la historia el arte gótico vuelve a ser protagonista como estilo de esplendor y arquitectura por excelencia. Ni el arte romano ni el del renacimiento son estilos nuevos , mientras que el gótico tiene estructura propia. Hay que diferenciar entre arquitectura y construcción y entre arquitectura real y decorativismo. Estima que la ornamentación no es necesaria, por ello las construcciones neomedievales expresan dentro de su magnificencia, sobriedad y los elementos indispensables tanto arquitectónicos como decorativos. Asímismo considera debe hacerse con la arquitectura del hierro. Su discurso es la expresión neta y culminante de las tendencias arquitectónicas neomedievales:

"Los arquitectos no deben confesarse á sus predecesores de los siglos XIII y XIV; y como aquéllos labraron un cuerpo hermoso que encerrará el alma de una nueva teoría científica, los arquitectos actuales estamos en el deber

de dar forma de Arte á las construcciones de hierro. Pero hay que desandar lo andado, volver al comienzo de la decadencia de la arquitectura, y partiendo de las últimas construcciones ojivales hacerse esta sencilla reflexión que yo me he hecho muchas veces...

...Hay que volver atrás, á esa época ya citada; buscar en el ojival terciario, en el plateresco y en el mudéjar, una tradición tan gloriosa como genuinamente española; continuarla en metal, olvidando las formas hoy empleadas para hallar las nuevas...Si señalo como punto de partida la fecha del Plateresco, es porque la creo el comienzo de la decadencia..." (94).

CONTESTACIÓN DE ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA

Interesante exposición de la biografía artística de este arquitecto que se caracteriza por la revalorización del gótico flamígero. Muestra clave de su trabajo en favor del neomedievalismo son las obras que realizó para concursos.

Arturo Mélida ganó tres de ellos. El primero con el Monumento al Marqués del Duero adosado a uno de los muros de la basílica de Atocha. El segundo de estilo neogótico del XV que denominan com se ha visto "gótico u ojival terciario" el Monumento a Colón que se encuentra en la plaza del mismo nombre en Madrid.

Consta de dos cuerpos: el inferior constituye un rico basamento de planta cuadrada, cuyos frentes se hallan perforados por nichos cubiertos de bóvedas de crucería que contienen

composiciones escultóricas alusivas a la vida del Almirante, y en cuyos ángulos se encuentran los heraldos sobre repisas y cobijados por doseletes góticos. El cuerpo superior es una esbelta columna que sostiene la estátua del Colón. El conjunto del monumento ofrece nobles y elegantes proporciones, y los diversos detalles como las bóvedas entrelazadas, molduraje y crestarías. Revela el conocimiento del autor de la estructura y organismo del arte gótico final.

También realizó Mélida toda la escultura de este monumento excepto la de Colón debida al Académico Suñol.

El tercero se trata del sepulcro de Colón de estilo gótico flamígero realizado para la catedral de la Habana que fue instalado en esos años en la de Sevilla. El sepulcro de Colón está cubierto por un paño, sostenido or cuatro heraldos modelados por el mismo arquitecto. El conjunto resulta de gran originalidad descansando sobre basamento.

Las obras artísticas de todas formas que mayor gloria le proporcionaron fueron la restauración del claustro de San Juan de los Reyes y el pabellón de España en la Exposición de París de 1889.

En relación a San Juan de los Reyes, no pudo finalizarlo Juan Guás finalizándolo el nuevo académico. Proyectó la traza de la obra restante, del que no se conservaba dato alguno llevándola a cabo con gran corrección de estilo que nada desdice su conjunto del que ofrecen las viejas fábricas. Sus diversos detalles como impostas , antepechos, crestería, pináculos y bellísimas gárgolas

modeladas por el propio Mélida no se distinguen de la obra antiqua.

En la Exposición de París construyó un edificio de dos pisos sobre una extensión de mil metros cuadrados. Constaba de cinco cuerpos: el central mudéjar; dos laterales plateresco y dos intermedios gótico flamígero. Mélida se propuso presentar en el certamen una muestra de los tres estilos que florecieron en España en la época de los Reyes Católicos, combinándolos con tremendo acierto de manera que a pesar de su grna diversidad de carácter no se consideraba disonante del conjunto.

Su obra en definitiva se centra por un lado en la estructuración convenientemente dispuesta de los elementos, armónicos y elegantes y por otro tomando como fuente el estilo gótico del XV y el mudéjar, netamente español, cuya estética es compartida por Fernández Casanova y en cuyos trabajos combinó la ciencia arquitectónica y la belleza formal, de lo que ofrece ejemplo el proyecto de restauración de las bóvedas de la catedral de Sevilla, cuya maqueta pa la reconstrucción de un pilar de la nave colateral se conserva en el Museo de la Academia y donde se puede disfrutar del espléndido estudio de cimbraje.

Defiende el revival del arte gótico y su combinación con la arquitectura del hierro. En cuanto a lo primero considera que el arte gótico es el más adecuado para la construcción de edificios religiosos:

> "... Desde el punto de vista artístico-religioso, entiendo que no cabe admitir, para edificios de carácter sagrado, ninguno de los estilos que se desarrollaron en España a partir del siglo XVI; pués mientras la delicada catedral gótica, tanto por el acentuado predominio de su altura, como por representar la materia completamente supeditada a la idea, es la que mejor eleva nuestro pensamiento á las celestiales regiones, con obstracción completa de toda idea terrena, y nos representa la imagen del Divino Jesús todo dulzura y amor; en cambio, bajo las tétricas y frías bóvedas del Escorial, que es el monumento típico, y á través de sus imponentes y pesadas masas, paréceme ver tan sólo al Dios justiciero que ha de juzgarnos" (95).

Expresa singular admiración por la catedral de León que recientemente había sido restaurada y que supone el símbolo de inspiración para muchos de los arquitectos por su belleza, elegancia y adecuación al modelo francés:

"...la bella catedral legionense, con su maravillosa ligereza, sus místicas esculturas y sus rasgadas y sentidas vidrieras de imaginería, que descomponen la luz solar en brillantes colores, conmoueven de tal modo mi espíritu que, cual las sublimenes Vírgenes del inmortal Murillo, me producen el más puro extasis y me dan la más acabada idea del arte cristiano" (96).

En cuanto al segundo aspecto justifica estética y funcionalmente necesaria la construcción de cubiertas con armazón de hierro.

Como elemento arquitectónico elige las cubiertas de tradición árabe califal y como elemento decorativo la cerámica vidriada:

"los monumentales cimborios de sillería son tan costosos por razón de sus inevitables empujes y complicados medios auxiliares, en cambio, las cúpulas de esqueleto férreo resultan fácilmente construíbles, armando con este metal las cerchas que forman los meridianos y los cinchos que constituyen los papralelos, y á la vez que éstos contrarrestan los empujes, evitan la flexión y desviación lateral de los cuchillos, restando tan solo arriostrar diagonalmente la encorvada red cuadrilátera para evitar la torsión del conjunto. Tratando artísticamente estas armaduras, pueden obtenerse efectos tan bellos como razonados.

La necesidad de arriostrar las cúpulas férreas formadas por meridianos y paralelos muestran la conveniecia de adoptar, para los esqueletos, el sistmea de arcos entrecruzados, empleado con tan feliz éxito en el cimborrio mudéjar de la iglesia zaragozana de la Seo, que se inspira en las bellísimas bóvedas del mismo género petenecientes al arte hispano-sarraceno, y de las que tanto partido se puede sacar actualmente, desde elpunto de vista artístico, armando el esqueleto con nervaduras férreas cruzadas, cuyos trazados pueden variar al infinito, produciendo las más vistosas combinaciones. Rellenando después los entrepaños con ligeras construcciones, brillántemente realzadas, ya con la cerámica esmaltada, el mosáico y la pintura, ó bien con la escultura polícroma de bajo-relieve, pueden obtenerse los más sorprendentes y mágicos efectos". (97).

El secreto del éxito de la nueva arquitectura está en la combinación adecuada del espíritu investigador que ha legado el gótico junto con empleo racional del hierro sin que se llegue a hacer copia servil de los modelos con este material, procurando obtener un efecto útil y embellecido con una decoración juiciosa. En este sentido se remite al nuevo académico como profesor de la Escuela Superior de Arquitectura y transmisor de la estética moderna.

LANDECHO Y URRIES, Luis de

LA ORIGINALIDAD EN EL ARTE.

CONTESTACION DE RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 18 DE JUNIO DE 1905.

La cuestión sobre la originalidad en el arte es un tema muy relativo puesto que en todas las disciplinas se copian unos a otros, o cuando menos se inspiran en algo que ha sido tratado o desarrollado con anterioridad. En este sentido el arte gótico al que considera la más perfecta realización del arte no es absolutamente original en cuanto a las formas aunque sí en su concepto estético.

Para explicar esto mejor se remonta a la época romana y pasando por el arte bizantino y románico se tienen en cuenta todos los elementos que fueron asimilando los diversos estilos, tomados a su vez de otros anteriores pero otrogándoles un sentido diferente.

De esta forma el arte gótico es original porque supone una conquista técnica y estética en tanto en cuanto, tomando elementos anteriores como los arcos apuntados, la ogiva, la arista , el arbotante que Landecho denomina arco botarel (al surgir la construcción de piedra se hace necesario un elemento que garantice la transmisión de los empujes al exterior), la cúpula sobre pechinas (del mundo asiático) y los cruceros sobre

trompas (desarrollado por los persas y transmitidos según Landecho a través de Bagdad a España hasta Santiago de Compostela) y la vidriera consigue levantar una arquitectura absolutamente nueva, sin precedentes. Desde el punto de vista técnico la catedral desafía la altura y consigue el equlibrio perfecto entre el empuje vertical, la transmisión de fuerzas diagonales y las masas horizontales.

Desde el punto de vista estético el gótico supo reflejar por medio de sus construcciones el pensamiento místico que buscaba a la vez que elevarse Dios, acercar lo más posible el cielo a los fieles. Por eso cuanto mayor era la altura mayor el contacto con la divinidad. Ese es el verdadero sentido de la iconografía arquitectónica de la catedral. De acuerdo con esta idea, aunque el autor no la comparta, se proyectaron en el siglo XIX los edificios religiosos góticos, mientras que los civiles fueron clásicos y los árabes fueron destinados a los de distracción:

> "Para muchos es innegable que la arquitectura clásica es la más apropiada para los monumentos civiles mientras que la gótica para las iglesias y mausoleos y la árabe para la de esparcimiento. Este es un criterio equivocado y produce un cansancio entre el público y los artistas la reproducción constante de los mismos tipos".
> (98).

Para Landecho la originalidad se encuentra en la derterminación del propio estilo porque elementos de inspirción siempre habrá para llevarlo a cabo.

CONTESTACIÓN DE RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO

La originalidad del arte está en su espontaneidad no en el hecho de que pretenda ser nueva.

Interesantes son las apreciaciones del Sr.Velázquez Bosco que en su entusiamo por la arquitectura medieval, defiende la idea de que si no conocemos más sobre el arte anterior al siglo XI es precisamente porque la arquitectura románica y gótica, aunque pacíficas "invadieron" y acabaron con importantes ejemplos de los que se conservan los de algunos pueblos.

En este sentido realmente se puede hablar, dice por ejemplo, de la destrucción de la iglesia visigoda cuyos cimientos cobija hoy la catedral de Toledo o los correspondientes a la mezquita de Sevilla cubiertos desde el siglo XV por la actual catedral hispalense.

Velázquez Bosco apunta el término "renacimiento" que algunos autores ya habían bosquejado con anterioridad. El verdadero renacimiento medieval atisbado pero efímero en época de Carlomagno surgió entre los siglo XI-XIII, destacando la época de San Fernando frente al siglo XVIII al que critica por su total falta de originalidad.

Desde el punto de vista iconográfico analiza algunos precedentes egipcios en el tema del Juicio Final:

"El Juicio Final que decora los pórticos de las catedrales es trasunto de Egipto, del juicio del alma ante el tribunal de Osiris, que se adpata al cristiano. Es reemplazado Osiris por Jesucristo; Anubis y Tot por San Miguel que pesa en la balanza de la justicia los hechos buenos y malos del difunto. El cinocéfalo o el cabiro Tifón por Satanás y la corte de jueces que componen el tribunal, por el coro de ángeles o santos que decora las dovelas".
(99).

En cuanto a elementos arquitectónicos atribuye a la India budista la forma circular del ábside y de la girola, bóvedas en arbotante y capiteles historiados. Se basa en la teoría de **Fergusson** que alude a la expansión de esta religión por Europa septentrional hasta bien entrada la edad media. El contrarresto de empujes se encuentra en Santa Sofía y Majencia y los nervios resaltados de las bóveda de arista y crucería en la arquitectura hispano-musulmana del siglo X.

Los contrafuertes exteriores proceden del prerrománico asturiano que denomina románico de Santa Mª del Naranco y Santa Cristina de Lena. La llegada de las influencias son producto de un movimiento intelectual y social en la formación de los idiomas vulgares, creación de las primeras universidades, emancipación de los siervos. Todo ello retarda las luchas religiosas y contribuyen a la formación de la arquitectura y la escultura supeditada a ella. Es la gran conquista del mundo occidental.

OSMA, Guillermo J.de

LA ASOCIACIÓN HISTÓRICA COMO FACTOR DETERMINANTE DE LA OBRA DE ARQUITECTURA.

CONTESTACIÓN DE RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 23 DE MAYO DE 1909

MUSEO, REF. Nº111.

En su discurso intenta demostrar que al igual que la obra arquitectónica no se puede desligar de la sociedad y generación que la produce, las asociaciones labradas son inseparables y parte intergrante de la sugestión artística que la obra arquitectónica ejerce. Para el hombre contemporáneo no es lo mismo el significado de la catedral de Toledo o la de Sevilla que para los que en la edad media las construyeron. Por ello es necesario para obtener el verdadero significado de su significado tener en cuenta sobre todo en el estudio de la arquitectura española la asociación histórica, es decir, el cúmulo de circunstancias sociales, políticas, religiosas y económicas que llevaron a su construcción.

CONTESTACIÓN DE RICARDO VELÁZQUEZ BOSCO

Intensa es la biografía científica de J.Osma., fundamentalmente en torno al estudio de temas decorativos árabes de cerámica, loza, azulejería etc..., siendo a la vez su colección de cerámica española una de las más importantes.

El significado de su discurso lo encontramos más claro en la propia contestación de Velázquez Bosco. Aparte de la importancia esencial que para cada país tienen las circunstancias históricas que le envuelven, se lamenta Bosco de que mientras se conozca de la edad media nimiedades tales como el nombre de las mancebas de los monarcas, los nombres de artistas y alfareros de nuestras catedrales resulten ignorados y desconocidos.

De sus palabras se desprende el concepto de que la historia artística y monumental de nuestro país está llena de lagunas sobre todo en lo que se refiere al arte nacional, fundamentalmente el arte mudéjar ya que el románico y el gótico son suficientemente conocidos. A principios de siglo esta era la idea y actualmente aunque se avanza en el estudio sobre este estilo hispánico todavía quedan muchas dudas por resolver. Ejemplifica los problemas analizando cuestiones técnicas de la mezquita de la Córdoba, los orígenes del estilo mudéjar y los posibles elementos aislados que aportaron los judíos para sus obras arquitectónicas, pero todo queda envuelto en una interrogante debido a la falta de estudios monográficos que considera se deben efectuar y concreticen sobre esos orígenes.

La mezquita de Córdoba marca la pauta en los orígenes:

> "...el arquitecto, hombre de su siglo, siente las mismas exigencias, tiene los mismos hábitos, se asocia á las manifestaciones comunes, así en los placeres como en las

adversidades, es en suma, un individuo, que en la inmensa masa que constituye el conjunto de su tiempo, recoge, condensa, da forma á los sentimientos y á las necesidades generales de este, á las cuales á de adaptar, consciente o inconscientemente, aun sin quererlo ni saberlo, su obra arquitectónica" (100).

Elogia la mezquita hasta el punto de considerar que sin su existencia la Historia de España comenzaría a finales del siglo XI y cuyo arte produjo enormes influencias en la arquitectura cristiana occidental. Tres fueron los grandes imperios de la edad media: el de Bagdad del que nada queda, el de Carlomagno del que solo resta la Capilla de Aquisgrán y que Bosco no está de acuerdo en relacionarla con San Vital de Rávena y el Califato de Córdoba cuya máxima expresión y testigo presencial fue la mezquita.

Habla del vacío artístico existente en torno al arte cronológicamente situado entre el fin del período romano y el románico. Considera que para estudiar el arte visigodo de Sevilla, Niebla y Toledo es fundamental tener en cuenta la mezquita de Córdoba, así como los estudios que se hagan en Medina Azahara, entonces aún sin investigar.

Uno de los motivos en los que basa sus estudios como fuente del arte hispano-musulmán es el arco de herradura.
A principios de siglo era una verdadera obsesión para los especialistas conocer el verdadero origen de este arco, como se ha podido comprobar en otros discursos.

Velázquez Bosco en base al hallazgo surgido en 1868 en la Plaza del Mercado en León donde apareció una lápida romana con un arco de herradura descansando sobre dos columnillas que fue remitido al Museo Arqueológico por él mismo, demuestra que este tipo de elemento arquitectónico es muy anterior a la invasión musulmana en España y que por tanto los edificios visigodos también lo emplearon (ya se sabe que el cerramiento del arco visigodo prolonga poquísimo el radio y solamente en intradós, mientras que el trasdós a la altura del riñón del arco cae recto y queda enmarcado por alfiz). El discurso presentado en 1892 decía que el arco de herradura lo tomaron los árabes de España y llevaron su influencia a Oriente. Esto no queda claro puesto que como se ha podido observar en otras exposiciones fueron descubiertos arcos de herradura procedentes de Siria etc muy anteriores a la dominación romana.

Lo que sí es cierto es que la primera etapa de construcción de la mezquita y así lo señala Velázquez Bosco es la que aporta mayores vestigios de restos visigodos (capiteles, columnas y elementos ornamentales, reproducidos en Monumentos). Era la época de Aberramán I y II.

A mediados del siglo X se produce la obra de enriquecimiento en época de Abderramán III y Alhaquen II, época que constituye la etapa más preciada del arte islámico occidental. Pocos años después viene la ampliación de Almanzor, signo de decadencia y sello de la próxima caída del Califato.

Velázquez Bosco intenta dar a la arquitectura española un sello genuinamente hispánico hasta el punto de hacer depender el

gótico del sistmea antiguo de construcción utilizado en la mezquita con tal de liberarle de posibles influencias importadas:

"El influjo de la Arquitectura del Califato español en la cristiana se ve con solo analizar el Diccinario de Viollet-le-Duc, aunque no parezca haber desconocido el arte del califato. El sistema de construcción gótica, decansando sobre columnas y solución que detalla, adoptada por los constructores góticos, en contraposición coon la defectuosa de los arquitectos románicos, estaba adoptada en la mezquita de Córdoba algunos siglos antes, y las bóvedas de crucería, los nervios resaltados e independientes, preceden más de dos siglos, en la misma Mezquita a los primeros ejemplos de la arquitectura ojival".
(101).

Mientras que Viollet-Le-Duc pone el origen de la bóveda de crucería como una evolución de la bóveda de cañón reforzada con nervios y capialzada, convirtiéndose el arco resaltado en una cimbra permanente y visto por primera vez en Vezelay en 1130 y en Saint Denís en 1140, V.Bosco dice que ese sistema ya estaba descubierto en la mezquita en el 961 en las cúpulas del Mirhab y la Maxura:

"...este descubrimiento estaba ya resuelto en la Mezquita de Córdoba y por lo tanto en la Arquitectura del Califato desde el año 961 de J., cerca de dos siglos antes que las

de Vezelay y Saint Denís en las tres bóvedas de la antecámara del Mirhab y en las tres de los pies de la Maxura. Y con tal rigor está resuelto, exactamente como Viollet-Le-Duc describe el problema, que especialmente en las bóvedas de los pies de la Maxura, los espacios dejados por el cruzamiento de los nervios ó aristas, están tratados como tantas pequeñas bóvedas, cada una en forma análogo de la principal. Y hay que tener en cuenta que en las bóvedas de la Mezquita no se trata de un sistema nuevo ni de un tanteo. La variedad de soluciones y la perfección y seguridad con que estñán ejecutadas dan claro testimonio de ser producto de un sistema resuelto desde largo tiempo y que arraigó de tal modo en España, que puede considerarse como una verdadera solución nacional que atravesando tod el período de la Edad Media, termina su evolución con las bóvedas de los cruceros de la Catedrales de Zaragoza y de Tudela en el Renacimiento, con la del Hospital de Santa Cruz en Toledo".
(102).

En cualquier caso lo importante de estas disertaciones en torno a los orígenes y evolución de los sistemas de cubierta tienen un trasfondo esencial que avanza paralelo con el desarrollo histórico o asociación histórica que tanta importancia dieron entonces. En España es especialmente perceptible puesto que a nuestro territorio confluyeron como ya es sabido varias razas que dejaron su sello y ello le brinda un carácter

interesante y enriquecedor. No se puede dejar a un lado el estudio simultáneo de la historia puesto que los hechos sucedidos fueron factores determinantes para la consecución artística.

Como ejemplo hispánico cita el estilo mudéjar y establece Velázquez Bosco la diferencia entre el concepto étnico y arquitectónico del término. Andando el tiempo vine a coincidir con la definición que los estudios modernos dan sobr el mismo: el arte mudéjar es un arte cristiano islamizado:

> "El súbdito mudéjar es mahometano, conservando sus leyes, su religión, sus costumbres, su traje y hasta sus jueces propios; pero el Arte al que dmos esa denominación, aunque con influjos grandes del mahometano, es un Arte cristiano y el que más sintetiza la historia, las costumbres y la constitución de la sociedad española. La misión del moro o mudéjar en las obras, debió de ser como obrero decorador ó empleado en los trabajos de las artes é industrias auxiliares de la construcción. Pero, ¿podían ser maestro, alarifes ó arquitectos encargados de la dirección de las obras? Las Partidas dicen que ningún judío pueda tener nunca lugar honrado ni oficio público con que pueda premiar á ningún cristiano y, aunque nada dice respecto de los moros, establece que estos deben vivir entre los cristianos de la misma manera que dijimos que lo deben hacer los judíos, mientras á los judíos les permite tener sinagogas, restaurarlas y construirlas no permite á los moros tener mezquitas" (103).

La arquitectura cristiana de la edad media en España es más compleja que en cualquier otro lugar de Europa donde se combina el estilo francés de catedrales como león, el mudéjar, el hispano-musulmán etc. Hasta en Arte España es un país de numerosas corrientes y variedades, además de tener la peculiaridad de mantener en pleno siglo XVI el medievalismo en muchos edificios.

Uno de los edificios que mejor sintetiza a su juicio las tendencias diferentes de la arquitectura castellana es la Sinagoga del Tránsito en Toledo (reproducida en Monumentos Arquitectónicos), mandada construir por Samuel Leví para los judíos y convertida después al culto cristiano pero donde trabajaron en su construcción los mudéjares y donde se observan elementos decorativos de flora realista que Bosco apunta como influencia critiana de artistas que trabajaban en la catedral. Se trata concretamente del tema de la vid que asociado con otros elementos animalísticos como el pavo real adquiere un significado religioso. Aparecía en Roma, Lombardía, Venecia, Siria Central y Toledo y en el Alcázar de Sevilla.

No se puede hablar de un arte judío como definitorio porque realmente no tuvieron establecido un estilo pero sí de algunos elementos decorativos.

Lanza la hipótesis de que es necesario llevar a cabo estudios independientes de cada estilo teniendo en cuenta los factores geográficos, concretamente el estudio del arte mudéjar debe centrarse en torno al Tajo, Guadalquivir, Ebro y Genil.

Los tres primeros son los principales focos de irradiación del mudéjar y sin ellos se aportará material para la historia no la historia misma.

JIMENO, Amalio

EL HALLAZGO Y EL DESCUBRIMIENTO ARQUEOLÓGICO EN LA HISTORIA DEL ARTE.

CONTESTACIÓN DE AMÓS SALVADOR.

1917.

Desde principios de siglo hubo un deseo febril de obtener de los escondrijos de la tierra hallazgos que pudieran clarificar más sobre la historia y el arte en España. Por lo que al tema sobre las referencias a la edad media cabe destacar las excavaciones llevadas a cabo entre 1908 y 1917 de Ricardo Velázquez Bosco que empezó a trabajar en las faldas de la Sierra de Córdoba. Fueron saliendo entre encinas y almeces cimientos y paredes de palacios árabes y de casas: la casa de campo de Almanzor que Al-Makkari llama Muni-al-Miriya que significa "el ensueño de Beni Amir según la traducción que Pascual Gayangos hizo para la sociedad asiática de Londres entre 1840-43. También las ruinas de Medina Azahara, sepultadas. Fueron descubiertos basas, fustes, capiteles, trozos de elegante ornamentción, fragmentos con decoración de vidriado del siglo X, que trae como consecuencia la publicación de su obra sobre Medina Azahara y Alamiriya en 1912.

La esencia de todos estos hallazgos descubren en quien los hace la satisfacción de abrir un camino clarificador sobre las

dudas establecidas, además de suponer para el arqueólogo, artista o arquitecto una emoción estética sin precedentes encontrar datos a través del arte que permitan descubrir los eslabones perdidos de la cadena de la historia. Este es el vedadero interés que tenían para los investigadores de principios de siglo los hallazgos arqueológicos.

Sobre ello dice **Guyau** y recoge Jimeno en su Génesis de la idea del tiempo:

"El pasado no es más que una perspectiva que vuelve",

y **Dubufe** en el Valor del Arte dice:

"Los materiales augustos, grandes piedras, mármoles sagrados de los templos son materia muda donde vive adormecida el alma de tantos recuedos, deseos y como residuos del arte son polvo de la verdad".
(104).

CONTESTACIÓN DE AMÓS SALVADOR

Está de acuerdo en que se reproduzcan los monumentos siempre y cuando se respete fehacientmente su fidelidad arqueológica. Para ello deberá ir apoyado de
fotografías y dibujos que certifiquen su autenticidad y contrubuyan a su conservación: en este sentido la Monumentos Arquitectónicos interumpido desde 1881 juega un papel importante donde Velázquez Bosco tuvo el privilegio de colaborar con sus dibujos.

"Cuando no se disponga de elementos sufientes para tener la absoluta certeza de que se va reproducir el monumento con fidelidad y exactitud no se piense en reproducirlo. Pero si se tienen los elementos necesarios no debe vacilarse jamás porque la mejor manera de conservar lo monumentos arquitectónicos todo o en parte consiste en reproducirlos.

Como conclusión a la conservación de la ruinas los mejor es tomar de lo ruinoso los elementos fehacientes y recuerdos que permitan la reproducción exacta y fidelísima de lo antiguo y ...¡reproducirlo!.

Fotografías y dibujos permitirán dedicar un estudio a pesar de no ver las ruinas sobre el terreno. Esto a la vez imperdirá cambios o desapariciones. Es un claro recurso de conservación.

Toda ruina tiene el valor arqueológico de conservar el recuerdo del monumento al que perteneció y que permite el estudio de su civilización desde distinto punto de vista". (104.1)

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente

LAS CIUDADES ESPAÑOLAS Y SU ARQUITECTURA MUNICIPAL AL FINALIZAR LA EDAD MEDIA.

CONTESTACIÓN DE ENRIQUE REPULLÉS Y VARGAS.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 20 DE MAYO DE 1917.

MUSEO, REF.Nº167.

Ofrece una visión con referencias del estado de las ciudades al finalizar la edad media y que tipos de las mismas se pueden observar. Pone en boca de un cronista mudéjar su descripción. La mayoría de ellas se formaron al amparo bien de un castillo, bien de un monasterio.

Dentro de ellas Lampérez distingue entre las que se formaron de una vez y las que se formaron por aglomeración. Entre las primeras cabría distinguir las de perímetro rectangular o cuadrado como León ,Lugo, Santiago de Compostela, Briviesca y Avila y las que delimitan una circunferencia como es la de Madrigal de Torres en Avila también.

Respecto de las del segundo tipo hay que decir que no responden a un plan regular, pero sí destaca la preeminencia del castillo y el desarrollo de las viviendas en la falda de la montaña y cuando alcanza cierta importancia es el momento de abrazarla con una muralla. Otras tienen desarrollo concéntrico como Vitoria.

El castillo lo mismo que la catedral era la acrópolis y el resto de los edificios formaban la agrupación monumental que variaba según el oficio, el estamento social, la religión etc...

Dos ciudades que diferencian claramente sus barrios son Toledo y Sevilla. Toledo, según Rodrigo Amador de los Ríos publica en la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos de 1904, en torno a los siglos XII-XIII estaba constiuída por cuatro barrios: Almedina o ciudad primitiva, Arrabal de Santiago, Labradores y Judíos.

Juderías y morerías estaban separadas por respectivas sinagogas y mezquitas con una sola puerta en el lado opuesto de la ciudad para el acceso. Las agrupaciones mercantiles también se situaban en lugares específicos.

Granada y Sevilla tenían lo que se llamaba la alcaicería o mercado de seda con muchas callejuelas con puertas que cuidaba un vigilante y perros. Al mando de cada barrio había un alcaide. La puerta de Granada se conservó hasta 1843 en que fue destruida por un incendio.

En Sevilla se agrupaban en menestrales y no eran barrios murados. Sobre ello habla la Crónica General de Alfonso X cuando San Fernando, así lo estableció a raiz de la toma de Sevilla. Constituyó los barrios de: Platerías, Zapatería, Boneteros, CUchilleros, Bordadores. Estos aislamientos mercantiles duraron hasta el siglo XVI, incluso había distribución por naciones, siendo geneoveses por ejemplo en Sevilla y los mismos españoles por zonas, por ejemplo el barrio de los catalanes dentro de la misma ciudad.

La red viaria era un caos de callejuelas con escaso espacio para las casas, se acercaban mucho nas a otras, tenían miradores pronunciados, aleros voladizos y escaleras en el exterior dela fachada. La calzada era estrecha debido a la escasa circulación de carros. Los coches de caballos no llegaron hasta 1497 con Margarita de Austria. A veces para cruzar de una casa a otra se cruzaban puentes. La suciedad era abrumadora simplemente era un atisbo el alcantarillado por ejemplo en Barcelona o Madrid.

El aspecto de las ciudades era lastimoso y fue a finales de la edad media, en tiempos de los Reyes Católicos cuando se empezaron a empedrar las calles. En zonas lluviosas destacaron las estructuras porticadas, con amplios aleros y galerías en la parte alta, según Lampérez su origen está en la galería morisca. Torres, palacios pero en este contexto lúgubre la catedral descollaba dominando la ciudad por su importancia social, religiosa y artística. Se alzaban como santuario de la fe, museo del arte, tribunal y escuela, casa concejil y lonja de comercio, teatro, hospital: el definitiva al amparo de toda función social.

Los edificos municipales eran las carnicerías de cuerpo rectangular con tres naves, arcos abarcantes en las fachadas, el Peso público donde se vendía el harina, el almudí también Alholí, alhóndiga o alfondega que viene del árabe alfhondac que significa hostería. En principio fue casa de contratación de trigo y después depósito del mismo. Existió en Castilla desde 1379. Tiene la disposición de la basílica romana con tres naves, arcos de medio punto y pilares, los baños públicos estaban sujetos a la

inspección concejil y eran de propiedad realenga. Se extendió la costumbre entre los cristianos por influencia romana y árabe a pesar de que en tiempos de Alfonso VI fueron prohibidos por temor a que la gente se islamizara. Pero se siguieron usando después hasta los Reyes Católicos y Carlos V en que los pirnicipales baños de Granada fueron vendidos o cedidos. Lampérez dice que en el siglo XVII nadie se bañaba en España.

Presentaban un patrón rutinario. Los más íntegros son los de Granada, también hay restos en Gerona. Presentaban un vestíbulo para el portero, vestuario con alhamíes laterales para la ropa, salón central para agua templada con columnas en galería y bóveda perforada, una sala para las termales con hornos en la parte posterior que por tuberías se repartía a todo el edificio el calor.

Los relojes públicos se disponían para regular las tareas de los ciudadanos. La noticia más antigua de existencia de reloj data de 1385 en la torre del Convento de Predicadores de Mallorca, la catedral de Barcelona de 1393, la de Sevilla de 1396 y la de Huesca de 1424.

Las murallas eran verdaderas cortinas de protección que tenían varias tipologías:
Cilíndricas, cuadradas, prismáticas, poligonales. Las había de construcción cristiana (Avila, León, Zamora, Burgos, Valencia, Poblet) y musulmanas (Toledo, Badajoz, Niebla, Carmona). Romanas eran las de Sevilla, Barcelona y Lugo e ibérica la de Tarragona.

Un aspecto interesante son el estudio de las puertas (la de Bisagra en Toledo, San Vicente en Avila).

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

BALLESTEROS, Antonio por la Real Academia de la Historia.

MAURA, Antonio por la Real Academia de la Lengua.

ELOGIO A PEDRO DE MADRAZO Y JOSÉ AMADOR DE LOS RIOS NO ES DISCURSO DE RECEPCIÓN.

CELEBRADO EL ACTO EL 19 DE MAYO DE 1918.

José Amador de los Ríos y Pedro de Madrazo fueron durante la segunda mitad del siglo XIX la expresión la erudita de la investigación histórica, artística y literaria. Sus meticulosos estudios, aunque como bien dicen los académicos que exponen su discurso no sin falta de errores, sentaron la base de las numerosas investigaciones modernas que afortunadamente han llegado a dar esclarecida luz sobre muchos aspectos oscuros del arte español. José Amador de los Ríos murió en 1878 a los sesenta años y Pedro de Madrazo en 1898.

Ya lo dice Lampérez, el período que comprende de 1840 a 1868 fue capital en el desarrollo de la cultura artística española. Es la época correspondiente al reinado de Isabel II que tanto se preocupó por la cultura y el reconocimiento del arte nacional. Es la época en la que la revalorización de nuestro

pasado se pone de manifiesto en un intento de aglutinar el conocimiento arqueológico e histórico de España.

Ello va unido a ese espítiru nacionalista romántico y que no solo fue la pintura testigo gráfico de ello sino que también las numerosas publicaciones y estudios declaran abiertamente ese interés por lo nacional brindando a ese laborioso trabajo un carácter pedagógico, básico para la enseñanza de la Historia del Arte. Riaño opina de Amador de los Ríos a través de Lampérez:

> "El fue en España uno de los maestro de la moderna crítica, y ningún tributo más sincero podemos consagrarle, que recorrer á la luz de las enseñanzas el ancho camino que dejó trazado á la posteridad".
> (105).

Ya había quedado sentado la predilección por el gótico con Jovellanos y Capmany en el siglo XVIII. En este sentido el sentimiento estético interesa especialmente porque cuando con anterioridad aparentemente solo la estética neoclásica tenía cabida en la crítica artística, Jovellanos expresa tímidamente la necesidad de valoración de aquel estilo.

Lampérez va más allá: se lanzó por primera vez la teoría de la existencia de un arte nacional y regional: el arte asturiano, ese arte arquitectónico que se inicia a finales del siglo VIII consecuencia de la Reconquista.

Es como si la circunstancia histórica hubiera traído providencialmente el esplendor del arte asturiano,paralelo a estos sucesos y que constituirían la base de lo que andando el tiempo sería el esplendor del arte medieval en España con el esplendor del gótico del XIII.

Contemporáneos de Ríos y Madrazo son **Caveda** con sus Memorias de la Real Academia de San Fernando, **Carderera** con su obra Iconografía Española.

Otros nombres que tienen gran relevancia en el panorama bibliográfico y artístico son **Piferrer, Rada y Delgado, Manuel de Assas** por su intervención en la serie de dibujos de los Monumentos Arquitectónicos de España, serie que junto conla iniciada por Piferrer, Madrazo etc, Recuerdos y Bellezas de España, marcó la pauta para la elaboración de los Catálogos Monumentales por provincias. Así quedó también estructurada la publicación de Monumentos y lo cual fue básico para los estudios posteriores sobre Historia de la Arquitectura española fundamentalmente de la edad media, puesto que de esta época son mayoritariamente los edificios que se reproducen en los dibujos.

La prueba de este nacionalismo histórico-artístico está documentada en la opinión del crítico alemán Fernando Wolf que denominó al trabajo de José Amador de los Ríos como "pensamiento de conciencia nacional", cuyo sello aparece siempre en todos sus temas: MOnografía sobre las Cantigas de Alfonso X el Sabio, Arte latino-bizantino en España y las Coronas visigóticas de Guarrazar refiriéndose al arte visigodo con motivo del descubrimiento de las coronas de Guarrazar en 1861. Fueron llevadas al Museo de Cluny y Fernando Lasterye publicó un estudio sobre ellas a lo que Ríos respondió con un exhaustivo análisis de las piezas demostrando el estilo nordogermánico en España y sentando la base por primera vez de la existiencia de una cultura hispano-visigoda en España que el propio Lasterye reconoció y se tradujo poco después y como dice el mismo Ríos en su publicación sobre las Coronas visigodas de Guarrazar que conserva la Academia, fueron traídas a España gracias al esfuerzo de intelectuales y de la intervención de la reina Isabel II.

Publica en 1844 Sevilla Pintoresca, en 1845 Toledo Pintoresca, en 1847 Estudios Artísticos y Monumentales, su discurso de recepción en 1859 ya analizado sobre El estilo mudéjar en Arquitectura y otros estudios monográficos de gran trascendencia como punto de partida para la valoración de la edad media en España hasta no hacía mucho, mal vista pero que debido a la terrible indigencia a la que se vieron sometidos algunos mounmentos, el descuido y el abandono, despertó el apoyo de la Academia.

Escribió también para Museo Español de Antigüedades varias cosas: sobre arquetas en general y en concreto sobre la de San Isidoro de León, Díptico Consular ovetense, Pinturas murales de la ermita del Santo Cristo de la Luz,, el arca sepulcral de Isidro de Madrid, Trítico-Relicario del Monasterio de Piedra en Aragón, realizados sobre ello dibujos para Monumentos Arquitectónicos y sobre este último la monografía para la serie. Escribió en esta publicación el texto sobre las mezquitas del Cristo de la Luz, Las Tornerías, Puerta de Bisagra, Monasterio de San Juan de los Reyes, Lonja de Valencia, sobre el arte asturiano como Santa Cristina de Lena, San Salvador de Valdedios, Cámara Santa de la catedral de Oviedo, San Salvador de Priesca, San Miguel de Lillo, Santa Mª del Naranco donde Lampérez señala que Ríos recoge en realidad el precedente que trazó Jovellanos en cuanto a la existencia de un estilo asturiano:

> "Así como fueron otras monografías sobre los monumentos de la vieja Monarquía trasmontana en Oviedo, Lena, Lino, Valdedios, y Priesca, terminantes confirmaciones de este estilo asturiano que Jovellanos vislumbrara con sagacidad, pero turbiamente" (106).

Escritos sobre los Monumentos latino-bizantinos de Mérida (restos arqueológicos visigodos dibujados para Monumentos) donde analiza las Etimologías de San Isidoro, Palacio del Infantado de Guadalajara (interesa por la referencia textual sobre el patio mudéjar de fines del XV y sobre el que hay reproducción de dibujo en Monumentos).

También escribió en Siglo Pintoresco, Revista de España, Uiversidad Complutense, Semanario Pintoresco Español, Boletines y Anales de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia.

El discurso de **Ballesteros** en elogio a Amador de los Ríos señala preferentemente su papel como percursor en la labor de investigación histórica aunque sus escritos tuvieron esa carga literaria un tanto gongorina fruto de la corriente de su tiempo.

En este sentido también se muestra fiel estudioso de las figuras heroicas medievales que son por un lado la continuidad de ese intento frustrado en la segunda mitad del XVIII de ensalzar las glorias nacionales de nuestros reyes y héroes a través de la pintura y la escultura (premios convocados por la Academia de San Fernando) y por otro sirven de documento a la pintura.

Entre otros se encuentran los estudios sobre el Marqués de Santillana, las desavenencias del Señor de Hita y Buitrago con el Conde de Castañeda, pero es en los Romances Castellanos al perfilar la imagen del Cid, Alfonso X el Sabio etc donde refleja el entusiasmo por la edad media:

"El Rodrigo de la Leyenda es de natural altivo y temerario, llevándole á las más arriesgadas empresas no tanto el sentimiento del deber, respecto de su religión y de su patria como el febril e insaciable deseo de novedades. El Cid del Podema es también esforzado y valiente, pero obra siempre impulsado por el honor, ostentando en todas sus acciones el sello de la piedad, de la mansedumbre y de la prudencia. Es el Rodrigo de la Crónica el joven impetuoso que hace excesiva gala de su arrojo, y que prodiga, acaso sin necesidad sus hazañas...Entre Rodrigo y el Cid se halla, por tanto la línea divisoria que existe entre la juventud y la ancianidad, consituyendo esta capital diferencia el original carácter del héroe de la Leyenda, cuya espontenidad de acción y movimiento de ideas y palabras puede solo compararse á la naturalidad, frecusra y desembalaje de aquel enérgico boceto" (107).

Estas son sus palabras sobre Alfonso X el Sabio al que la crítica histórica censuraba por la escasa labor que en materia bélica frente al papel de su padre San Fernando. Defienden en cambio la imagen del rey Sabio:

"Solo el ciego espíritu de la intolerencia y el ignorante desdén con que se ha persiguido por algunos escritores la memoria de este Rey, podrían negarle el alto galardón que le conquistó su cordura" (108).

En relación con la figura de Pedro de Madrazo habla de los comienzos su carrera crítico-artística en 1835, cuando apenas contaba diecinueve años en el periódico El Artista y después en No me olvides.

Entre las publicaciones primeras más destacadas se encuentran de 1843 el Catálogo de los Cuadros del Real Museo de Pinturas y Escultura de S.M., Misceláneas artísticas, El Real Museo de Madrid y las joyas de la pintura en España, España Artística y Monumental (título que se dio al principio a Monumentos Arquitectónicos), Cuadros selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Viaje Artístico de Tres Siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España.

Varios son los discursos de contestación de la Academia sobre el arte medieval, vistos todos ellos anteriormente: Los estilos mozárabe y mudéjar en Arquitectura, La Arquitectura ojival y sus orígenes, El Arte cristiano en la Edad Media española etc...
Su bibliografía completa la publica el Conde de Cedillo en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia en 1901.

URIOSTE Y VELADA, José.

LA CALLE BAJO SU ASPECTO ARTISTICO.

CONTESTACIÓN DE ENRIQUE Mª REPULLÉS Y VARGAS.

21 DE ABRIL DE 1901.

MUSEO, REF.84.

Interesa por las alusiones del discurso de contestación de Repullés y Vargas. Principalmente cabe destacar el papel que justificaba la existencia de la catedral en el centro de la urbe como ya se ha visto anteriormente en el discurso de Lampérez, que descollaba protagonista y dominadora del entorno. De nuevo asistimos a la revalorización de la catedral gótica y por primera vez se establece una relación iconográfica simbólica entre la arquitectura y la música, considerando la catedral además de un poema simbólico puesto que es un mensaje evangélico a través de la imagen (se podría calificar de literatura religiosa en piedra), se establece que la catedral tiene una conexión armónica con la música:

"Cada fachada de catedral es un hermoso poema simbólico de piedra, del cual son cantos sus diferentes cuerpos y portadas, y estrofas sus detalles, en maravilloso conjunto que sorprende y cautiva obligando a la meditación.
¡No! Allí no se ha hehco el Arte por el Arte. La misión de este es más elevada: canción en Loor de la Divinidad,

recuerdo perdurable de las verdades eternas, plegaria perenne que desde el suelo de donde arranca con firmes macizos inquebrantables como la Fe, se eleva haciéndose cada vez más delicada y se dirige hacia arriba, sutilizándose en los gabletes y caladas cresterías, para salir por los agudos pináculos que convergen hacia el Cielo.

Esto está al alcance de todos, creyentes e incrédulos, para confirmar y sosotener la Fe de los primeros y obligar á los segundos, conla contemplación de su masa y de su belleza, á sentir hondo y pensar alto. Condsiderada ahora desde otro punto de vista , la fachada d ela catedral ojival es la biblioteca del pueblo que lee en ellas las hisotiras del Antiguo y Nuevo Testamento, los dogmas de la religión y a veces, sus gloriosas tradiciones, y es también artístico museo, donde el obrero estudia y el artista se inspira". (109).

En realidad la catedral es el modelo de sentimiento que inspiraba al pueblo y lo pone como ejemplo a seguir en la sociedad moderna, teniendo en cuenta el ambiente antirreligioso que vivía aquella época:

"...Y ved como, tanto sensualismo pagano cuanto el misticismo cristiano. llevaron los prestigiosos del Arte á la calle para ejemplo y enseñanza del pueblo, y porque es lógico que en los tiempos modernos continuemos tales

ejemplos y enseñanzas, ya que alardeamos de intelectuales y de prácticos" (110).

SENTENACH, Narciso

ELOGIO A MATEO INURRIA POR SU LABOR COMO RESTAURADOR DE MONUMENTOS.

SIN CONTESTACIÓN.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 26 DE MARZO DE 1922.

Hay que destacar la labor de Mateo Inurria como restaurador de monumentos. Sentenach menciona dos obras de capital importancia, la basílica de San Pablo y la mezquita, ambas en Córdoba. Aprovecha sus palabras para resaltar el carácter hispánico de la mezquita defendiendo la idea de que los elementos utilizados en ella, unos sí son producto del más oriundo orientalismo, tendencia frecuente también en estos momentos la de defender la cultura oriental, pero otros dependientes del existente arte visigodo. El arte hispano-musulmán desarrolla la utilización del arco de herradura, ajimeces etc, con lo que confirma estar de acuerdo con las teorías expuestas por otros académicos en sus discursos de recepción en la Corporación:

> "La parroquia de San Pablo en Córdoba, levantada sin duda en tiempos de la Reconquista estaba en muy lamentable estado. El prodigio es debido a la esmerada y peritísima labor de restauración de Inurria, que sin poner nada

respetando todo lo primitivo y supliendo solo lo indispensable para su estática, ha ofrecido un modelo de restauración totalmente riguroso. Pero su gran título de trabajos están en los realizados en la mezquita deCórdoba. Esta tiene una flora completamente compenetrada con el entorno del edificio realizada por Mateo Inurria y es que la Alhama tiene de árabe tal vez haber sido construida en tiempos de Abderramanes y servido para mezquita, pues debemos estimarla como la más bella explosión y compendio de todo lo más genuino hispano y ancenstral entre nosotros, como florescencia el más esplendoroso orientalismo que nos asiste.

Arcos de herradura, ajimeces, celosías y almenajes teníamos antes que los árabes nos invadieran y todo se lo prestados a cambio de otras transigencias en pro de nuestra cultura" (111).

MOYA E IDIGORAS, Juan

SOBRE LA VALORACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO MONUMENTAL Y LA NECESIDAD DE CONSERVARLO.

CONTESTACIÓN DE MANUEL ZÁBALA Y GALLARDO.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 28 DE OCTUBRE DE 1923.

MUSEO,REF.Nº450.

Uno de los aspectos que mas favorecieron la elaboración de obras reunieron con el recuerdo gráfico de nuestra arquitectura y otras obras de escultura y artes aplicadas, fue el hecho de procurar su conservación y protección, que en un principio dedicado a expediciones promovidas por la Escuela de Arquitectura de Madrid, en las que los alumnos viajaban con el profesor y dibujaban "in situ" el monumento para su perpetuidad.

Pero esta intención no fue suficiente y sí contínuos problemas económicos como lo reflejan las Actas. Establecer una legislación que certificara esa protección al monumento y darle carácter de "Monumento Nacional" se convirtió en algo absolutamente necesario. De ahí surge la Ley de la Declaración de Monumento en sus diferentes categorías.

Moya viene a decir que la Arquitectura es un bien patrimonial de la sociedad, el reflejo de sus necesidades espirituales y

materiales, producto a su vez del clima, costumbres y elementos y es prioritario legislar su protección.

El culto al pasado es algo inherente a los pueblos y España no era ajeno a ello, además de que todo el legado arquitectónico nacional constituye la manifestación recia del acontecer histórico. Pero el autor observa que efectivamente tenemos todo eso, pero ¿se ha hecho algo por conservarlo?. Alude a los intentos pero reivindica la falta de una legislación adecuada que salvaguarde los monumentos. Moya recoge la opinión de Lampérez del IV Congreso Nacional de Arquitectura, tomo I donde habla de las bases y medios preventivos para hacer el inventario de los Monumentos Arquitectónicos de España:

"El primer intento de inventario patrimonial data al parecer del siglo XVI, siendo extensible en el XVIII y sobre manera en el XIX con las obras de Bosarte, Ponz, LLaguno, Ceán, Assas, Cuadrado, Amador de los Ríos etc...

Las Sociedades de excursionistas y Asociaciones Artísticoarqueológicas, la creación de la Comisión de Monumentos

(Real Orden de 13 de junio de 1844 y sucesivamente el Catálogo Monumental y artístico de España por Decreto de 1º de enero de 1900, la Ley de Excavaciones de 1º de marzo de 1912, la de Monumentos Arquitectónicos Artísticos de 4 de marzo de 1915 y el Reglemento de Monumentos Históricos y

Artísticos por Real decreto de 11 de agosto de 1918), el hecho es que el tan indispensable Catálogo Monumental dista mucho de ultimarse y publicarse y ¡contraste lamentable con Japón! que tiene catalogadas las obras de sus templos desde 1889...Entretanto la protección de nuestras obras de arte es ineficaz, y así lo demuestran la desaparición de ellas que con lamentalbe frecuencia estamos presenciando...sería preciso un cambio en la ideología española respecto a lo que se entiende por monumento nacional y en cuanto a los principios legales que se deben adoptar para su salvaguardia.

Entusiasta como el que más el que en este momneto se dirige a vosotros, del patrimonio artístico nacional, y por consecuencia celoso de su conservaicón, cree que aquel individualismo es un eufemismo para velar lo que en resumen consiste en la escasez de recursos que el estado puede dedicar a la adquisición de obras de aquella naturaleza, así como la falta de iniciativas y de capitales particulares... ...el concepto de lo que debe entenderse por "monumento nacional", es indispensable ampliarlo, no comprendiendo solo las obras que por su importancia hemos venido llamando "monumentales", sino también todos los edificios y obras de cualquier género que tengan un valor artístico o histórico...la denomicación de monumentos nacionales precisa ejercer una celosa tutela, ya que son los más amenazados". (112).

Moya dirige su interés queda dirigido a dos ciudades cuyos monumentos reclaman protección: Ubeda y Baeza, ambas reconquistadas definitivamente por Fernando III el Santo en el primer tercio del siglo XIII repobladas por sus infanzones y nobles y repleta de castillos y otros lugares que se caracterizaron por su fama al estar en la frontera de dos razas pero que en el siglo XVII comenzaron su decadencia.

No solo las guerras sino también la incuria y codicia e incluso el descuido oficial con la reforma de poblaciones causó tremendos destrozos irreparables en el caudal artístico monumental.

Hoy cabe destacar la existencia de obras góticas de Ubeda: San Isidoro y San Nicolás y portada sur de San Pablo y en Baeza el palacio episcopal y la fachada del seminario de San Felipe, antiguo palacio de los Condes de Benavente.

Escasos eran entonces los restos de recinto amurallado de Baeza y de Ubeda (cantada por Jorge Marcado el tema de la reconstrucción de murallas y torres) que conservaba a principios de siglo lienzos enteros de muralla y numerosos cubos en estado deficitario que desaparecieron poco después.

CONTESTACIÓN DE MANUEL ZABALA Y GALLARDO

En defensa de la protección de los monumentos elige Moya dos ciudades como objeto de su estudio, en las que se dio en el pasado la circunstacnia de la convivencia de dos razas que ha dejado en sus restos la base de futuras y fecundas influencias.

BELLIDO, Luis

LA INSINCERIDAD CONSTRUCTIVA COM CAUSA DE LA DECADENCIA DE LA ARQUITECTURA. ELOGIO A VICENTE LAMPÉREZ

CONTESTACIÓN DE JOSÉ LÓPEZ SALLABERRY

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 29 DE ENERO DE 1925

MUSEO, REF.Nº75.

El tema del discurso interesa por el carácter que va a adquirir la labor de restauración de monumentos, que debe responder a una sinceridad de los elementos, armonizando el conjunto, imitando las piezas destruidas y distinguiéndolas de las primitivas. El elogio que ofrece Bellido del arquitecto e historiador Vicente Lampérez enfoca el discurso a reconocer a una de las figuras más importantes de la Historia de la Arquitectura española en la edad media y de los trabajos de restauración.

Destaca su papel como auxiliar de las obras de restauración de la catedral de León junto a Demetrio de los Ríos, padre de la que sería su mujer.

Hacia 1885 estudiaba en la escuela Superior de Arquitectura de Madrid, previamente estuvo en la de Zaragoza.

Como historiador de la arquitectura medieval española tuvo especial interés en la recopilación de los edificos de aquella época, labor que en cierto modo venía a ser la continuación de aquella serie de Monumentos Arquitectónicos.

Se propuso realizar una magna obra en monografías titulada Historia de la Arquitectura Cristiana Española. Entre 1900-1906 se dedicó a la exploración sobre el terreno de nuestras obras de arte. Significativos son algunos títulos:

- Notas sobre alguns monumentos de la Arquitectura cristiana española (primera y segunda serie)
- El bizantinismo en la Arquitectura española.
- Las iglesias de ladrillo.
- La Catedral de Toledo y su arquitecto, Pedro Pérez.
- La Catedral de Burgos (manuales Thomas).
- Las fachadas de la Catedral de Cuenca.
- La Abadía de Fitero.
- La iglesia de los Templarios de Eunate.
- Los trazados geométricos de los monumentos españoles de la Edad Media.
- La Virgen de Hirache.
- La restauración de la catedral de León.
- La restauración de los monumentos arquitectónicos.
- Otra iglesia vsigoda: San Pedro de Balsera.
- Juan de Colonia.
- Segovia, Toro, Burgos.

Realizaba para estas obras plantas y reproducciones de los principales monumentos. En su obra expone los antecedentes necesarios para el estudio de la arquitectura, fuentes y características. Es una obra en dos tomos, constituyendo el primero todo lo referente al románico y el segundo a la arquitectura gótica que todavía a principios de siglo seguía conociéndose con el arcaismo "ojival". La obra lleva impresos 1162 grabados.

Otra de sus grandes obras fue la Historia de la Arquitectura civil española, de cuyo fruto salieron varios folletos entrelos que se encuentran:

Algunas posibles influencias de la Arquitectura española en la francesa.

Los grandes monasterios españoles.

Bellido apunta el precedente que contenían para su obra los discursos de ingreso en las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes. Obtuvo varios premios y destacó por sus proyectos de arquitectura en las Exposiciones Nacionales de 1882, 1889, 1910 y la Universal de París de 1910. Fue miembro de numerosas instituciones de consagrada entidad y fama. Su labor como erudito e historiador eclipsó, según dice el propio autor, su propia carrera de arquitecto, aunque destacó en la labor de restauración de las catedrales de Burgos, Cuenca y la Capilla del Condestable de la catedral de Toledo.

CONTESTACION DE JOSE LOPEZ SALLABERRY

Papel destacado del Sr. Bellido fue la labor de restauración de la Casa de los Lujanes en Madrid que por su tradición y amenaza de ruina fue propuesto por la Real Academia de la Historia y la de San Fernando ser declarada Monumento por el Estado, junto con la Casa de Cisneros.

Ante la vicisitud que se planteaba de restaurar con modernidad o conservar el carácter de su antigüedad, se inclinó en la casa de Cisneros. Las nuevas piezas conservan el aspecto decorativo de las antiguas lo cual era un logro importantísimo para reconocer que en la labor de restauración lo esencial es rehacer armonizando con el conjunto para que no pierda su solera siempre y cuando se diferencien claramente las partes restauradas de las antiguas.

Según Sallaberry la Casa de los Lujanes no fue tan afortunada, siendo a su modo de ver, claro ejemplo de esa insiceridad constructiva que denuncia en su discurso.

MÉLIDA, Ramón

HOMENAJE A ANTONIO PONZ Y SU AUTORRETRATO.

SESIÓN INAGURAL AÑO 1925/1926.

MUSEO, REF. Nº317.

Se suceden en estos años los discursos de homenaje a personajes trascedentes de la Historia del Arte. Este elogio a Ponz ya tuvo su precedente en la Junta de 20 de agosto de 1793. En su obra Viaje de España muestra sus dotes como diligente investigador y con inquieto interés por examinar las ruina de los monumentos así como copiar las incripciones que se iban ofreciendo de la época romana y otras obras del renacimiento. Pero no deja de admirar las construcciones góticas donde de nuevo asistimos a esa revalorización medieval en el siglo ilustrado y que viene a conectar con algunos de los principios estéticos de los que participaba Jovellanos:

> "...cuando contempla la catedral de Toledo escribe: La Arquitectura de este templo es la que comunmente llaman Gótica, en la cual en la cual he tenido siempre mucho que admirar, considerando su buena proporción, su firmeza, lo genial de sus miembros y sus adornos, con ser todo tan diverso a los principios que en Grecia e Italia se encontraron...Esta Arquitectura Gótica nadie puede decir que falta en majestad y en decoro, al contrario, parece inventada para dársela a los templos y Casas del Señor". (113).

En cambio como era habitual no muestra ese entusiasmo para el resto de la arquitectura cristiana. En cambio muestra interés por los castillos (entre ellos el de Coria) y declara el deber moral de las Instituciones de restaurarlos:

> "Uno de los abandonos más dignos de compasión, que yo hallo por cuantas partes he viajado y voy viajando por España, es el de estas fortalezas y castillos, cuyo respetable aspecto daba a los pueblos y ciudades un aire de majestad y decoro que puede concebirlo quien haya caminado nuestras provincias y se figure qué tal parecían antiguamente coronadas a cada paso su eminencias con estas suntuosas fábricas" (114).

Afirma el autor que resulta realmente lamentable que ya a finales del XVIII un personaje como Ponz, Secretario de la Real Academia de San Fernando, tenga que manifestar su sorpresa ante el abandono en la protección de los monumentos y según Mélida continúe a pesar de las leyes sacadas en torno a la conservación de monumentos. Muy interesante resulta la afirmación de considerar el Viaje de España de Ponz precedente

de los intentos de catálogos como Recuerdos y Bellezas de España, (obra continuamente solicitada por la Comisión de Monumentos Arquitectónicos como punto de referencia en el estudio de las obras y que desde el principio era reclamada al Ministerio de Fomento para que le fuera remitida) así como de los futuros Catálogos Monumentales.

> "Ponz se destaca entre todos por haber sido escritor viajero, y por ser el que aporta la impresión dorecta y personal de la cosa vista, y el que señala e indica dónde y cómo se encuentran los monumentos,la pinturas y las esculturas que importa conocer. Ponz es el afortunado precursor de los autores de Recuerdos y Bellezas de España, y quien, inquiriendo con tanto afán nuestro caudal artístico , marcó las huellas para la formación del inventario monumental de la Nación" (115)..

A continuación del discurso se expone el perfil biográfico de Antonio Ponz ofrecido por José Francés. Nació en Bexix (Valencia) en 1725 y murió en Madrid en diciembre de 1792. Está enterrado en la iglesia parroquial de San Luis. Fue miembro de numerosas intituciones pero su labor más destacada fue la

LÓPEZ OTERO, Modesto

SOBRE UNA INFLUENCIA ESPAÑOLA EN LA ARQUITECTURA NORTEAMERICANA, INTERESA POR INCLUIR DATOS BIOGRÁFICOS SOBRE VELÁZQUEZ BOSCO. RECEPCIÓN PÚBLICA DE 9 DE MAYO DE 1926.

Ricardo Velázquez Bosco nació en Burgos en 1843 y falleció el 31 de Julio de 1923. Trabajó como dibujante en el estudio de los Reyes de Armas de S.M. y en las obras de restauración de la catedral de León, Comisión provincial de Monumentos y San Isidro.

Fue artista para la Comisión científica del viaje a Oriente de la fragata Arapiles en 1871, tal vez de ahí surgieron, como ya se ha apuntado en su discurso de ingreso, los cuadernos de campo donde aparecen diseñados varios esbozos de arquitectura oriental tanto árabe como cristiana.

Obtuvo el título en la Escuela Especial de Arquitectura en 1879 ganando la oposición a cátedra de Historia de la Arquitectura y Dibujo de conjuntos dela misma Escuela.

Su labor estuvo dedicada principalmente al servicio del Estado en la realización de los siguientes edificios del Pabellón de la exposición de minería, Palacio de Cristal del Retiro, Fachada del Museo de Reproducciones Artísticas, Ministerio de Fomento etc...

expedición que llevó a cabo por España, la cual quedó incompleta por causa de su muerte. Salió a su primer viaje en 1771. En su obra desafortunadmente faltan las descripciones de Granada, Galicia, Asturias y otras provincias que vio de paso. Lo cierto es que se mostró como uno de los frutos más considerados de la política cultural de Carlos III.

Como restaurador destaca por la importancia de su intervención en obras como las catedrales de León, Burgos y Sevilla, la mezquita de Córdoba y el plan de conservación de la Alhambra de Granada donde dirigó hasta su fallecimiento las excavaciones y las de Medina Azahara.

Disfrutó de varios cargos públicos. Fue nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de San Fernando en 1886 y numerario en 1894 con el discurso analizado anteriormente que versaba sobre los orígenes dela arqutectura en la edad media, siempre especialemente interesado por la arquitectura árabe, sobre el cual están basados la mayoría de los bocetos de sus cuadernos de campo que se conservan en el Gabinete de Dibujos del Museo de la Academia.

GÓMEZ MORENO, Manuel

SOBRE LA ESTELA QUE DEJA LA SOCIEDAD A TRAVÉS DEL GUSTO.

LA REVOLUCIÓN DEL ARTE MODERNO.

CONTESTACIÓN DE FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 14 DE JUNIO DE 1931.

Critica sin condiciones el arte moderno por el cual se rompió el encanto de la firmeza de los ideales. Para justificar esta falta de soluciones que hay en la utilización del cemento moderno empleado en la arquitectura de vanguardia así como el papel de la cultura de la mecánica constructiva del hierro, cita brevemente algunos de los principios tectónicos de la arquitectura prerrománica asturiana, árabe y mudéjar, que aunque en un principio pudieron resultar los dos últimos sencillos se fueron complicando en búsqueda de la ciencia para dar respuesta a la controversias entre la arquitectura costosa, y la decorativa y aparatosa, pero económica.

A pesar de todo su actitud es crítica y considera que la España cristiana no ha sabido aprovechar sus conquistas. Por el contrario exalta la cultura árabe a la que clasifica superior desde el punto de vista evolutivo y pone el origen de la cubierta gótica en la Península pero fruto de los ensayos que el arte hispano-musulmán practicó con el sistema de entrecruzamiento de arcos:

"España en los edificios ramirenses dio el paso decisivo para crear un orden nuevo de estática, con sus bóvedas, arcos de apeo, contrafuertes, canon de proporciones, sistemas ornamentales revolucionarios, fue entre los castañares del Naranco, y allí quedó perdido.

Son siglos después en el XI, alguien de afuera recogió aquello y produjo las mas radiantes de las basílicas románicas, que explotó el suelo leonés con su imaginería de marfil, plata, mármol, miniaturas, orfebrería ya que nuestro país disfrutaba de los esplendores orientales, que el califato de Córdoba supo atraerse. Y aun fue allí abajo en Córdoba donde otra feliz revolución trajo el sistema de cruzamiento de arcos determinando las fantásticas cúpulas califales difundidas por mozárabes y mudéjares con tal éxito que podemos gloriarnos de haber sentado las bases del sistema ogival, sobre un apartado de florescencias estéticas que subliman lo nuestro....Fuera del área musulmana, lo español procede a saltos, falta ideal colectivo, estímulos concordantes: así no se puede llegar a perfección alguna...el arte mudéjar de Toledo evoluciona sobre lo godo sin perder ningún elemento sustancial, sin petrificarse, rejuveneciéndose a través de los siglos. Supo reencarnar lo allegadizo, conforme a su propio sentido, hasta disimular todo extranjerismo. En cambio escuelas de arte norteño, racionales y fecundas, como son la mozárabe leonesa y la ramirense de Asturias quedaron sin aprecio y sin descendecia" (116).

Gómez Moreno piensa que esto es por ineducación y que en este sentido los árabes mantenían una formación superior a los cristianos. Exalta la labor de Carpintería de lo blanco de árabes y mudéjares donde se combinaba la lógica, la economía y el arte. Así e scomo compara la situación de la edad media y la ctual que en definitiva viene a ser la misma. Critica la obra de alicatado decorativo realizado por Velázquez Bosco por considerarlo caro y de mala calidad. Critica el recurso de la policromía sobr elo cual opina que cuantos menos colores mayor es el efecto artístico.

CONTESTACIÓN DE FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN

Hace una exposición de toda la trayectoria biográfica de Gómez Moreno, destacando las publicaciones del Catálogo Monumental en 1900 y el retomado trabajo sobre Monumentos cuya Comisión en 1907 le encargó la provincia de Granada.

La inmensa mayoría de sus artículos, hasta ese momento cuantificados ciento cuarenta y tres, tratan de arquitectura. Era un gran especialista de la arquitectura medieval fundamentalmente del mundo árabe y el arte prerrománico. Destacan sus observaciones en torno al arco de herradura que también, como ya apuntaron otros académicos anteriormente no es de origen árabe.

Otro aspecto muy intresante que menciona Sánchez Cantón fue la cuestión de la identificación cronológica de la iglesia de San Pedro de la Nave en Zamora, fechada por varios extranjeros en el siglo X por aquel entonces, tal vez por los capiteles que conserva, pero la casualidad brindó por aquellas fechas la razón a Gómez-Moreno, que por esas fechas el edificio completo fue motivo de traslado desde su primitivo lugar de los Saltos del Duero hasta donde se encuentra ubicada actualmente y se encontraron inscripciones de letra visigótica comprobadas que dieron fe el año 1906 para clasificarla por el mismo Gómez Moreno como de finales del siglo VII-pp.del VIII con claras influencias orientales en la decoración. Además de un acervo hispanista demostró pasión por el arte medieval y su época hasta el punto de que así lo define Sánchez Cantón:

> "Gómez Moreno es el padre del arte mozárabe, y lo imagino feliz en la España de Almanzor, Fernán González, Alfonso III etc para labrar San Baudelio de Berlanga, Escalada, Celanova etc..." (117).

FLOREZ Y URDAPILLETA, A

CONCEPTO DE LA ARQUITECTURA COMO ARTE.

CONTESTACIÓN DE MODESTO LÓPEZ OTERO.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 13 DE MARZO DE 1932.

MUSEO, REF. Nº102.

La valoración de la edad media le sirve de modelo para definir el método de enseñanza y exponer sus ideas sobre los nuevos métodos didácticos en la Escuela de Arquitectura. Esto viene dado por el principio de que cada etapa en la vida de la humanidad crea un arquetipo de manifestación original del arte arquitectónico y señala tres períodos como los que visiblemente aparecen en todo estilo: iniciación, apogeo y decadencia.

El período de iniciación se caracteriza por la manifestación de formas parciales y confusas, el de apogeo es cuando la función constructiva encuentra su forma de belleza con plena expresión, es decir cuando los artistas crean formas bellas y la decadencia se caracteriza por la preponderancia de formas torturadas para buscar una expresión de belleza nueva que va en detrimento de la armonía clara entre las formas.

Por un lado hay que relacionar esta división de categorías con las que se establecen actualmente y que Azcárate define de la siguiente manera:

1. Preclásica.- Es la etapa de formación del estilo. Son los ensayos preparatorios al período de auge.
2. Clásica o esplendor.- Es el momento en que el estilo llega a su cota máxima de belleza equilibrada y armonía de conjunto.
3. Manierista.- Surge la deformación del las formas clásicas perdiendo el equilibrio armónico.
4. Barroca.- El aspecto es de recargamiento, las formas se exageran en sus proporciones y ornamentación. LLeva a sus últimas consecuencias la decoración perdiéndose casi la perpectiva del núcleo formal de la obra.
5. Recurrente.- Desaprecido el estilo siempre hay tendencia, bien por nostalgia, bien por crisis de creatividad de volver a los orígenes estableciendo del estilo un nuevo concepto estético aunque con una base común al estilo primitivo.

En este sentido el autor cuando habla de la edad media solo menciona la etapa que corresponde al esplendor de la ciudad y las catedrales. Pero esta nueva arquitectura tiene una esencia pedagógica también diferente de lo visto hasta entonces. El hombre quiere construir las catedrales movido por un sentimiento común cristiano de culto a Dios, pero mientras que en los monasterios el centro de aprendizaje se encontraba entre los muros del recinto, en el gótico sale a la calle y se

encuentra con la congregación de gremios que se disponen jerárquicamente según la categoría del arquitecto para enseñar a sus alumnos. Eso supone un cambio radical en el sistema de estructuración social. Por ello del discurso de Flórez se desprende la idea de valoración de la arquitectura medieval gótica en base a las organizaciones gremiales que surgieron como algo realmente revolucionario:

"Las agrupaciones gremiales, en algunos casos, adquieren un tono familiar, por transmisión de padres a hijos, de reglas o preceptos empíricos, que dan, a estos grupos de gente, prestigio en su arte. Esta modalidad del organismo en que radica la formación del arquitecto modifica al parecer jerarquías personales preeminentes, grandes prestigiosos en arte, entonces el tipo familiar se confunde con "la escuela", formada por el maestro en su taller, es decir , la familia se constituye entre el maestro y los discípulos.

La eficacia de este sistema de formación se conseguía: a) porque el joven que sentía deseos, o quizá solo curiosidad, de adiestrarse en un arte, tenía absoluta libertad en la elección de su maestro y por consecuencia tenía fe en su capacidad artística, b) porque la educación se hacía siempre en presencia de la realización del maestro. Lo doctrinal se hacía por los constantes cpnsejos del maestro y por el esfuerzo individual. Esto podía tener varios incovenientes: unos, dependientes de la posible

pérdida del personalidad del educando, al ser clasificado como individuo perteneciente a una "escuela" o "taller"...otros tendrían como causa, lo imperfecto de su cultura y, sobre todo, la falta de método de formación". (118).

CONTESTACIÓN DE MODESTO LÓPEZ OTERO

El discurso de Flórez está evidentemente dirigido a los jóvenes alumnos de arquitectura. Para ello ha tomado como punto de referencia el concepto gremial de la época medieval y su evolución hacia el renacimiento.

OVEJERO, Andrés

CONCEPTO ACTUAL DE MUSEO ARTÍSTICO A TRAVÉS DE LA EVOLUCIÓN DE LA IDEA DE LOS MUSEOS DE ARTE EN LA HISTORIA DE LA CULTURA. CONTESTACIÓN DE FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. RECEPCIÓN PÚBLICA DE 24 DE JUNIO DE 1934.

La valoración de la edad media se encuentra en el concepto de Iglesia como centro de concentración del arte litúrgico. Todos los tesoros que forman parte delos fondos de una iglesia son para Ovejero la primera manifestación real de coleccionismo y por tanto de la idea de "Museo". Alberga y conserva todas aquellas piezas histórico-artísticas que de alguna manera están relacionadas con el edificio o fueron adquiridas por la iglesia.

El Renacimiento es el siglo por excelencia de los grandes coleccionistas y para el autor el precedente se encuentra precisamente en la edad media, aunque también el mundo clásico tuvo afán coleccionador:

> "En los días de la Edad Media ya se guardaban los objetos en los templos. De ello habla el Liber Pontificalis de Atanasio.
>
> La Liturgia da nombre de "Tesoro" a donde se guardaban en las iglesias o monasterios las reliquias de los santos y objetos preciosos, desde el siglo VI en que se destinan

uno de los dos ábsides laterales reservando el otro para los libros y diplomas, con lo que en aquellos ábsides ya se esconden los primeros Museos, libros, Archivos y Bibliotecas.

En el siglo IX se toma la costumbre de exponer en el altar alguna de estas solemnidades y que se guardaban como en las iglesias asturianas, en la cámara sobre el santuria del ábside central, de dificil acceso para su mejor custodia, según la tesis de Kingsley Porter, o se guardaban bajo fuertes bóvedas y espesos muros en un ángulo de los claustros cistercienses.

Por primera vez en 1889 se estableció se dispusiera un Museo Arqueológico en cada diócesis"
(119).

Por otro lado es curiosa su opinión particular sobre la edad media, cuya época enfoca como fuente importante para los eruditos que estudian los "renacimientos" de la cultura a través de la historia, como la sucesión de ensayos renacentistas en materia de coleccionismo, a pesar de lo que pudieran opinar por ejemplo **Deonna** que culpa a la edad media de "asestar un golpe contra el arte".

Por el contrario **Elías Tormo** ya opina que no se sabe hasta que punto la edad media significó una revolución artística y **Weiss** señala la importancia de la iglesia en la instrucción del pueblo, sin la cual no hubiera triunfado el ideal estético del cristianismo:

"Las divisiones históricas realizadas son artificiosas. Toda tiene una continuidad y van apareciendo los nexos que ligan y articulan sucesivas épocas: La edad media es una ininterrumpida sucesión de ensayos renacentistas y el Renacimiento es en ciero modo el epílogo. Durante la edad media hay varios renacimientos:
Casiodoro y Boecio en el siglo VI, Isidoro de Sevilla en el VII, Carlomagno y ALcuino en el VIII, Alfedro el Grande y Scoto Erigena en el IX, Silvestre II y la monja Roswintha en el X, San Anselmo en el XI".
(120).

D'ORS, Eugenio

TEORÍA DE LOS ESTILOS.

CONTESTACIÓN DE JOSÉ JOAQUÍN HERRERO.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 29 DE NOVIEMBRE DE 1938.

Eugenio D'Ors establece los principos políticos como filosófía de la estética del neogótico: no es más que el reflejo artístico de la situación política de independencia representada por las torres y pináculos de la arquitectrua gótica frente a la unidad de poderes monárquicos que expresa la tipología de la cúpula, de la misma manera que en el siglo XX la Historia de la Cultura se manifiesta a la humanidad mediante chimeneas y rascacielos:

> "Pero cuando todas las líneas paralelas son empuñadas hacia una cúspide por una mano vigorosa, abarca todas las estructuras, la estrecha hacia lo alto. La forma arquitectónica de la cúpula simboliza esta aproximación. Esta es una superior unidad forzada. La mano juntadora puede debilitarse y lo que le unió se pueda separar: si las monarquías obsolutas europeas llegaron a producir cúpulas insignes su decadencia en el siglo XIX se traducirá en estructuras verticales independientes otra vez. El aspecto de nueva edad media es con lo que el

siglo XIX se presenta ante los ojos del historiador de la cultura, se traduce en chimeneas y rascacielos en el siglo XX" (121).

CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan

(Marqués de Lozoya)

LA TEORÍA DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL SIGLO XIX.

CONTESTACIÓN DE PEDRO MUGURUZA Y OTAÑO.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 1940. (SIN FECHA).

El siglo XIX revalorizó la edad media a través de la arquitectura neogótica y neomudéjar, el siglo XX tomó el relevo a través del análisis de exponer su teoría estética sobre esa revalorazación. El Marqués de Lozoya en el apartado sobre Romanticismo trata los pormenores de una tendencia estética fruto de los avatares de la historia. Significa que el excesivo culto otorgado a Grecia tras las campañas de Napoleón tenían a sector cutural bastante saturado, por lo que, y teniendo en cuenta el afán exaltado de independencia e hispanismo que se vive desde 1814, comienza a tener protagonismo la edad media. Conectará con la teoría de D'ors expuesta anteriormente.

En España más que una arquitectura romántica, cuyos ejemplos no son desbordantes e incluso algunos inconclusos como el proyecto neomedieval del Marqués de Cubas para la catedral de la Almudena de Madrid, las obras restantes se realizaron a finales del XIX-principios del XX.

La escultura no deja lugar al arte medieval, sí en cambio la pintura que decide reunir y beber de las crónicas para representar artificiosamente, eso desde luego, las escenas más

ejemplares y heroicas de la historia de España, que como ya se apunta en otro apartado tiene un precedente académico en los temas convocados para premios de pintura y escultura.

El autor hace un repaso breve a los conceptos generales que sobre la edad media se tenía desde el siglo XVIII, desde Capmany que ya en 1792 se sorprendía de la grandeza de las catedrales, **Jovellanos** que se deleitaba hablando del castillo de Bellver en Palma de Mallorca donde estuvo prisionero, hasta **Walter Scott** y **Chateaubriand** que exaltan en su poesía los misterios del cristianismo. El concepto prerromántico de la edad media queda descrito por **Deán Ortiz** en su discurso de recepción en la Real Academia de San Carlos de Valencia y que reproduce el Marqués de Lozoya en el texto:

> "Deán Ortiz decía en su discurso de la Real Academia de San Carlos de Valencia que hasta los siglos XI y XII no se vio en España otra arquitectura que la llamada gótica primitiva, que es pesada, grave, despacible pero entró de moda u nuevo estilo de edificar, más racional, sin nada grosero ni macizo. Se pasó de una pesadez insoportable a una ligereza sorprendente. Los edificos se festoneaban de rondas, filigranas, flecos y blondinas a lo cual llaman obra de crestería, pués todo remataba en crestas. Manojos, haces de columnas con mimbres o juncos, remates de botones, orlas, obra de rendaje y pasamanería. Bóvedas ataraceadas con remates esparramados a guisa de palmas, rombos, estrellas,

laberintos y otras crucerías curvilíneas sin asomo de dibujo. De todo esto sobran ejemplares en Córdoba, Sevilla, León, Burgos, Tortosa, Barcelona, Tarragona y en casi todos los pueblos españoles del tiempo medio.

Este es el concepto de gótico de un escritor prerromántico. El romanticismo que ya iba trabajando y estaba latente fue ganándose la sensibilidad de la generación que vio las guerras de Napoleón, hastiada de la evocación de Grecia.

Por ejemplo Capmany en 1792 ya se pasmaba ante la sombría grandeza de las catedrales. Melchor de Jovellanos se saturaba en el castillo de Bellver de la poesía del ambiente medieval y cantaba este descubrimiento.

Era el sentimiento callado y profundo que estalla después de Waterloo en que Europa busca la paz perdida, restaurando las monarquías seculares. Añoraban los hombres la emoción cistiana de su niñez. Walter Scott alcanza la fortuna, se convierte el vocero general de este anhelo presente a la edad media con los colores más falsos y sugestivos. Chateaubriand exalta en su prosa de fuego los misterios del cristianismo, sortilejios de oriente..." (122).

La Academia que todavía nadaba en el acervo neoclásico no admitía abiertamente la edad media pero se rompió esta tendencia un tanto influída probablemente por sectores menos interesados por el hispanismo cuando Piferrer, Cuadrado, Caveda etc promovieron obras destinadas a la recuperación arqueológica del legado arquitectónico antiguo ya citadas en otros apartados de este capítulo como son Recuerdos y Bellezas de España en la que trabajó Pedro de Madrazo también, así como luego fue este el impulsor de Monumentos Arquitectónicos de España y que fructificaron en los Catálogos Monumentales del siglo XX. Testimonio de ello y de su importancia refleja precisamente Mª Elena Gómez Moreno en su reciente discurso de ingreso en la Academia, donde apunta que todo este legado es en realidad el precedente de la Historia del Arte. El Marqués de Lozoya expresa su entusiasmo por el arte medieval de la siguiente manera:

> "Desde principios del siglo XIX hay un afán por comprender el arte medieval y adentrarse en sus secretos. Las publicaciones serán el sector principal: Semanario PIntoresco Español con muchos errores que presenta la emoción de los descubrimientos.
>
> En 1839 se llega a decir que una catedral gótica supera a la de San Pedro, el Escorial...
>
> ...Ponz en cambio solo encuentra notable en el Alcázar de Segovia el patio herreriano. Poco a poco se va filtrando la admiración a través de Piferrer, Cuadrado

y Caveda. Para el arte español el romanticismo produjo efectos diversos: la arquitectura y escultura fue perjudicial pues destruyó la tradición académica no acertando a sustituirse con nada.

En pintura su actuación fue saludable pués la Academia que era incompatible con el genio de los pintores hispánicos, con la corriente romántica se devolvió a muchos su personalidad.

No se puede hablar en España de arquitectura romántica puesto que todavía en la primera mitad del siglo XIX se hacía el neoclásico aunque la literatura exaltase la pasión por el gótico. Solo aspectos sueltos se añadían a los edificios: ventana, rosetón, caprichos que evocaran a oriente, bagatelas...

Es todo cuanto pudieronmoverlos dramas del Duque de Rivas, Zorrilla, Espronceda...Tampoco la escultura, solo Bellver, Valmitjana y Suñol en sus horas más antiguas atavían a sus figuras clásicas con indumentaria medieval.

En cambio la pintura dejó frondosa floración, comienzan por adoptar patrones de Francia y Alemania. Comienza la moda del asunto histórico de tema medieval. Solo el tema es medieval por que la disposición técnica y espiritual son la antítesis de la edad media. Parecen representar comedias vestidos de máscaras con escenográfia de luz falsa. Solo destacó Federico de Madrazo con la Exposición de 1836 con el tema <u>El Gran Capitán en Ceriñola</u>

celebrada en esta Real Academia. La aportación estética más importante está en el grupo de paisajistas y pintores de monumentos y rincones urbanos. Su iniciación se debe a los pintores ingleses viajeros que venían a extasiarse de los encantos de la Península. Este nuevo concepto de paisaje fue enorme entre la juventud entusiasta. destacan Parcerisa, Eugenio Lucas y Pérez Villaamil..."
(123).

El apartado teórico vademécum de los arquitectos estuvo protagonizado por **Viollet-le-Duc, Girault de Prangey, Conde Lasterye, Caumont y Street.** España como toda Europa vivía los momentos más intensos en materia de restauración con un afán de purismo entre los que destacan: **Bermejo** en el Alcázar de Segovia que se incendió en 1862, **Laviña** y **Madrazo** en la catedral de león a partir de 1869 y Mestres con el primer proyecto para la catedral de Barcelona en 1866.

Consecuencia de ello surgió la llamada Escuela Historicista, que se verá también en pintura y en cuyos catálogos aparecía reproducción del romance y crónica que inspiraba el tema.

LAFUENTE FERRARI, Enrique

LOS FUNDAMENTOS Y LOS PROBLEMAS DE LA HISTORIA DEL ARTE.

SIN CONTESTACIÓN .

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 15 DE ENERO DE 1951.

Lafuente Ferrari apunta el antecedente de la Historia del Arte en su discurso. Su maestros fueron **Andrés Ovejero** en las clases, **Elías Tormo** en los viajes y **Gómez-Moreno** en el estudio de la arqueología árabe. Sitúa la fecha de iniciación de la Historia del Arte en 1901, después de que a Gómez Moreno le fuera encargado el Catálogo Monumental de España, cuyos antecedentes han sido mencionados anteriormente.

> "Las discordias interiores durante el siglo XIX retrasaron la incorporación de España a las disciplinas de la cultura moderna. Los antecedentes se quedaron relegados ante tal situación: Ceán, Ponz, Bosarte, LLaguno, Azara. A estos eruditos siguió la labor de los que no son historiadores del arte, sino literatos y arqueólogos. El siglo XIX produjo investigación documental, comentario romántico a los monumentos y trabajo de arqueología".
> (124).

Lafuente distingue entre la labor del historiador y la del arqueólogo, siendo la de aquel, y en este sentido se podría relacionar la descripción con los trabajos realizados en Antigüedades Árabes y Monumentos Arquitectónicos, el estudio de los monumentos como estéticamente valiosos y caracterizando la personalidad creadora al mismo tiempo que haciendo crítica de la obra. La corriente historicista la define como la fórmula imprescindible de explicar la manifestación evolutiva del espíritu en el ámbito de la Historia Universal de la Humanidad. Cada momento tiene un proceso evolutivo que selecciona la verdad de cada uno. En este sentido se adentra en el concepto historicista de **Hegel:**

> "Para Hegel la Historia del Arte está contenida en una tríada dialéctica: arte simbólico, arte clásico y arte romántico. El romanticismo siente el afán de comprensión de las épocas pasadas, la necesidad de conocer su justificación, incluso la simpatía y la nostalgia. Ambos inspiraron el medievalismo consciente de los historiadores de la restauración, o en el terreno del arte los movimientos del nazarenismo alemán, el prerrafaelismo inglés, el ghotic revival o la arqueología restaurada de Viollet-le-Duc".
> (125)

En frecuentes ocasiones los discursos analizados hasta ahora manifiestan de común acuerdo que cada estilo en la Historia supone un determinado estado de costumbres que reflejan las obras. Es la interpretación sociológica del Arte, de la teoría sobre estética e Historia del Arte de **Taine**.

Pero la esencia de la fundamentación de la Historia del Arte para Lafuente está **en Ortega y Gasset**, clave para la comprensión de una obra en el análisis profundo de su esencia, estudiando los textos de la época y relacionándolos con los monumentos y las fuentes literarias. En definitiva un estudio completo y erudito que clarifique el porqué del sentido del arte y de la historia:

> "España sobresalió con nombres como Ceán, LLaguno, Carderera, Viñaza, Martí Monsó. Schlosser hace la mejor recopilación de fuentes literarias para la Historia del Arte en Europa. Se ve la literatura topográfico-descriptiva de monumentos y obras de arte de Ponz, Bosarte. La topografía histórico-monumental favorecida por el romanticismo produjo obras como Recuerdos y Bellezas de España de Cuadrado...La historia del arte ofrecía un caos de objetos, pero el positivismo realista no podía aceptar esto y era necesario adscribir las obras de arte a un grupo, estilo y clasificarlo".
> (126)

Sobre esta clasificación y ordenación hacen contínuamente referencia las Actas de Monumentos que se conservan en el Archivo de la Real Academia.

La revalorización del gótico surgió con interés especial salvo excepciones que defiendían la originalidad de la arquitectura árabe y la existencia de un arte mudéjar y mozárabe según teorizaron Amador de los Ríos y Madrazo respectivamente en su discurso y contestación de 1859.

Europa también vivía la elaboración de nuevas teorías estéticas que evindentemente influyeron en los eruditos españoles. Lafuente recoge la opinión de **Dvorak que** proponía estudiar la historia del arte desde el punto del vista de la historia del espíritu, analizando los momentos más críticos de la evolución del arte desde el paleocristiano hasta el siglo XV. Analiza asimismo el Idealismo y el naturalismo gótico en pintura y escultura, como reflejo de las ideas de un tiempo en función de la teología y la escolástica.

Panofsky se basa en la atención formal y el sentido interno de la evolución del estilo mientras que **Spengler,** del todo antiformalista rechaza el lenguaje de las formas técnicas a las que califica de "mascarada" y considera la esencia del estilo como la revelación metafísica independiente de la inteligencia artística.

Volviendo de nuevo a **Ortega** la clave del historiador del arte se encuentra en la necesidad de establecer un estudio complejo de las distintas relaciones que configuran una situación histórica y en consecuencia un producto artístico concreto. Para ello establece lo que se denomina las Edades del Arte de las que Azcárate también hablerá y tomará el gótico como base para el estudio de las etapas evolutivas de un mismo estilo:

> "Ortega señala la necesidad metodológica de fijar el número de los años que separan una generación de otra basándose en un criterio estable y fundamentado que puede hallarse en las cinco edades de la vida humana, dividida en estratos de quince, suponiendo que límite de la media esté en los setenta y cinco. Las edades del Arte son cinco: Formación, Clásico, Manierista, Barroco y Recurrente". (127).

LA ENSEÑANZA DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA.
CONTESTACION DE MODESTO LOPEZ OTERO
RECEPCIÓN PÚBLICA DE 25 DE MAYO DE 1954.

El siglo XIX promueve la enseñanza de nuevos proyectos de arquitectura. Pero por lo que a la revalorización de la arquitectura se refiere un aspecto cabe destacar en la contestación de López Otero con datos significativos en relación a la evolución estilística y estética del concepto medievalista:

> "...la época romántica y en casi todo el siglo XIX, los monumentos resucitados proporcionaban también nuevas formas y en sus adaptaciones solo mandaba la fidelidad a esas formas históricas...El estudio de los estilos era como una ciencia que exigía investigación y juicio crítico sin gran dificultad docente para la Escuela de Arquitectura que acababa de emenciparse dela Academia... ...Caveda en sus Memorias de la Real Academia de San Fernando ya plantea el problema de porque los arquitectos en vez de imitar los monumentos de otras edades no son inventores. Desde entonces se han ensayado nuevas formas arquitectónicas...".
> (128)

MENÉNDEZ PIDAL Y ALVAREZ, Luis

EL ARQUITECTO Y SU OBRA EN EL CUIDADO DE LOS MONUMENTOS.

CONTESTACIÓN DE JOSÉ YÁRNOZ LARROSA.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 27 DE MAYO DE 1956

MUSEO, REF. Nº163.

Después de dedicar un breve recuerdo a Modesto López Otero, quien le precedió en el sillón de la Academia, establece Menéndez Pidal una serie de principios por los que ha de regirse el buen cuidado de los monumentos. Arquitecto y restaurador del Monasterio de Guadalupe, cuyos documentos y planos, así como varias acuarelas pintadas por él, inventariadas por la Dra Piquero que se encuentran entre los fondos del Museo de la Real Academia. No cabe duda del sentido práctico que aporta en su discurso.

La primera norma para el cuidado de los monumentos es darle un sentido últil, no dejar que se desgate en medio de la vegetación y que aunque aparentemente cuidado, si está abandonado, el edificio muere, no tiene vida. Es necesario infundirle actividad para que perviva y no basata la labor de los dibujantes que por medio de esta técnica intentaron eternizarlos pero se convirtieron nada más que en una ruina arqueológica:

"No hay duda que en principio el mejor modo de conservar un monumento es darle un sentido útil y adecuado, en armonía con su valor, naturaleza e interés. El monumentos sin destino útil definido, abandonado pronto se resiente y muere. Entonces se aprovechan todas las partes que puedan tener alguna aplicación o valor, separadas ya del conjunto, quedando solamente la estructura, donde poco a poco se derrrumba lo más débil. La acción del tiempo va cubriendo de hiedras y vegetación salvaje, realizándose así la transfiguración del monumento para convertirse en la bellísima ruina arqueológica, inspiración de artistas, dibujantes y pintores..." (129).

En segundo lugar el monumento tiene que permanecer en su entorno respetando su ambiente y medio. Este será el punto de partida que llevará a la valoración del conjunto monumental teniendo en cuenta el edificio por un lado y sus alrededores también. Destaca en este sentido el papel de la catedral y denuncia el vandalismo del primer cuarto de siglo al que se vio sometida la catedral de Oviedo al ser privada de su plaza a la que daba el hastial occidental.

Pone como ejemplo a seguir el significado pintoresco que representa el entorno rural de Guadalupe con su monasterio primitivamente mudéjar y restaurado según el gótico que descolla

entre las pequeñas casitas blancas y calles llenas de solera. Así lo representa en las acuarelas citadas anteriomente y describe su entorno de la siguiente manera:

> "La grandiosa mole medioeval del monasterio de Guadalupe aparece mayor todavía, al destacar sus almenados muros y su comlicada silueta erizada de afilados chapiteles sobre la apretada masa de pintorescas e irregulares casitas blancas, que humíldemente se pliegan a ras de suelo, también allí irregular y pintoresco, por asentar en una ladera en las estribaciones de las quebradas villuercas. Mantener el pintoresquismo popular de cuanto rodea a nuestro priemr monasterio mudéjar, equivale a valorar en su más alto grado el austero y militar conjunto del monumento. De tal manera, aquel, se complementa y vive con su puebla que humíldemente le rodea, sintiéndose así por su altivo y poderoso monasterio-fortaleza, muestra expresiva y viva de lo que fue en otros tiempos el feudalismo medioeval" (130).

Otro ejemplo muy interesante que cita es el caso de la iglesia de San Pedro de la Nave que por motivos de inundación por la construcción de embalses modernos hubo de ser trasladada perdiendo el encanto de su ubicación en su paisaje local. Sobre el traslado y los diferentes problemas que surgieron con esta iglesia conserva la Academia los Informes correspondientes y se

hace alusión a ellos en el capítulo referente a Monumentos. en

Menéndez Pidal protege la conservación y cuidado del entorno paisajístico como esencia del encanto y emoción estética que produce disfrutar de las obras sin alteraciones que rompan su armonía natural. Reconoce que los jardines son el complemento principal que afianza el carácter arquitectónico del claustro de un monasterio, o el patio de una mezquita o de un palacio. Valora el tema del agua como hicieron otros autores y la vegetación como lo estimaban lo árabes en su doble vertiente como deleite visual y como parte integrante del ornamento de conjunto. Denuncia la falta de interés hacia los paisajes asturianos, concretamente frente a la gruta de D.Pelayo en Covadonga, donde se encuentra hoy el santuario que su arbolado típico de poco altura fue reemplazado por eucaliptus de gran altura y que han roto la proporción esbelta de la montaña.

Por otra parte es fundamental para el autor respetar en la medida de lo posible en caso de restauración lo original del edificio, no sometiéndole a falsificaciones como sucedió en la restauración de la catedral de León. Porque una forma de revalorizar la edad media no es solo exaltar el sentido estético de sus obras y lo que nos han legado, sino trabajar para mantener preservado el patrimonio de su deterioro, bien por avatares históricos, meterológicos, negligencia en algunas restauraciones o reformas o por la desidia de los gobiernos:

"...quiero señalar el grave daño que a mi juicio ha sufrido la catedral de León, al ser sustituida la dorada piedra de Boñar con que fue construida por la blanquecina de Burgos, utilizada en su restauración. La piedra de Boñar, con sus cálidos tonos, había hecho de la Pulchra Leonina una verdadera joya cincelada en oro; la blanquísima piedra de Burgos ha dado a su catedral, juntamente con la riqueza y esplendor del arte de los Colonia, su característica tonalidad plateada...El color tiene para el monumento tanto o más interés que su forma y volumen, ya que actúa por ilusión óptica sobre estos valores dimensionales..." (131).

Juan de Madrazo, arquitecto y restaurador de la catedral de León no recibió un trato muy agradable y poco antes de morir escribió unas palabras que recoge Menéndez Pidal, en las que se muestra muy sentido por las críticas recibidas sobre su trabajo, las intrigas que sospechaba giraban a su alrededor y donde critica el afán de algunos de trabajar sin conciencia de lo que hacían:

"...ese prurito que tienen ciertas gentes por el adelanto rápido es el que a mí menos me importa, ante la recta interpretación de los problemas que tengo que resolver y ante las consideraciones de un orden más elevado, el prestigio de la profesión que ejerzo y el sentimiento del

deber me imponen imperiosamente. Estas consideraciones de trascendencia embargan por completo la conciencia de todo hombre honrado, ¿Qué valor han de tener para éste las miserables intrigas de la mala fe y de la ignorancia, fuera del tiempo precioso que tan torpmente se le hace perder?

Los que piensan que la tarea de la restauración de los monumentos antiguos se reduce a la colocación material de piedra sobra piedra, y no comprenden el profundo e incesante estudio de interpretación que aquélla arrastra, es natural que no se hagan cargo de que para todo esto necesita el hombre de conciencia una calma y tranquilidad de espíritu, que son imposibles en medio de estas luchas estériles y mezquinas" (132).

El arquitecto debe hacer un estudio del monumento in situ, teniendo siempre el auxiliar de datos históricos, artísticos y leterarios. Se lamenta de que en muchas ocasiones no haya documentos gráficos, bien dibujos o fotografías que pudieran servir de referencia para documentarse en el edifico, por lo que dice el arquitecto se ve en muchas ocasiones obligado a desplazarse hasta el lugar para realizar toda la información necesaria:

"Los imprescindibles datos de información para poder realizar nuestro trabajo debieran ser facilitados siempre antes de nuestra actuación en los monumentos. Desgraciadamente en la generalidad de los casos no existen planos, detalles ni fotografías, siendo preciso realizar toda la información sobre el monumento antes de pensar en resolver los problemas que allí se nos ofrecen". (133).

Para que la obra esté en perfecto cuidado salvo circunstancias ajenas el personal debe ser cuidadosamente seleccionado, los operarios especializados para que no ocurra como en el monasterio de San Pelayo en Oviedo que destrozaron una lápida gótica aunque fue reconstruida, tener un fotógrafo experto etc...

Son varios los ejemplos que cita de haber demostrado ya desde la época de su construcción, haber cuidado especialemente algunos detalles, como Asturias en las iglesias de San Salvador de Valdedios o en Santa Mª del Naranco (reproducidos estos Mmonumentos en dibujos, véase capítulo) hay vestigios de haberse empleado vigas ferruginosas que preservaban a los cimientos de la acción de la humedad. Ello es prueba por una lado del sentido propiamente conservador que tenían ya en aquellos tiempos y por otro de la existencia muy probable de antiguas ferrerías asturianas.

El andamio es uno de los recursos más asequibles para utilizar en la restauración de un monumentos. Ardua labor fue la restauración de la cúpula de la catedral de Zamora que para evitar su desmoronamiento, debido a que la piedra arenisca tosca y de composición granular estaba descompuesta, fue preciso sustituir una por una las dovelas. La iglesia de Arrojo de Quirós en Asturias quedó con el ábside inclinado al desmontar la nave y reconstruirla sobre la nueva cimentación. Por el contrario el claustro de San Miguel de la Escalada no sufrió ningún daño en el desmonte y nuevo armado.

El problema de la desintegración de la piedra es algo muy común en los monumentos que se encuentran sometidos a los avatares meteorólogicos: la torre norte de la catedral de León con la heladiza piedra de Boñar hubo que hacer en ella reparación, la imagen de la Virgen Blanca del hastial occidental de la catedral de Léon que decoraba el mainel en ese años y que hubo de ser extraida de su lugar para estudiar como evitar el daño que estaba recibiendo el rostro, el sepulcro de Pedro I de Castilla en la iglesia de San Lorenzo de Toro cuyas partes bajas están muy deterioradas, en Santiago de Compostela el problema de la dilatación de las grapas de hierro que han producido fisuras e incluso roturas de fragmentos pétreos que luego han sido reparados.

De entre las restauraciones destaca Menéndez Pidal la de la catedral de León con la que no está muy de acuerdo y considera se empleó el sistema aplicado en Francia por Viollet-le-Duc en Notre Dame de París.

La idea era reproducir lo elementos con toda la fidelidad posible hasta el punto de materializar en el edifico la estrucutra verdadera de como hubiera sido la catedral en el tiempo que fue construida, pero esto llevó a veces que incorporar elementos que no eran precisamente los más fidedignos pero este nuevo concepto estético en la restauración se extendió y llegó a España reflejando de manera contundente sus postulados en León:

> "...con sus restauraciones se fue descubirendo demasiada "autenticidad", unas veces cierta, otras veces con demasiadas creaciones, consecuencia lógica d esu modo de ver y de sentir la arquitectura medioeval; imitando y creando con exceso en aquellos monumentos donde interviene, después de haber destruido también, en ocasiones, partes importantes de obra posterior en su afán de restituir el estado del monumento a su pureza de estilo. Este modo de operar hace escuela rápidamente y se extiende fuera, llegando su influencia a España, como es bien sabido y ya queda dicho al tratar incidentalmente de la catedral de León" (134).

La reacción de los puristas arqueólogos es inminente y promulgan la idea de permitir hacer solo consolidaciones, nada de reformas ni restauraciones: es el espíritu romántico del artista nostálgico.

Menéndez Pidal se inclina más por esta tendencia que por la de la restauración desmesurada que solo consigue descrédito al edifico y le priva de su verdadera personalidad:

> "...las ruinas arqueológicas y bellas ruinas conviene mantenerlas dentro de su estado, procurando realizar en ellas la obra mínima para atender a su consolidación. Es donde mejos cabe emplear el rigorismo arqueológico. Si algo más más se hace en ellas , debe ser realizado con tal discreción y medida para que dichas obras no perturben en nada, pasando desapercibidas, pero diferenciando claramente la obra nueva de la vieja, para evitar confusionismo y que tal diferencianción no perturbe el aspecto general de las ruinas" (135).

CONTESTACIÓN DE JOSÉ YARNOZ LARROSA

Interesantísisma reseña biográfica la que hace el autor del arquitecto y restaurador Luis Menéndez Pidal, de la que recogemos sus aspectos más destacados.

Interviene en numerosas obras, pero quizás la más representatativa por lo que de interesante tiene para la academia es la restauración del Monasterio de Guadalupe. La Real Academia de San Fernando conserva los planos, informes, documentación amplia de esta obra que comenzó en 1924, año en el que se le encomienda la conservación del edificio. Entre sus fondos cuenta el Museo con las acuarelas ya citadas.

Restauró las siguientes dependencias: antiguo Refectorio de Jerónimos para instalar en él el Museo de Ornamentos y Bordados, templete del lavatorio, claustro mudéjar y patio claustral, Consolidación y restauración del claustro gótico, Sala Capitular convertida en Museo de Libos de Coro y Miniaturas, Patio de Mayordomía, templete mudéjar en el Patio de los Naranjos y fachada oeste del monasterio.

Trabajó en numerosos monumentos entre los que cabe destacar la Cámara Santa de Oviedo, torre gótica de la catedral, restauración de las vidrieras, óculo de la fachada principal, Santa Mª del Naranco en la restauración completa de la iglesia, San Miguel de Lillo, ex monasterio de San Vicente de Oviedo (Museo Arqeuológico con la restaruación de la celda de Feijoo, San Esteban de Sograndio, abadía de Tuñón, San Salvador de Priesca, San Juan de Amandi, Santa Mª de Villaviosa, gruta de Covadonga, santuario con sus accesos, capilla sagrario, fuente del matrimonio y ampliación y restauración dela antigua colegiata, en Santiago de Compostela, en León San Tirso de Sahagún y en Zamora cúpula y cubiertas de la catedral.

Por su parte está de acuerdo en el aspecto que ofrecen algunas iglesias y catedrales donde la evolución estilística y los cambios han aprtado en ellas nuevos elementos que diferencian las distintas etapas vividas por ellas y que Yárnoz considera algo positivo para la contemplación y estudio de ellas:

"...debemos a esta tendencia de la libre renovación agregados importantes de alta calidad artística, que además

de valorar extraordinariamente la belleza del monumento, conducen al conocimiento de su desarrollo en el trancurso de los siglos. Sin esta feliz circunstancia no existirían en nuestras catedrales sobre todo, tantas preciadas muestras de arte de distintas épocas, y no podríamos admirar hoy esos sorprendentes conjuntos en perfecta rmonía del románico con el gótico y mudéjar y el renacimiento con el barroco y el neoclásico, que forman su hisotira constructiva".

(136)

NIETO GALLO, Gratiniano

ARQUEOLOGÍA Y MODERNIDAD

CONTESTACIÓN DE D.JOSÉ Mª DE AZCÁRATE.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 2 DE JUNIO DE 1985.

MUSEO, REF.Nº348.

Plantea Gratiniano Nieto la relatividad de los términos "arqueología" y "modernidad", definiendo el primero como el estudio recopilatorio del pasado histórico y artístico sea cual sea su origen, circunstancia y soporte cultural que favorece su desarrollo: todo es importante, susceptible y digno de análisis. Para ello hay que "trasladarse" mentalmente en el tiempo y profundizar el la raiz última del hecho histórico o artístico: Esa es realmente la clave de la valoración de un período:

> "Todos los variados objetos arqueológicos, como testimonio que son de una actividad humana...fueron un día modernos y en consecuencia, para poder valorarlos en toda su integridad y para poder dialogar fecundamente con ellos es preciso que mentalmente nos situemos en el ambiente cultural, económico, físico y cronológico en que nacieron, es preciso que nos coloquemos en un punto de vista "moderno" en relación con el momento en que fueron producidos, única forma de que podamos interpretarlos

correctamente y sacar de ellos cuanta información puedan transmitirnos...".

(137).

La Arqueología debe romper con los encasillamientos cronológicos puesto que realmente no existen, no se puede establecer una fecha concreta para el fin o el principio de un proceso evolutivo.

Por otra parte modernidad queda definido como todo aquello que en un futuro àsará a ser antiguo o viejo. Remitiéndose al **Cardenal Costantini** la modernidad es un signo de frescura novedosa en las ideas, eficacia de expresión siempre que sea correcto e inteligible.

En este sentido los artistas buscan evitar en todo lo posible el anquilosamiento de su época por lo que hay un gran empeño en conseguir el fruto valioso de los ensayos que intentan encontrar una solución estética. Para **Kant** la esencia de lo moderno está en que atrae al espectador por la novedad, para **Eugenio D´Ors** su importancia radica en que sobre la modernidad lo importante no es solo descubrirla sino mantener su trascendencia en el futuro.

Azorín por el contrario no reconoce la modernidad puesto que considera que la esencia del arte siempre es la misma aunque se manifieste de formas diferentes.

Son diversas las opiniones de eruditos que llevan al historiador a la conclusión de que no se debe prescindir ni de

lo antiguo ni de lo moderno, porque en su contexto cada expresión tiene su significado y lo interesante es saber entenderlo, no el hecho de estar a no de acuerdo con ello
sino de aprehenderlo.

En este sentido todos los períodos artísticos han vivido su concepto de arqueología y de modernidad. Centraremos la atención en la revalorización a través de románticos y eclécticos.

Desde el arte paleocristiano se pone de manifiesto el concepto de modernidad. El ejemplo más característico se encuentra en la tipología de los sarcófagos, donde se renuncia al barroquismo romano en favor de una austeridad que rompe con la tradición:

> "...se manifestaría sobre todo en los relieves decorativos de nuestras cajas sepulcrales marmóreas, decoradas con relieves, llenos de simbolismos dentro de la tradición pagana o inspirados en los principios de la nueva doctrina de Cristo, nos encontramos con tendencias que renuncian al barroquismo y a las exuberancias de los escultores hispano-romanos y buscan su "modernidad" en la simplificación de anteriores ampulosidades y e la sercillez más delicada en cuanto a la representación de los ropajes se refiere, como se ve en los relieves que valoran el sarcófago de "Las Orantes" del Museo Paleocristiano de Tarragona y en la representación reiterada de estrígiles afrontados que decoran el sarcófago de San Félix de Tarragona".
> (138).

La ruptura con la antigüedad clásica son nuevos indicios de modernidad para la edad media, las iglesias visigodas de San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas y las asturianas de Santa Mª del Naranco con sus clípeos, las jambas de San Miguel de Lillo que llaman la atención tanto por su planitud en el dibujo como por el intento de realismo en el esfuerzo muscular que realizan los personajes.

Los mozárabes con San Miguel de la Escalada (todas excepto Quintanilla de las Viñas reproducidas en Monumentos) dejaron buen testimonio de su modernidad en la escultura de aves de cuellos finos y largos, así como en San Cebrián de Mazote dos figuras afrontadas totalmente expresivas en los ojos que se conserva en el Museo Arqueológico de Valladolid y por su puesto los famosos Beatos, fuente de inspiración de artistas contemporáneos.

Azcárate ya hace referencia a este tema en su curso sobre "Valoración del Arte de hoy" celebrado en Santander en 1969.

Otra modernidad diferente es la del mundo árabe en sus elementos decorativos tanto vegetales (Mihrab de la mezquita de Córdoba), como figurativos (La Alhambra) también reproducidos en Monumentos así como las obra sque se citan a continuación.

El románico ofrece el excelente legado de las obras suntuarias en marfil: Arca de San Isidoro de León, Arca de la Cámara Santa de Oviedo, marfiles del Arca de San MIllán de la Cogolla, Crucifijo de D.Fernando y Dª Sancha etc...

"...la modernidad flamenca, con sus alargadas figuras vestidas con ropas de angulosos pliegues, que acabaría por imponerse através de una serie de artistas que sí, extranjeros de nombre, estirpe y formación, acabarían por convertirse en representantes de lo nuestro: Hans de Suabia, Lorenzo Mercadante de Bretaña, Egas, Rodrigo Alemán, Juan y Simón de Colonia, Gil de Siloé...

...además de artistas, pinturas y retablos esculpidos en Flandes, cuya aceptación en la Península justifica la rápida incorporación que en ella alcanzaron las nuevas tendencias que pronto tomaron carta de naturaleza entre nosotros y acabaron por hispanizarse Maestros como Giralte de Bruselas, Juan de Balmaseda, Diego de la Cruz...

...Con ellos triunfó la "modernidad gótica", que pronto se enjaezó con atalajes mudéjares, que tanto contribuyeron a personilizarla y distinguirla, dando lugar a tan "modernas" creaciones como las que encarnan el "Doncel de Sigüenza", ladel "Primer Conde de Tendilla" en Guadalajara, o las de Gil de Siloé esculpiera para los sepulcros del Príncipe Don Alfonso en la burgalesa Cartuja de Miraflores, y para el de Don Juan de Padilla, conservado en el Museo Arqueológico de la misma ciudad". (139).

También la escultura nos deja un magnífico ejemplo de iniciativa estilística en pleno siglo XI con el David de la Portada de Platerías del Maestro Esteban, los ángeles del tímpano de San Pedro de Huesca, la estilización de las figuras de los relieves de Silos (Discípulos de Emaús), las esculturas del maestro Fruchel de San Vicente de Avila, la Sacra Conversatione de los apóstoles de la arqueta de la Cámara Santa de Oviedo.

Gratiniano Nieto establece para la escultura medieval una revelación cíclica de los estilos, ejemplarizándolo y comparándolo con el arcaismo griego en la sonrisa similar a la eginética de los relieves que cubren la fachada de la catedral de Orense obra que relaciona con el Maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria, el clasicismo de la Virgen Blanca de la catedral de León en el siglo XIII para desembocar en el manierismo barroquizante de la escultura de la Virgen Blanca de Toledo en el siglo XIV.

El siglo XV se caracteriza por la modernidad que introduce la pintura flamenca que por su tamaño reducido es factible de favorecer su transporte y por tanto se abre una vía más amplia al comercio de obras.

La llegada de estos artistas a la Península fomentó el nacimiento de nuevo estilo hispanizado que se desarrolla a finales del XV y que constituye el Hispano-Flamenco:

Dando un salto en el tiempo y acercándonos a la segunda mitad del XIX la literatura, pintura y arquitectura acceden a un nuevo período en el que adquieren protagonismo las nuevas corrientes estilísticas eclécticas y románticas. La aplicación de su innovador concepto estético se esfuerza por recuperar el pasado medieval como símbolo del reconocimiento de la existencia de una personalidad nacionalista, que era capaz de sensibilizar la intelectualidad de sus aficionados y hacerles revivir un sentimiento patriótico, bien por medio de la pintura que rememoraba los episodios más heroicos de nuestra reconquista con dignidad y orgullo mediante la arquitectura.

Esta nueva estética no es una innovación en su estricto sentido sino la consecuencia de unos ensayos que se venían gestando desde hacía un siglo y que ahora encuentran una justificación artística e histórica para expandirse. Realmente la actividad académica del siglo XVIII en este sentido será esencial y constituirá la base sobre la que descansan todos los principios estéticos del XIX:

> "La segunda mitad del XIX y el estímulo que el movimiento romántico representó para el desarrollo de la Literatura y de la pIntura fue para la escultura una etapa anodina en la que prácticmaente nada se añade en cuanto a "modernidad" se refiere. No hay personalidades descollantes y la vida artística discurre entre los cargos

oficiales, los concursos para conseguir pecnsiones en Roma o en París, las Exposiciones Nacionales y las normas estéticas impuestas por la Academia, que se había convertido de manera oficial en la orientadora del Arte, sin que esta aparente dictadura sirciera para otra cosa que para frenar la libre iniciativa y la capacidad d elos artistas que se debatían, por otra parte, por librarse totalmente del impacto neoclásico para desarrollar su arte de acuerdo con el naturalismo imperante, en el que los temas históricos, concebidos a lo heroico, o los inspirados en el clasicismo greco-romano son los temas que se cultivan con mayor predilección, con lo que, una vez más, la Arqueología y la Historia se convierten en fuente de inspiración de los artistas".

(140).

CONTESTACIÓN DE JOSÉ Mª DE AZCÁRATE Y RISTORI

Azcárate ratifica en su discurso de contestación el valor esencial de la dualidad temporal en el estudio de una obra de arte. Cada una de ellas entraña dos significados: por un lado el hecho de ser producto de un contexto y por su originalidad ser un signo de modernidad, y por otro el sentido arqueológico que adquiere en el momento que se convierte en algo decadente frente a lo inonvador que viene a continuación:

"...toda obra de arte de cualquier tiempo y lugar debe ser considerada desde un doble punto de vista. En cuanto esta obra se inserta en un ciclo evolutivo, como culminación de un proceso enraizado enel pasado que se concreta en la formas específicas que percibimos y que definene las características estilísticas de un momento determinado, y asímismo es claro que tanto en las formas de hoy como en las del pasado, hemos de percibir en potencia, en estado germinal, como en la flor el fruto, las formas que representan la modernidad de cada momento histórico, en cuanto lo moderno es una actualidad que contiene en potencia el futuro".
(141).

Pero además de esta idea la realidad trasciende hasta el punto de que muchas de las tendencias modernistas, no ya eclécticas o románticas sino precursoras del siglo XX preconizan un asiento formal de la estética en la edad media:

"El ayer y el hoy son paralelos. La exaltación de las formas planas y de la geometría, que basan la belleza en la armonía de las proporciones, se hace más patenete si analizamos sus formas teniendo presente los principios del arte de la antigüedad. Desde el mundo egipcio y el arte griego, como a lo largo de toda la Edad Media, se procura renovar y no anquilosarse en el pasado, por lo

que muchas de las "modernidades" de nuestro tiempo se aclaran cuando las insertamos en el contexto diacrónico de la evolución histórico-artística.

Esta fundamentación matemática de la belleza artística, que se recoge y explicita en los tratados medievales, como los descubrimentos dela perspectiva, nos recuerda la frase de Cezanne de la reducción de las formas geométricas d eun cubo, una esfera o un cilindro para representar las formas de la naturaleza. Frase que en buena parte fundamenta el parecio de algunas tendencias del arte actual y que trae a nuestra memoria el texto de Roberto de Grosseteste, que en la priemra mitad del siglo XIII indicaba que "en el fondo de todas las formas plásticas hay círculos, triángulos o cuadrados, cubos, pirámides o esferas".
(142)

Azcárate insiste en que hay que adentrarse en el conocimiento profundo de la obra no por el análisis de la belleza formal sino de la belleza de la esencia, de aquello que transmite su contenido. Hace en realidad una valoración recíproca por un lado del arte actual como expresión en algunos aspectos del más remoto pasado, y por otro del arte antiguo en cuanto a ser el fundamento de la inspiración o la raiz del pensamiento estético moderno:

"...el arte de nuestro tiempo ha de servir de luminaris para entender muchos aspectos del arte del más remoto pasado, pués recíprocamente si el conocimiento del ayer acrece la posibilidad de entender nuestras modernidades, estas, consideradas en su conjunto ambiental, por analogía, nos permiten adentrarnos en el conocimiento del pasado". (143).

Su teoría se hace extensible a cualquier estilo, pero no cabe duda que su aplicación más directa se encuentra en la edad media. Ello se demuesttra en los ejemplos que cita al hablar de los esquemas decorativos de San Miguel de Lillo cuyos vacíos de las escenas circenses ponen el precedente de la escultura de hierro de Gargallo.

GÓMEZ-MORENO, Mª Elena

LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO Y EL ORIGEN DEL CATÁLOGO MONUMENTAL DE ESPAÑA.

CONTESTACIÓN DE JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 3 DE NOVIEMBRE DE 1991.

REF.MUSEO Nº647.

Su discurso versa sobre el interesantísimo tema del origen del Catálogo Monumental de España y la magnífica obra de trabajo que emprendió su padre, D. Manuel Gómez Moreno. Dedica un estimable recuerdo a las personas que le favorecieron y apoyaron y no deja de mencionar también los problemas a veces difíciles de solventar por los que tuvo que pasar el entonces joven catedrático. Entre los nombres más destacados y de gran trascednecia para la Academia está el de **Facundo Riaño**, su verdadero protector y el que le dio su confianza. **Giner de los Ríos** es otra figura que promueve también la idea del Catálogo Monumental.

Ambos eruditos veían con asombro y tristeza que bajo la crisis política exterior con la pérdida de las colonias españolas en 1898 y las guerras civiles, siempre España envuelta en conflictos internos, el patrimonio monumental estuviera sufriendo tal deterioro y que era absolutamente necesario evitar a toda costa su destrucción. Este sentimiento de ascendencia romántica se tradujo en un proyecto viable a no muy largo plazo: la

elaboración del Catálogo Monumental. Para ello se pensó en Gómez Moreno, hombre idóneo en la tarea y caracterizado por su constancia profesional. Dependiente del Ministerio de Fomento, en la primavera de 1900 se tomó definitivamente la decisión de realizarlo.

Mª Elena Gómez Moreno en una aguda observación menciona como precedente la obra Recuerdos y Bellezas de España, dirigida por Piferrer y en la que trabajaron nombres de la relevancia de Cuadrado, Pedro de Madrazo, Parcerisa etc...
Seguídamente y después de esta obra la Escuela Superior de Arquitectura en 1844 tuvo la brillante idea de reunir a sus mejores alumnos y hacer "excursiones" a las provincias de España para dibujar in situ los monumentos españoles. Así fue como comenzó el origen de la serie Monumentos Arquitectónicos de España, importante precedente en la catalogación de la arquitectura española preferentemente medieval, así como de obras de artes decorativas y suntuarias dignas de conservación.

La importancia de estas obras radica en la dependencia una de otra, en que a partir de 1872 por Real Decreto la labor de realización de Monumentos Arquitectónicos pasa a ser por entero competencia de la Real Academia de San Fernando, con el fin de reconocer su carácter oficial y mayor proteccionismo del Estado. Como apunta Mª Elena Gómez Moreno es el precedente de nuestra moderna Historia del Arte:

> "En España existía un precedente, la preciosa publicación romántica "Recuerdos y Bellezas de España", que, si en su comienzo no eran sino ilustraciones literarias de Piferrer

a las litografías de Parcerisa, cambió de carácter en los textos de José Mª Quadrado, con rango de estudios serios histórico-artístico, verdaderos precursores de nuestra moderna Historia del Arte".
(144).

En este análisis de precendentes artísticos, que encontraron en las reproducciones gráficas el mejor medio de difusión y valoración del arte español, medieval en particular, no hay que olvidar la obra Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba cuyos dibujos sobre la mezquita de Córdoba, la Alhambra y Palacio del Generalife junto con el Palacio de Carlos V, ejecutaron en la segunda mitad del siglo XVIII artistas como José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal sobre los primeros diseños que la Academia encargó a Diego Sánchez Sarabia. Sobre ello se hace extenso estudio en el capítulo II de esta tesis.

Estas publicaciones, al igual que la del Catálogo Monumental pasaron por serios problemas técnicos, económicos y organizativos que dificultaron su tarea. En principio la idea de Riaño fue precisamente comenzar por la provincia de Granada pero se decidó que primero fuera a Avila. Describe Dª Mª Elena las condiciones precarias en las que se llevó a cabo el viaje, que a juzgar por sus palabras debieron ser parecidas a las que medio siglo antes, no demasiado lejano en el tiempo por cierto, emplearon los antiguos alumnos de la Escuela de Arquitectura:

"Las condiciones en que se llevó a cabo este primer ensayo del Catálogo Monumental parecen, al cabo de un siglo, casi de la Edad Media. Una sola línea ferroviaria unía Avila con Madrid, de un lado, y con Salamanca y Valladolid, de otro. Lo demás, algunas líneas de las más famosas "diligencias" servían de enlace entre la capital de la provincia y los principales pueblos, mientrass que el resto, sin más camino que los de herradura, había que recorrerlo en la cabalgadura que pudiera hallarse: si había suerte, mulo, caballo o yegua; sino, burro o a pie. De alojamiento, posadas de trajinantes, donde las había o a merced de que alguien, con frecuencia el párroco, se brindase a recibir en su casa al viajero; todo ello, sin las más elementales comodidades. Además tenía que desplazarse con el equipaje, reducido al mínimo y con a indispensable añadidura de la máquina fotográfica de aquellas que trabajaban con placaas de cristal de 13 x 18, trípode, larga exposición y positivado de "artesanía", es decir, a cargo del propio fotógrafo".
(145).

Su segundo viaje partiendo de Avila se dirigió a Valladolid, Burgos, Palencia y Zamora. A la vuelta de su viaje se encuentra con un momento difícil de crisis ministerial, en cambio esto queda solventado por el apoyo de **Giner, Velázquez Bosco** (del quien como ya se ha mencionado el Museo de la Academia conserva

los dibujos realizados para la serie Monumentos arquitectónicos así como las cartillas de cuadernos de campo de sus viajes con pequeños bocetos de arquitectura árabe, su predilecta), **Cossío, Fernández Jiménez,** todos seguidores de Riaño que se vio ante la jubilación forzosa.

La redacción del Catálogo la realizó durante cinco meses en Granada y vino a Madrid para presentarlo ante el Ministerio de Instrucción Pública, pero la obra empezó a tener problemas: menos presupuesto, favoritismos en la elección de provincias. Gómez-Moreno pudo hacer Salamanca, Zamora y León, pero aquel magno proyecto quedó interrumpido, como veinte años antes Monumentos Arquitectónicos, que en realidad en todos sus planteamientos siguieron caminos paralelos. Los cuatro catálogos quedaron inéditos siendo utilizados sus datos por otros historiadores, unos honrados que le citaban en su referencia documental, otros menos escrupulosos y haciendo suyas las investigaciones, según señala Mª Elena.

La Academia de San Fernando que tanto contribuyó a la elaboración del Catálogo, no pudo evitar, una vez más, que se malograra. Tras la Guerra Civil y los años que siguieron hasta 1961 no hubo interés en la obra. Dos académicos fomentaron la publicación del de Salamanca, Gratiniano Nieto Gallo y Joaquín Pérez Villanueva.

Entró en el equipo de trabajo el departamento de Historia del Arte medieval de la Universidad Complutense con la aportación gráfica de las Dras Mª Teresa Pérez Higuera y Aúrea de la Morena,

gracias a lo que en 1983 por fin vio la luz el Catálogo Monumental.

CONTESTACIÓN DE JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA

En su discurso de contestación hace un elogio biográfico de la trayectoria profesional de Mª Elena Gómez-Moreno y reitera el concepto de revalorización que tuvieron los distintos intentos de elaboración de catálogos desde el siglo XVIII:

> "Los "Catálogos Monumentales de España" fueron, en el tránsito de los dos siglos, el primer intento serio de cobrar conciencia de nuestro pasado, explorar las raíces profundas de nuestro ser histórico, en lo que el Arte y la Arqueología representaban.
>
> En momentos de pesimismo nacional -gravita sobre la conciencia nacional española la pesadumbre reciente del 98- un grupo animoso de españoles se negaron a dejarse ganar por el desánimo y buscaron el pasado nacional, en su raiz profunda, el conocimento de un ser histórico que diese razones para el optimismo que en aquellos momentos se precisaba. La huella de un pasado importante y glorioso estaba en sus pueblos y en sus ciudades, mediocres a la sazón, pero ricas en testimonios de un pasado que había que conocer y valorar para extraer de su esencia las razones

para un vivir colectivo más prometedor. A ello se pusieron unos españoles selectos y meritorios a cuyo esfuerzo y voluntad mucho les debemos hasta hoy. Se trata de acercarse a las raíces de lo popular, a la esencia misma de lo español, a sus modos artísticos de expresarse".
(146).

ALVAREZ, José Luis

ESPAÑA, SOCIEDAD Y ESTADO DE CULTURA.

CONTESTACIÓN DE ALVARO DELGADO RAMOS.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 27 DE NOVIEMBRE DE 1993.

MUSEO REF.

De gran interés a la hora de analizar la personalidad de la sociedad española es la aportación nacional que hizo al occidente medieval la convivencia de tres culturas claramente diferenciadas y que produjeron un patrimonio cultural y artístico diferente e netamente hispánico en su síntesis: los judíos, musulmanes y cristianos.

Ahí es donde se debe buscar la revalorización de nuestra cultura. La raiz se halla en esta encrucijada de la edad media que se viene identificando actualmente como prueba de la existencia de una Edad de Oro en España. Consecuencia de ello es el legado patrimonial arquitectónico y escultórico (la catedral gótica, la escultura funeraria y de portadas, la obra de las Cantigas...) así como el literario y el jurídico:

"Ese carácter de encrucijada y la capacidad de recibir, absorber y amalgamar culturas, elevándolas a niveles superiores a los alcanzados en otros lugares, que es una de nuestras características históricas, se manifiesta de

forma excepcional en la difícil Eda Media. Confluyen en ese momento tres culturas que han de marcar para siempre la originalidad de nuestro Patrimonio Cultural. La Edad Media española acaba de decir el profesor Thomas Glick, es un testimonio de una Edad de Oro a través de la mezcla de sus habitantes, judíos, musulmanes y cirstianos. La "Convivencia" de que hablaron Menéndez Pidal y Amárico Castro y que ha dado lugar a una magnífica exposición con ese título, "Convivencia", en Dallas con motivo de la conmemoración de 1992, se ha llegado a afirmar que tiene una significación vital en la vida intelectual, cultural y social de Europa como un todo, y que es a través de esa convivencia de las tres culturas, que se da en el suelo español, como se transmiten ideas artísticas, científicas y tecnológicas del Este al Oeste".
(147).

El segundo capítulo de su discurso es especialemente significativo como apoyatura documental de esta tesis, tanto por el encabezamiento del título "La revalorización de la cultura" como por el contenido que entraña.

Desde el siglo XVIII y como se ha tratado demostrar a través de los dicursos académicos se establece una revalorización del pasado histórico-artístico, que en el caso de España se centra en la época medieval, ya que este es el período más largo y productivo desde elpunto de vista histórico-artístico con la Reconquista y el arte paralelo que desarrolla.

La segunda mitad del XVIII supone la puesta en marcha de una nueva estética pero todavía se mantendrá una conducta prudente. El siglo XIX como ya se ha observado en otros apartados encuentra la apoyatura histórica que justificaba de alguna manera la recuperación del pasado. El siglo XX por su parte, y como consecuencia de la actuación de los dos anteriores, pone todos los medios para que ese esfuerzo fructifique en una legislación oficial.

Toda esta labor que comienza en los años de fundación de la Corporación, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no ha dejado a través de su Comisión de Monumentos de cuidar y salvaguardar la protección del legado histórico-artístico:

> "Durante mucho tiempo el reconocimiento del valor de estos Patrimonios ha sido desconocido por la mayoría, o apreciado o valorado solo por artistas, estudiosos y pequeños grupos de la sociedad, pero hoy, la apreciación y el interés por el Arte y la Cultura también y por sus productos antiguos o actuales, es cada vez mayor. Son quizá el siglo de las Luces, la Ilustración y luego el Romanticismo, las dos corrientes que tras el Rencimento vuelven los ojos al pasado. Pero es, probablemente, en

este siglo, cuando surge un movimiento generalizado que ya no solo se extasía o entusiasma con obras aisladas de lo "antiguo", sino que introduce un interés nuevo por la conservación de las viejas ciudades de la antigua arquitectura...

...es ese interés por la totalidad dela obra artística y cultural de un pueblo lo que se apunta ya cuando se crea esta Real Academia de Bellas Artes...

...Se vuelve a ver de manera más rotunda y moderna en as leyes de este siglo. En el Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926, enel que se delcara la preocuapción del gobierno "no solo" de evitar la pérdida "de cuanto encierra el solar patrio de interesante, histórico y bello, sino también procurar que sea admirado por propios y extraños, contribuyendo a conseguir que se conozca a España en las manifestaciones artísticas, muestras de su cultura", y la voluntad de "conservar vinculado al patrio solar, adscribiéndoles al suelo los edificios bellos que en él pusieron la voluntad decidida y manifiesta de aquellos que quisieron perpetuar en los pueblos y campos por ellos elegidos, esas hermosas y pergrinas fábricas..."

...Estas ideas se incorporan de forma definitiva a nuestras leyes como se refleja en el artículo I de la ley de 13 de mayo de 1933, que dispone lo que es el Patrimonio histórico-artístico nacional y trata de protegerlo, o en la Exposición de Motivos de la ley de 1985..." (148).

MANZANO MARTOS, Rafael

LA QUBBA, AULA REGIA EN LA ESPAÑA MUSULMANA.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 6 DE MARZO DE 1994.

CONTESTACIÓN DE FERNANDO CHUECA GOITIA.

REF. MUSEO, Nº697.

Inicia el autor su discurso con un cálido agradecimiento y entrañable recuerdo a las personas del inolvidable Maestro Rodrigo, a su antecesor en el sillón, Don Ramón Andrada y a Cándido Salinero al cargo de la Secretaría de la Academia.

Como Director-Conservador y Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla, consideró especialmente interesante el análisis de los orígenes más remotos de la espléndida estructura del Salón de Embajadores situada en este edificio emblemático.

La "Qubba" tiene su origen etimológico en el latín "cupa" (cuba o tonel) que evolucionó en Italia con el término "cuppola" y pasó al castellano con la nomenclatura de "cúpula", relativo a la cubierta curva o esférica de un espacio.

La qubba musulmana era un espacio cuadrado, cúbico cubierto con una bóveda esférica cuya transición de una forma a otra (cuadratura del círculo) se efectuaba mediante trompas (de origen asirio) o pechinas (de origen bizantino). Ambas figuras geométricas son consideradas como los principios de la Tierra (el cuadrado) y del Cielo (el círculo). En la unión de ellos se encuentra la perfección del Cosmos y la inmortalidad. Pone su origen en varias fuentes antiguas escritas y arqueológicas (el trono de Salomón, incluso el propio templo postclásico griego (Tholos).

Las mezquitas también tienen un espacio considerado como estructura de "qubba" y que senterá precedenta para la futuras aulas regias musulmanas. Partiendo de la mezquita de Damasco, modelo para la de Córdoba, concretamente los espacios que se acotan precedentes al mihrab, en la macsura, es divide el tres cuadrados con espacios cupulados de solución califal. Lo mismo se verá en lugares de enterramiento como la Qubbat Sulaibiyya en torno al 862 y más tarde en España en el siglo X en la mezquita del Cristo de la Luz en Toledo y de donde pasó según señala el autor al arte mozárabe y románico.

También en Medina Azahara existía una Qubba de planta cuadrada con dos alcobas colaterales separadas por puertas de triple vano y precedido de una nave transversal a modo de pórtico.

Sobre esa base se alzaría la gran cúpla que define el poeta siciliano Ibn Hamdis y cuya notica recoge Manzano en doce puntos (véase págs.35-36 del discurso). También considera dentro de este modelo de arquitectura el Plaacio del Rey D. Pedro I de Castilla, la Sala de las Dos Hermanas de Alhambra, el Cuarto Real de Santo Domingo en Granada, así como el salón de honor que encontramos en el espacio ochavado de la Casa de Pilatos y Palacio de las Dueñas. En Portugal en la Sala dos Brasoes de la Villa de Sintra y el Aula Real del Palacio Real de Lisboa, derruida en el terremoto y de la que nos queda constancia como dice Manzano, de grabados, dibujos y descripciones y que Chueca Goitia relaciona con el estilo del Salón de Embajadores a través de Juan de Herrera.

CONTESTACION DE FERNANDO CHUECA GOITIA

Destaca del arquitecto la magnífica labor como restaurador de edificios que el Ministerio de Obras Públicas y Arquitectura le ofreció encargo en los años sesenta. De singular importancia resulta mencionar los monumentos en los que trabajó, medievales en buena parte: Monasterio de Sobrado de los Monjes en La Coruña y catedrales de Mondoñedo y Tuy.

En 1968 gana la cátedra de Arquitectura en Sevilla donde imparte la asignatura de Teoría y Técnica de la Restauración de Monumentos, además de su actual cargo de Arquitecto-Conservador de los Reales Alcázares de Sevilla.

Finaliza Chueca su discurso de contestación con una laudatoria bienvenida al que considera no solo sabio arquitecto por constituir una auténtica fuente de datos sino por su dilatada capacidad para rastrear, discurrir, resolver y establecer teorías sobre todo aquello que investiga.

LOS DISCURSOS DE ESCULTURA

PAGNIUCCI ZUMEL, José

CONCEPTO DE LA ESCULTURA ANTIGUA Y MODERNA.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 13 DE NOVIEMBRE DE 1859.

MUSEO, REF.Nº3.

Considera como escultura antigua el clasicismo y la edad media mientras que la escultura moderna nace con el renacimiento. La diferencia estriba entre ambas épocas y una es consecuencia de la otra.

Dentro del panorama general de la edad media se centra en la escultura como parte integrante del conjunto arquitectónico. El arte cristiano significa, estética, formal y conceptualmente el opuesto al clasicismo antiguo. Frente al politeismo idealista aparece el monoteismo que resulta de un personaje que es Cristo hombre, un ser que existe y como todos los seres humanos recorre las distintas fases de la vida y al mismo tiempo es Dios anticipando la resurrección después de la tan temida muerte. Se tiene miedo a la muerte por el castigo y por eso lo que en realidad viene a representarse en la escultura no es más que una figuración alegórica de la lucha, el combate, la muerte y la esperanza de la salvación.

Para los clásicos la muerte no tenía ningún valor ni el alma tampoco, para los cristianos el alma es la esencia del hombre y la muerte traerá la armonía entre de ella consigo misma sin los

vínculos de la existencia terrenal.

Tras la etapa de paganismo y creencia en lo material era necesaria la llegada de nuevas ideas que cambiarán el curso de la historia y de la estética artística.

Agotada la expansión medieval que la expresión del sentimiento interno le mantenía en pie, pero con una clara inclinación ya hacia el mundo sensible yhumanística, el renacimiento se presenta también como necesario al ciclo de la historia y génesis del arte moderno:

> "El renacimiento fue un hecho necesario y lógico...El mundo antiguo no debia tener secreto para el mundo moderno, ávido de conocimientos, ardiente en la investigacion...hace aparecer ante él los caracteres de las pasadas generaciones con maravillosa claridad. El renacimiento aceleró la aparición del arte moderno, pero no es el único elemento del que este se compone. La religion católica debia cambiar y varió en efecto sensiblemente el valor de las artes" (49).

De la misma manera que el arte moderno, inspirándose en su fuente clásica, no debe imitar fielmente sus modelos, el exceso de culto a la naturaleza en la que los artistas se inspiran eclipsa el verdadero conocimiento y los resultados de una estética nueva.

Apela al progreso de los conocimientos críticos, de la historia artística, al respeto a la antigüedad clásica y defiende el papel que desempeña la Academia en su labor pedagógica de formar nuevos artistas.

La valoración de la escultura medieval es el resorte que utiliza para explicar que tanto el excesivo culto a lo sobrenatural como el desmesurado culto a la naturaleza degeneran los espíritus artísticos. Hay que buscar en el término medio la virtud.

CONTESTACIÓN DE ANTONIO GIL DE ZÁRATE

Prueba de su teoría son dos de las obras del Sr. Pagniucci, con las que el Sr. Zárate inicia su discurso de contestación: Penélope y Pelayo. Son dos esculturas que reflejan la una la inspiración en el mundo griego dentro del más puro ideal de belleza clásica, mientras la figura de Pelayo deja ver el sentimiento interno del espíritu que emerge del frío mármol.

Su contestación va dirigida a explicar el concepto de belleza tal y como él lo considera. Sus palabras confirman en síntesis la teoría de Pagniucci cuando dice que unos artistas la han buscado en la excesiva imitación de la naturaleza (los clásicos y buena parte de los modernos), mientras otros encerrados en sí mismos solo entienden la belleza como el reflejo

absoluto del sentimiento interno (la edad media). La verdadera belleza es conciliar ambas tendencias:

> "...otros.. poniendose en un medio, piden a las sensaciones externas y a la sensacion interior lo que en su sentir no es posible adquirir si el concurso de estos dos auxiliares. A este último sistema parece adherirse el autor del discurso á que contesto, y no por ecléctico sino por expresar lo que realmente sucede, es también a mi ver el único admisible" (150).

Toda obra de arte lleva intrínseco parte de imitación y perte de ideal. En este sentido al bestiario medieval al que considera "aborto de una imaginación enferma", no es mas que la inteligencia sin base en la observación, ese conjunto que hace elevar el espíritu hacia Dios a partir del mundo sensible.
El cristianismo en su antigua modernidad reemplazó un tipo de escultura por otro. Se trataba de reproducir no la belleza terrenal sino la belleza de la modestia, de la santidad, de la pureza, la humildad a través de la escultura que llora expresando el júbilo.

Critica la estética árabe. Frente al significado del cristianismo y lo que de él derivó en su arte produjo, el arte árabe no alcanza nunca la belleza, porque a su modo de ver se detiene en lo material y no le interesa elevarse a lo sublime:

> "Admírense en buenahora sus soberbias mezquitas, sus afiligranados alcázares, celébrese la esbeltez de sus formas, lo gracioso de sus adornos, lo complicado de sus dibujos geométricos: pero ¿dónde se halla en todo eso el verdadero arte?
> ¿Dónde está el genio? ¿Cúal es la idea que tan intrincado artificio representa? ¿Hay en ello algo de espiritual, algo que eleve el alma a la contemplacion del Eterno, algo que despierte siquiera sentimientos de honor, grandeza o heroismo? -No: sólo un materialismo sensual se revela en tan frágiles y pasajeras creaciones. Moradas del orgullo en que únicamente se albergan el poder y la riqueza..." (151).

El paso de los siglos ha sido el gran período histórico que ha permitido llegar al arte de ese momento a cierta altura. Estimula a sus receptores a que no falte la Academia en el apoyo a los nuevos espíritus artísticos que tienen su primera formación precisamente en la inspiración del pasado y disfrutan de

la libertad cuyo falta en el mundo antiguo fué la causa de su ruina. Con su resurrección el arte moderno recibirá un nuevo impulso. Apunta la necesidad de esculpir héroes poruge no bastan las figuras de los reyes.

MARTÍN, Elías

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA ESCULTURA Y NECESIDAD DE PROTECCIÓN ILUSTRADA.

SIN CONTESTACIÓN

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 1 DE DICIEMBRE DE 1872.

Tras la corrompida manifestación artística de Roma surge gloriosa la era del cristianismo. Transforma el orden moral y en consecuencia el orden estético. Dedicado a copiar la materia era necesario que el arte manifestara la esencia del pensamiento cristiano. Para ello debía imperar el espiritualismo, idea fundamental del arte. Por eso fue aborrecido por los primeros cristianos la representación figurativa. En aras de ensayo que le llevaría al idealismo del siglo XIII.

Desde el principio hasta la Baja Edad Media la escultura se muestra sin dibujo, exenta de proporciones, sin movimiento, se olvidaron de las leyes de la forma. De nuevo el renacimiento del clasicismo viene a través de italia.

En el siglo XIII se corrigen las normas severas y es Nicolás de Pisa quien da entrada a las nuevas tendencias, es decir, mientras que en pintura será Giotto, en escultura será Nicolás Pisano. La fuente de formación y expansión se encuentra siempre en Italia: Esta será la segunda época de la escultura cristiana en la que llegará a su más excelsa grandeza:

"Apareció por dicha la gloriosa era del Cristianismo. Esta que habia divinizado el orden moral, debia producir enel estético una general trasformacion...dedicado hasta entonces a copiar la materia y aplacerlos sentidos, esculpiendo la imagen con el Dios, fue naturalmente aborrecido por los primeros cristianos, que en el fervor producido por la sangre de millones de mártires y llevando en su religion Divina el gérmen de muerte de toda religion humana, arruinaron casi todos los restos de la antigüedad...el arte quedó mucho tiempo eclipsado, sin preveer todavia los mas espléndidos dias de gloria que le aguardaban..." (152).

TUBINO, Francisco

IMPORTANCIA DE LA ESCULTURA MEDIEVAL EN EL ESPÍRITU DE LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA.

CONTESTACIÓN DE JOSÉ Mª ESCRIVÁ DE ROMANÍ. MARQUÉS DE MONISTROL RECEPCIÓN PÚBLICA DE 1877.

Critica a aquellos que consideran desfavorable la escultura del XIX. Para demostrar que se encuentran en un error histórico hace un análisis del concepto estético de la escultura clásica y de la medieval como expresiones de la transformación simbólica y moral de una civilización. La escultura experimenta junto con los avatares de la civilización que la rodea, fluctuaciones que responden a períodos de esplendor o decadencia.

Critica la edad media considerando que fue oscurantista y causa de la decadencia del arte clásico. Reconoce a pesar de ello el trabajo meritoso de algunos escultores que produjeron esculturas de cierta belleza ingenua. Hace referencia a la escultura del siglo XIII. Será la figura de Nicolás de Pisa la que marque el paso del medievo al renacimiento:

> "...el mundo clásico en sus melancolías habríase dicho presentía la oscuridad y olvido en que debia retenerla parte de la Edad Media e imbuída de tal creencia entregábase a descomedida actividad...cuando Constantino se declara por el evangelio,llore el arte sus desdichas,

no amenguadas ante el brillo pasagero y fastuoso con que Bizancio lo engalana. La espiritualidad del nuevo culto lo perjudica ni permite la rebeldia de los iconoclastas..." (153).

El arte a su juicio es "uno" en cuanto tiene por objeto la consecución final de la belleza y "vario" en tanto las manifestaciones artísticas que ensayan esa consecución final son muchos y diferentes, son los estilos artísticos que recorren la Historia del Arte. Por tanto no hay que poner el fin último de la belleza en ese culto desmesurado al arte clásico. Esto significaría desconocer los valores de otras manifestaciones que se esforzaron por llegar al bello absoluto, aunque considere la edad media un período intermedio poco trascendente.

CONTESTACIÓN DE JOSÉ Mª ESCRIVÀ DE ROMANÍ. MARQUÉS DE MONISTROL

El Marqués de Monistrol, uno de los hombres que más defendió el medievalismo y lo que supuso la edad media para la historia del arte y el pensamiento no está de acuerdo con la teoría de Tubino. Para él la edad media no es determinante para la desaparición del arte antiguo sino que el arte antiguo dió paso por una serie de circunstancias políticas con la crisis del Bajo Imperio a un nuevo espíritu y un arte nuevo diferente.

El arte cristiano completó espiritualmente de lo que el arte clásico adolecía y sirvió de puente evolutivo hacia el renacimiento.

La obra de Nicolás de Pisa es fundamental pero no hay que olvidar el papel de cambio que supuso Giotto, Fran Angélico y posteriormente Van Eyck:

"El arte habia copiado las formas con una precision y verdad maravillosas, habian estudiado y analizado el cuerpo humano..., pero ni habian intentado ni podia intentar representar el alma por medio de la expresion de sus afectos. Si el griego labró la estátua, el cristianismo le dió la vida del sentimiento, si el unc copió la obra divina en sus formas esternas, el otro penetró hasta el mundo recóndito del alma, si el uno reprodujo el cuerpo, el otro el sentimiento del espíritu.

¿Qué importa que tras la mal llamada noche de la Edad Media decaiga la forma?".

(154).

El escultor griego se desarrolló en un medio favorable y llevó a tal extremo el culto a la belleza que faltó el sentimiento anímico.

Quiere demostrar que el escultor griego tuvo un ambiente favorable externo pero sin valor anímico, por lo tanto no hay que exagerar en el halago. Por lo demás el cristianismo ofreció con su expansión un elemento con el que la Antigüedad no contó: el espiritualismo religioso. Especialmente en España destaca y el arte será, a pesar de las circunstancias, el que mejor refleje la esencia de ese contenido espiritual. Servirá asimismo de

puente y formación para los escultores del renacimiento. Sin la edad media no hubiera sido posible. Fue por tanto el medio oportuno y necesario para el cambio y asimilación de la mentalidad moderna:

> "El cristianismo llevó al arte por distinto sendero. Le señaló el cielo para marchar sobre la tierra y preperndo su regencia con las rudas formas de sus estatuarias, le condujo al hermoso dia en que la fusion de la forma antigua y de la Idea nueva, produjesen en el Renacimiento las obras que nos llenan de admiracion y entusiamo. No es lícito desconocer este inmenso servicio que prestó al arte el cristianismo" (155)..

Reconoce que formalmente la escultura no puede en el XIX revivir el medievo a pesar de lo ingenioso de su mensaje pero se muestra optimista ante el éxito de la escultura moderna. Tal vez aquí se encuentre la razón de que el romanticismo recurra a los episodios heroicos medievales en la Pintura de Historia y la arquitectura en el gótico, mientras que la escultura no encontró ámbito seguro para la representación de estos asuntos.

Muestra un tono exaltado de patriotismo y religión y confía en el mérito de los nuevos escultores:

> "El arte moderno tiene un elemento con que no contaba el arte antiguo: el espiritualismo religioso, cuyo aliento Divino recibió dle Cristianismo, prrestole un encanto y

nueva belleza, que no habian podido siquiera presentir los artistas paganos. El arte Cristiano sobre todo en España, a veces pobre de formas pero rico de espiritualismo y de fé hizo servir "ad maijorem" Dei Gloriam" las excelencias técnicas y artísticas del antiguo...No puede sin embargo seguir los siglos de la fé, entonces á la obra escultural no pedian los fides más que la representacion del pensamiento, hoy no puede este expresarse con las formas rudas, aunque elocuentes de la Edad Media. Por eso la escultura tiene una mision grande que cumplir aunque colocada en diferentes condiciones" (156).

OLIVER Y HURTADO, Manuel

SOBRE ESCULTURA MEDIEVAL

CONTESTACIÓN DE PEDRO DE MADRAZO.

JUNTA PÚBLICA DE 13 DE FEBRERO DE 1881

MUSEO, REF.423.

La revalorización de la escultura no fue precisamente el aspecto más atractivo para el impulso de la nueva estética de la Academia. Pero hubo figuras como Don Manuel Oliver y Hurtado que no quisieron dejar en olvido la magnífica labor realizada por los escultores medievales, al principio desconocidos en la Alta Edad Media hasta el Maestro Mateo, con quien se establece un cambio estilístico y de pensamiento: los artistas empiezan a ser conocidos en los siglos XIII y XIV y en el XV con la introducción del estilo flamenco.

El análisis de los estudios históricos y arqueológicos de cada civilización es fundamental para poder elaborar una idea justa y objetiva de ella y su pasado. En su constante afición por las excursiones Oliver y Hurtado descubre su especial interés por la escultura medieval junto con la obra inestimable que realizó Valentín Carderera y su Iconografía Española a la que hace referencia.

Hasta la segunda mitad del siglo XI la escultura española se ve influída por tres fuentes esenciales: la existente de la antigua Roma, La musulmana y la bizantina. A medida que pasa el tiempo una prevalecerá sobre la otra hasta que en el segunda mitad del

siglo XII con la Catedral del Santiago y la realización hacia 1170-80 del Pórtico de la Gloria la corriente estilística experimentará un sustancioso cambio. Es en este momento cuando llega a España la Edad Media.

Es una forma de justificar que realmente los siglos anteriores no son lo suficientemente interesantes, de hecho el mundo medieval respeta en el siglo XIII la norma clásica del concepto ideal de belleza, del que no puede prescindir.

Haciendo un breve repaso de la obra escultórica desde la llegada del cristianismo centra su interés en la venida de los visigodos a España, a los que considera los menos germanizados y más romanizados, más cultos en definitiva. Entre las obras que merece la pena destacar antes de iniciar el estudio de la escultura, se encuentran el Tesoro de Guarrazar, el Díptico de marfil que se conserva en la catedral de Oviedo y que representa al cónsul Flavio Strategio Appio que ejercía su cargo en el 539, época de Justiniano y el Arca de las Reliquias de la Cámara Santa de Oviedo que asegura el autor ser procedentes estas dos últimas de Constantinopla (todos ellos reproducidos en Monumentos).

Netamente hispanas cita las esculturas de los sepulcros con estátuas de guerreros romanos con los pies dentro de la sepultura o de rodillas (se encuentran en Galicia y Portugal) con el aspa cristiana en el escudo. También se
encuentran los rudos sarcófagos de piedra unísonos o bísomos.

Por otro lado la escultura y orfebrería del arte visigodo y asturiano ya se apunta la idea de la influencia bizantina que en el XIX llamaban Estilo Latino-Bizantino y que así lo reflejarán la serie de dibujos preparatorios y los grabados posteriores de la serie de Monumentos Arquitectónicos de España. La escultura de San Juan hallada en la iglesia de San Juan de Baños presentaba vestigios de haber estado dorada y pintada. Todos los objetos artísticos hallados pertenencientes a los siglos VIII-IX como son Cruz de los Ángeles del 808 ofrendada por Alfonso II el Casto, La Cruz de la Victoria mandada labrar por ALfonso III el Magno en el castillo de Gauzón en el 908, los sepulcros de Covadonga, asentados sobre cabezas de leones de influencia oriental del siglo, los del Panteón de Reyes de la catedral de Oviedo en forma de lucillo o arca sepulcral con el monograma de Cristo con pareja de aves en ambas cabeceras y adornos bizantinos en la cubierta, los relieves de la antigua portada de la basílica de San Pedro de Armentia en Álava que tal vez sean de la época de Alfonso II el Casto y del románico y los ejemplos decorativos hallados en Santa Cristina de Lena, Santa Mª del Naranco, San MIguel de Lillo, San Salvador de Priesca, San Salvador de Valdedios , San Pedro de la Nave y la portada del antiguo Monasterio de Leire cuya reparación se debe a Iñigo Arista en el siglo IX, demuestran la influencia bizantina y por tanto tras la crisis considera el autor España está asistiendo a la formación de un renacimento y restablecimiento del arte y un restablecimiento del arte en el siglo XI.

Así se ve en la portada del Monasterio de San Pablo del Campo fundado por Vifredo el Belloso donde aparece Cristo con nimbo crucífero sentado entre los apóstoles y los cuatro evangelistas, dos de ellos sirviendo de ménsulas en las archivoltas, dos arriba en las enjutas del recuadro que marca la portada y en el centro la Déstera Dei.

Eran frecuentemente los monjes y legos los que labraban las esculturas en conformidad con la tesis de Valentín Carderera. Los maestros de obra eran llamados Mazones o cantero.

Se les aplicó el nombre de Latomus porque ejercían la doble labor de arquitecto y escultor. El hecho de que los estilos varíen y no sea muy depurado en ese momento lo atribuye el Sr.Oliver a que no eran escultores como tal, sino que llevaban a cabo la obra como un oficio y no como una profesión. Pone el ejemplo de la escultura de Alfonso VII el Emperador, publicada por Carderera, hallada en la antigua portada de la iglesia de Carracedo y que relaciona con las escuturas de los reyes merovingios, los bajorrelieves de la Puerta Romana en Milán y de la fachada de la catedral de Módena, de grosera ejecución.
La portada del Monasterio de Ripoll de 1063 marcará la pauta hacia ese primer renacimiento de la edad media.

Por otro lado con la llegada de los árabes a España el arte experimenta un nuevo cambio dentro de ese resurgimiento y los campos de batalla son testigos del abandono de los más apreciables tesoros orientales. Estos objetos pasan a manos cristianas, de los que la catedral de Gerona conserva la arqueta-

relicario del altar mayor y la del Monasterio de Leire que guardó las reliquias de Nunilo y Alodia y que Riaño relaciona con el arte indio, hoy en la catedral de Pamplona, pertenecientes ambas a Alhaquen II y Abdolmelic ben Almanzor respectivamente. Menciona el autor la existencia de varias arquetas en el Museo de Kesington con inscripciones alusivas a Abderramán III.

Pero será la cruz de San Isidoro de león conocida hoy como Crucifijo de D. Fernando y Dª Sancha la que presente más características de influencia oriental. Fue donada a aquella iglesia por el rey Fernando I y su esposa. A los pies de la cruz lleva inscritos los nombres de ambos, ya en el XIX y hoy en el Museo Arquológico Nacional y con un magnífico ejemplo de dibujo en Monumentos Arquitectónicos. Otorga a la figura de Cristo un sabor oriental y bizantino. Otro ejemplo interesante es el Arca de San Isidoro mandada realizar por el propio Fernando I para colocar el cuerpo del santo enviado por el entonces rey de Sevilla Aben-Hud cuyo tema de la traslacion del cuerpo del santo a la iglesia que llevaría su nombre fue propuesto por la Academia para premio de escultura en 1805.

Entre la decoración de relieve aparece la figura del rey vestido al estilo de la corte carolingia y Oliver la pone en relación con la miniatura de Carlos el Calvo del siglo IX de la basílica de San Pablo. Al mismo tiempo que se recibía la influencia árabe , por el mediterráneo llegaba la influencia de Italia.

Así en la primera mitad del siglo XI llega a su esplendor Venecia donde se realizaba la famosa Pala D'oro con todo el esplendor bizantino. Relaciona esta obra con el frontis de altar de la San Miguel de Excelsis en Navarra, donado por el rey Sancho el Mayor y su mujer Dª Munia hacia el 1028. El tema presenta la Virgen con el Niño con las iniciales Alfa y Omega, el Tetramorfos, los Reyes Magos guiados por la estrella, arcángeles y los apóstoles. Estilísticamente lo relaciona con los esmaltes de fondo septo o incrustado de las escuelas del Rhin en el siglo XI y con los de fondo alzado o repujado de Colonia y Verdún delos siglos XI-XII.

Crece y se desarrolla el arte románico proveniente el término de los romances del latín degenerado o del protagonismo que adquiría Roma representada por el Pontificado que no quería perder su supremacía en Occidente.

La Colegiata de San Isidoro contempla en su portada efigies de santos algo rudas adosadas al muro y apoyadas en cabezas de toro, en el tímpano el Sacrificio de Isaac y los signos del zodíaco en las enjutas de la arquivolta represetnación que como la de los Trabajos del Año aparece ya en Iglesias de francia influencia que vino a España. En la colateral del crucero se halla el frontis del Descendimiento y el Entierro de Cristo y a los lados los Apóstoles Pedro y Pablo. y la pila bautismal cuyos relieves presentan en sus cuatro costados el Bautismo, Entrada de Cristo en Jerusalén y dos leones afrontados de clara influencia oriental.

Se habla de la influencia árabe también en la arqueta de San Isidoro que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional realizada en tablas en su parte anterior con las figuras de los Bienaventurados bajo arcadas románicas y acompañados por un ángel, indicando sendas leyends las bienaventuranzas. Las tablas de la parte posterior alude el autor son aditamento posterior y en donde se encuentra grabado el nombre de Alimamún, rey de Toledo.

Pero en este oscilar hispánico entre la influencia oriental y occidental que se confunde en la combinación de los elementos tenemos el sepulcro de Ramiro el Monje de influencia romana. La misma influencia presenta la Portada de la iglesia de Santa Eulalia (reproducida en Monumentos, camino de Covadonga, donde se suponen los sepulcros de Don Pelayo y su mujer, las del Monasterio de San Pedro de Villanueva en Asturias, en cuyos capiteles historiados se representa la hisotria de Favila y pila bautismal de 1114 también en el Museo Arqueológico., la iglesia de Santiago, Santa Mª del Campo en la Coruña, Santa Mª de Villmayor en Infiesto (Mon inv.80,81), San Juan de Amandi en Colunga (Mon.inv.37,38,39), San Juan de Priorio (Mon.inv.40,41), San Miguel de la Escalada en León (Mon.inv.234,235,236,237, 238, 239,240), Santa Mª y Santiago en Carrión de los Condes, Santa mª del Temple en Valladolid, pórtico de San Vicente (Mon.inv.99,601, ermita de San Isidro o Isidoro (Mon.inv.96) y San Pedro (97,98)

las tres en Avila, estátuas del crucero de la Catedral Vieja de Salamanca (Mon.inv.290,291,292,293,294) y las de la Cámara Santa de Oviedo (Mon.inv.14,15,16,17) edificada por Alfonso VI en 1109.

Frente a la inclinación romanizada que se acaba de aludir se encuentra la más bizantinizante en los claustros de San Pablo del Campo y San Pedro de las Puellas en Barcelona, en los de San Daniel, San Pedro de Galigans y catedral con asuntos del Génesis en Gerona, en las parroquias de Santa Elena en Perpiñán y San Martín de Sarroca y en los Monasterios de Ripoll, San Pedro de Roda, San Benet de Baiges, San Cugat de Vallés y el de Santo Domingo de Silos en Burgos al que pertenecen las arquetas y el altar todos reproducidos en Monumentos Arquitectónicos.

La obra Iconografía Española de Valentín Carderera es la primera colección ilustrada de sepulcros con los retratos de los reyes de España.

Presenta algunos errores de identificación pero la labor arqueológica llevada a cabo por el ilustre Académico tuvo en su día un valor inestimable y resulta un aspecto esencial para la revalorización de la escultura medieval ya que gracias a este laborioso trabajo se pudo llegar a conocer, o cuando menos aproximarse, a la fisonomía y concepto estilístico de los retratados, así como tener una fuente de referencia para el estudio del estilo y la indumentaria. Al parecer estas y otras

esculturas estaban sufriendo vejaciones que la Academia haciéndose eco del interés que conllevaba la conservación de las mismas para el patrimonio encargó el trabajo de rastreo y dibujos para tener constancia futura de su aspecto.

Este arduo trabajo fue encargado a Valentín Carderera cuya cartera de dibujos y apuntes recibió la Academia en parte a su muerte (157). Reprodujo gran número de sepulcros , entre los desaparecidos está el de Alfonso I el Batallador. Desde la segunda del siglo XII se produce un cambio social, político y económico y religioso. A finales del siglo XII se alza protagonista la catedral de Santiago con la peregrinación, ensanchó su recinto de proporciones colosales y abrió para recibirlos dice Oliver, el Pórtico de la Gloria con el que se inagura a su juicio la Edad Media en España. Da la fecha de 1188.

Distingue dos mundos artísticamente diferentes que serán la base de considerar el cisterciense como un estilo con entidad propia.

Por un lado entraba en los monasterios la Reforma del Cister con los postulados de San Bernardo introducido por reyes como Alfonso VII, Ramón Berenguer IV etc. Los monjes procribieron la decoración escultural y tal fue el motivo de la "pobreza" o escasez de imágenes, lo cual se adivina en los manasterios de Fitero, Oliva, Iranzu, Veruela.

Frente a ello se encuentra el esplendor que adquirirá el ámbito urbano con la catedral protagonista del poder religioso.

Oliver conoce este período como el de la "Arquitectrua catedral" porque aglutina todas las necesidades sociales y para cubrirlas será imprescindible ampliar el espacio, elevar los arcos, las bóvedas, dar mayor cabida a la tribuna. Recuerda con sus palabras las citadas por Riaño en su discurso analizado anteriormente en el presente trabajo (véase).

Coinciden Riaño y el Sr.Oliver en que la transformación de la arquitectura románica a la estructura gótica fue una cuestión de necesidad práctica en el concepto de espacio.

Por otra parte el programa iconográfico de las portadas de la catedral, desde este momento se reitera la idea de simbolizar un poema sacro: es la representación en piedra de una enciclopedia religiosa, por lo tanto alude a su carácter eminentmente didáctico desde el punto de vista iconográfico, así como a su reminiscencia clásica, que incluso llega a superar al imbuir a las figuras de sentimiento interno y expone que la escultura del siglo XIII, el siglo De San Fernando y Alfonso X idealiza la figura y reproduce al mismo tiempo la naturaleza humana. Es el nuevo concepto de idealismo y naturalismo:

> "El juicio final de la edad media aparece figurado con singular magnificencia, aminorándose las escenas repugnantes de los condenados, y sustituyéndolas con otras menos grotescas, o menos esplendentes, plácidas y serenas de los elegidos ó bienaventurados, en cuyos semblantes se

retrata la calma y la dulzura celestial, emulando tal vez en ocasiones los bellos modelos de los tiempos de Fidias y Praxíteles y sobre pujándoles por la inefable expresion de sentimiento de pureza y arrobamiento sobrenetural". (158).

La escultura gótica tiene especial merecimiento porque conviviendo con la románica logra en el siglo XIII un nuevo espíritu que le llena de innovación y esplendor extensible a toda Europa. Así lo muestran las catedrales de Francia, Alemania, ciudades del Rhin y Norte de Italia. Aunque con eco clasicista también resulta innovador teniendo en cuenta el vacío escultórico que dejaron los pueblos bárbaros, el hecho de que los escultores empiecen a firmar sus obras como ocurre, y en este sentido ya lo considera Oliver goticista, en el Pórtico de la Gloria del Maestro Mateo o el Maestro Leodegario que firma en el códice que porta la Virgen en sus manos situada en la parroquia de Santa Mª La Real de Sangüesa: "MARIA MATER XI LEODEGARIUS ME FECIT". No hay que olvidar la relaciones familiares entre Francia y España con San Luis y San Fernando respectivamente.

Cita otros ejemplos como las esculturas del claustro de la catedral de Burgos: San Fernando y Beatriz de Suabia identificadas por los historiadores modernos como Alfonso X y Dª Violante. Pero que en cualquier caso permite ofrecer una idea

exacta de las tendencias del siglo así como un interesante estudio de la indumentaria, anacrónica en la representación de los monarcas hispánicos en sus más trascendentales hazañas de reconquista unos siglos más tarde (véase capítulo relativo a lienzos y relieves para premios de pintura y escultura de temas sobre la Reconquista en la Real Academia).

Otras esculturas por el contrario a pesar de pertenecer ya al siglo XIII como es la de Dª Berenguela, madre de San Fernando presenta un aspecto más tosco, opinión que también apunta Carderera en su obra de Iconografía Española y cuya escultura copió él mismo en el Taller del Moro.

Oliver y Hurtado establece una clara diferencia entre la escultura española de influencia italiana localizada en la corona de Aragón, Cataluña y reino de Valencia frente a la más fría y dura de los reinos de Castilla desde Asturias hasta Sevilla.

Constata su teoría con numerosos ejemplos que se reseñan a continuación.

Considera de influencia francesa la escultura de la Virgen de la Vega en el retablo de la iglesia de San Esteban de Salamanca, las tapas del Evangeliario del Ajedrez de Carlomagno de esmalte septo o incurstado (cloisonné) en la Colegiata de Roncesvalles y las esculturas de madera con el tema del Descendimiento en San Juan de las Abadesas. Con cierto amaneramiento se muestran ya las obras de la segunda mitad de siglo : la Virgen de las Batallas, realizada en márfil y que tradicionalmente se conoce por haber

sido la esculturita con la que San Fernando entró victorioso en Sevilla en 1248. Se conserva en la Capilla Real de la catedral de Sevilla donde se encuentra el sepulcro del rey santo y cuyos restos se encuentran actualmente en proceso de conservación. Esta escultura es el punto de arranque estilístico para la obra escultórica de Pedro Millán. Así lo expresará Florentino Pérez-Embid en su discurso de ingreso en la Academia el 12 de diciembre de 1972, casi cien años después. Refleja en opinión de Oliver la factura e influencia italiana de la escuela sienesa:

> "Sus pliegues estan bien sentidos y expresados, acusando con el movimiento de sus ondulaciones ligeramente las formas del cuerpo, sin exageracion ni amaneramiento, aunque se observa demasiada confusion, o poca claridad, en los de la túnica del niño. El rostro de este y el de su Santa Madre revelan un modelo de raza española, ó mas bien la fattura del arte italiano en el que considero segundo renacimiento de la edad media, realizado por las escuelas de Pisa y Siena al empezar el siglo XIII" (159).

Esta influencia sienesa y florentina queda manifiesta en muchas obras. La causa fueron las intensas relaciones establecidas con aquel reino y el hecho significativo de haber nombrado a Alfonso X Rey de Romanos en 1256. Destacan obras como el Trípico-relicario de las tablas alfonsinas de la catedral de Sevilla de 1274, los sepulcros de los reyes de Aragón y Cataluña, los sepulcros de D.Ramón y Dª Constanza en la Capilla

de los Moncada en la catedral de Lérida, publicadas por Carderera, sepulcro de Bernanrdo Guillén de Montpellier y su hermana Dª Margarita, sepulcros de Pedro III, Jaime II en Santas Creus, el de Elisenda de Moncada mujer de Jaime II enterrada en Pedralbes con doble estátua yacente, interior y exterio, una con traje de reina y otra con hábito de monja, la de D Berenguer Puigvert y D. Ramón de Folch en Poblet, la de Jaime I el Conquistador parte en la catedral y parte en el Museo Arqueológico de Tarragona, la de D.Bernanrdo de Anglesola y Dª Constanza copiadas todas por Carderera.

De santos los de San Félix y San Daniel en Gerona en sus respectivas iglesias. De obispos las de D.Berenguer en la catedral de Gerona, cardenal Calvillo en la Tarazona, el arzobispo de Toledo y Tarragona D. Juar, Sancha Jiménez de Cabrera y el obispo Ramón Escalas en la de Barcelona, Mosen Borrá y Francisco Desplá en el claustro de la misma.

Las de los obispos Torrellá, Batle y Galiana en la catedral de Palma de Mallorca, el Arzobispo D.Lope Fernández de Luna en la Seo de Zaragoza y las dos urnas soportadas por sendos leones que se encuentran en el Museo arqueológico y fueron traídas de Valencia, con la escultura de Pere Boil y parte de los relieves del enterramiento de este con su hermano D.Felipe.

Finalizado el siglo XIII con el esplendor de las dos vertientes francesa e italiana llegan los siglos XIV y XV caracterizados en su resquebrajamiento político y "decadencia" del arte.

Del siglo XIV identifica las siguientes esculturas: claustro de la catedral de Oviedo con el tema de Favila y Froiluba en la lucha del oso, los sepulcros de los santos Vicente, Sabina y Cristeta (reproducido en Monumentos) en la basílica de San Vicente de Avila, el de Diego Martínez de Villamayor en el derruido monasterio de Benevivere pero del que queda constancia gracias a Carderera, el de Diego Lope de Haro (partícipe en la entrevista de San Fernando con la embajada de Mohamed de Baeza en 1224, tema propuesto para Premios de Pintura en 1760) Dª Mencía Lope de Haro y Diego López de Salcedo en Santa Mª la Real de Nájera, cenotafio de Alfonso VII, Sancho III, Blanca de portugal, ALfonso VIII, Leonor de Inglaterra su mujer, mandados realizar por el nieto de San Fernando el Infante D. Juan Manuel, el de Dª Berenguela, los dos cenotafios atribuidos a Alfonso X, todos ellos en el Monasterio de las Huelgas y reproducidos en Monumentos. También cabe destacar los sepulcros del crucero de la catedral vieja de Salamanca publicados en los Monumentos Arquitectónicos, la reina María de Molina en Valladolid, el del obispo Domingo de Arroyuelo esculpido en 1366 en la Capilla del Condestable de la catedral Burgos, el Arzobispo D. Lope Fernández de Luna en la Seo de Zaragoza...etc.

Todos muestran la decadencia del XIV y principios del XV como la escultura de Pedro I de Castilla y su nieta Dª Constanza trasladados al Museo Arqueológico. El contraste lo marcan la

escultura del obispo Tenorio en la capilla de San Blas en el claustro de la catedral de Toledo y las pinturas que identifica Narbona como obra de Giotto.

Una tercera influencia que traerá un nuevo esplendor a la escultura española llega en el siglo XV proveniente de Alemania y se certifica en un relieve de madera pintado y dorado que representa el Maestro Luimén, artista alemán, autor de artesonado del Salón de los Ángeles en la antigua Casa de Valencia. Es un formato de tríptico que revela en su ejecución el tipo germánico.

Se generalizó la idea del origen germánico de la arquitectura gótica. Fue Jovellanos como se ha visto al inicio de los discursos que adopta el nombre de "tudesco" o "gótico".

Este término será adoptado por la mayoría de los tratadistas y teóricos del XIX: Ponz, Villanueva...

El gótico florido y el hispano-flamenco son dos tendencias procedentes de Alemania y Flandes respectivamente que marcarán la pauta del gótico final que en el caso de España se prolonga hasta bien entrado el siglo XVI.

Entre los artistas alemanes están Jaime Dölfin que empieza las vidrieras de la catedral de Toledo en 1418, seguido de artistas franceses y flamencos: Maese Luis, Gusquin de Utrech, Pablo y Crisóstomo, Pedro Francés, Vasco de Troya, Alberto de Holanda, Juan Alemán realiza el apostolado en el hastial occidental y Anequín Egas las esculturas de la Portada de los Leones.

Pero en toda la obra escultórica que se lleva a cabo en este momento para Oliver nada es comparable con la ejecución de los sepulcros.

Con los sepulcros de D.Alfonso Carrillo de Acuña en Alcalá de Henares publicado en Monumentos Arquitectónicos, así como los del monasterio de El Parral en Segovia, con esculturas orantes no yacentes, las del Infante D.Alfonso, la de D. Juan de Padilla incluído en el Catálogo de Monumentos y la de D. Juan ALvárez de Villazor va entrando el renacimiento, pero el medievalismo del siglo XVI incluso del XVII se resiste al cambio. De hecho Oliver alude a la existencia de reminiscencias medievales en los sepulcros en

plena decadencia de los Austrias. Identifica como góticos los sepulcros del Cardenal Mendoza en la capilla mayor de la catedral de Toledo, el del Cardenal Cisneros en la magistral de Alcalá de Henares, el de los Condes de Tendilla trasladado a Guadalajara desde el monasterio de Santa Ana, el de Dª Aldonza de Mendoza en el Museo Arqueológico traída del monasterio de San Bartolomé de lupiana. y otros numerosos que menciona el autor, para finalizar con los de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada y el del Cardenal Tavera.

Para Oliver y Hurtado la escultura del renacimiento de hecho no empieza hasta que la sequedad de las líneas herrerianas se abren paso en el panorama artístico nacional. Para entonces el

resto de Europa, Italia en concreto ya ha vivido el tránsito y esplendor del renacimiento y está a punto de dar entrada al manierismo.

Tampoco merece olvidar el trabajo de retablos y coros durante los siglos XIV y XV, ni el hecho de que Portugal recibe las mismas influencias que España y ello quedará reflejado en los sepulcros de los últimos años del siglo XV:
El de Duarte de Meneses en el Museo del Carmen de Lisboa, el de D. Diego de Gama en el monasterio de Thomar, el de Pedro Gómez de Abreu en la catedral de Vizeu, los de D. Alfonso y D. Sancho en la catedral de Coimbra que conforman por ser realizados en época del rey Manuel, el llamado "estilo manuelino".

La misma influencia borgoñona que recibe España en el siglo XV junto con la influencia italiana, germana y flamenca que analiza detalladamente Azcárate en su artículo sobre la introducción de hispano-flamenco en la Península, lo encontramos en Portugal.

Se producen las primeras alusiones a Starnina que llega a la corte de Juan I, Dello Delli (al que define Oliver giottesco) en el reinado de Juan II y los viajes de Juan Van Eyck y su contacto con este rey.

CONTESTACIÓN DE PEDRO DE MADRAZO

Oliver y Hurtado ha presentado un panorama completo de la escultura española de la edad media. Perseguido por ese afán de

arqueólogo recorrió multitud de provincias de España en las que fue recopilando datos de los hermosos ejemplos de la escultura hispana.

Su discurso es un auténtica excursión peregrina. Fruto de ellas hizo varios trabajos entre los que destaca Granada y sus Monumentos Arabes. Descubrió pavimentos teselados en la vega granadina que dió a conocer en una Memoria presentada a la Academia de San Fernando. Intervino eficazmente en la labor de conservación del Palacio de la Alhambra, en la reparación de Santa Mª la Real de Sangüesa y en levantar planos del Monasterio de Irache . El Museo de la Academia conserva un grupo de dibujos sobre el monasterio anónimos no pertenecientes a Monumentos Arquitectónicos ¿de Oliver?.

Para reiterar la trascendencia de la escultura española hace un breve repaso a su historia desde los comienzos del cristianismo cuando presionado por el antiguo espíritu pagano ha de reflejar de forma casi jeroglífica los signos de la nueva doctrina en las catacumbas, para pasar después por la feroz etapa iconoclasta
vivida en Bizancio, el feliz resurgimiento del arte a través de los visigodos a los que por primera vez se elogia abiertamente, porque son de origen germano y se les identifica como la causa última del gótico:

> "...los visigodos: constructores, ornamentistas y orífices no los tuvo iguales á los nuestros nacion alguna del occidente latino y la prueba es que ninguna region de

aquellas suministra á la arquología vestigios como los que nos han dado a nosotros las poblaciones y los despoblados desde el Darro hasta el Miño...ni joyas como las coronas de Suinthila y Recesvinto y como las espléndidas cruces del tesoro de Guarrazar" (160).

De nuevo menciona la esculturilla que estaba situada en el altar de la iglesia de San Juan de Baños a la que define como de cabeza voluminosa, regularmente realizada, con extremidades nobles y un aire de majestad oriental, por ello la define como estilo hispano-bizantino y sitúa en el siglo VII, contemporánea de la iglesia. Presenta rostro barbado, ondulado y dorado. Indumentaria de paludamiento recogido a los costados por ambos brazos y sujeto al talle por un cíngulo azul de grueso cordón. Las piernas aparecen desnudas y demacradas.

Otra escultura primitiva es la Virgen de Centcellas conservada en el castillo del mismo nombre y que presenta infuencia griega arcaica y oriental por su postrua rígida y la indumentaria que le cubre de la cabeza a los pies formando pliegues a cañones delgados y simétricos, quizá el eslabón de la escultura románica.

La imagen de Nuestra Sra de Cuteclara o de Huertas procedente del antiguo cenobio mozárabe sobre la que se alza la colegial de San Hipólito de Córdoba tiene también esa combinación de lo netamente hispano-romano y lo orientalizante.

Un cuadro que se encuentra en la parroquia de San Ildefonso de Sevilla presenta la influencia bizantina. Se titula Nuestra Sra del Coral. Identifica Madrazo este cuadro como anterior a la invasón musulmana, por tanto del siglo VII aproximadamente.

Ejecutada en un cañizo, su proporciones son gigantescas como las imágenes que cita Cean en su Historia de la Pintura (entonces inédita) realizada para las iglesias de la época de Sisebuto., siguiendo la norma de las esculturas enviadas por el emperador Heraclio al mencionado rey.

Madrazo publica en su discurso un poema dedicado a esta imagen, a la que define como una rosa fresca y gentil. Un coleccionista inglés **Mr Standish** escribió un libro sobre Sevilla y sus alrededores dice que esta figura fue realizada en el 612 por un piadoso monje que ignorante del dibujo pero que la tierna devoción suplió la falta de arte. Evidentemente se trataría de una imagen tosca pero de nuevo un punto de enlace en la tipología que dará paso al románico.

Se lamenta Madrazo de la existencia de tantas noticias y la suposición de que debió haber multitud de esculturas en el territorio invadido por los árabes y que con ellos despareció prácticamente todo vestigio de su existencia.

Aprovecha asímismo para reiterar la teoría de que el arco de herradura que conserva la iglesia de San Juan de Baños es documento artístico suficiente para no dudar que no fue creado ni exclusivo de los árabes.

El arte español, dice, tiene por tanto tres fuentes fundamentales: la bizantina, la francesa y la germana. Toda esta exposición de elocuencia pretende justificar la existencia de una estética original hispánica que teniendo como base la arquitectura de la catedral, cobije y unifique la escultura y la pintura:

"El Sr. Oliver nos lleva oportunamente a la catedral, como si dijéramos á presenciar las magníficas luminarias del genio estético de la Edad-media. En la catedral, dice el nuevo académico. el arte, emancipado de la leyenda y de la rutina, toma una nueva faz de abundancia y de belleza...poema sacro, rimado en marmoles, drama que contará por centenares sus personajes...las estátuas que salgan de sus talleres conservaran de la forma humana lo puramente necesario para no generar en fantasmas: su dureza solo le servira para perpetuarse todo el tiempo que subsista en la cristiandad la fe con que ella fue labrada, todo el tiempo que dure en los corazones la sagrada llama del amor que dio a nuestra Edad-media el genio para hacer que aquellas ingénues y místicas creaciones sirivesen a los magnates de saludable advertencia, á los humildes de esperanza, á los buenos de incentivo para preseverar, á los malos de escarmiento para temer. Juntamente los himnos de los cantores llenaran las espaciosas naves inundadas con

los iris que fingen las pintadas vidrieras de una atmósfera de beatitud que hará estremecer de jubilo las tumbas marmóreas delos despojos de los Reyes justos y de los santos prelados" (161).

Todo encierra el nuevo pensamiento académico del que Madrazo se hace portavoz. Por primera vez se concreta sobre cual va a ser la época motivo de inspiración para el arte neomedieval, en concreto la arquitectura,siendo las disciplinas de escultura y pintura sus complementarias. Se venía gestando esta tendencia con algunas publicaciones desde el siglo XVII pero desde la segunda mitad del siglo XVIII y en el siglo XIX los teóricos y eruditos empiezan a sentir predilección por el siglo de San Fernando. El siglo XIII será el modelo estético perfecto donde se produce la armónica simbiosis entre el naturalismo idealizado y la expresión del sentimiento interno religioso-cristiano, básico para la ideología burguesa del XIX que defiende los valores nacionales y religiosos y fundamental para entender la Belleza.

Es el siglo de esplendor de la Edad Media, del renacimiento del clasicismo griego sin perder el trasfondo del sentimiento interno cristiano, el siglo de San Fernando, que en el siglo XVIII se identifica con el esplendor de Fernando VI y en el siglo XIII levantó las catedrales castellanas de Burgos y Toledo y fue

el héroe de la Reconquista. En el Siglo XIX el siglo de San Fernando representa el símbolo de una etapa fundamental para el arte y el pensamiento ideológico cristiano.

> "Este gran concierto de las artes elevadas á la mas esplendorosa síntesis en el siglo de San Fernando, será obra inspirada á nuestro genio nacional por el genio germánico, no habrá quien le arrebate este timbre, porque sean las aguas del Sena, sean las del peñascoso Rhin las primeras en reflejar torres ojivales, es lo cierto que tan germanos son en su orígenes los francos como los alemanes" (162).

SUÑOL, Jerónimo

APRECIACIONES SOBRE LA ESCULTURA MODERNA Y REPASO DE SU HISTORIA.
JUNTA PÚBLICA DE 18 DE JUNIO DE 1882
CONTESTACIÓN DEL MARQUÉS DE VALMAR
MUSEO, REF. Nº86.

Critica la Edad Media reconociendo valor a la arquitectura gótica. De la edad media y Egipto condena la tendencia rígida y hierática de los tipos frente a la perfección de la escultura griega en el concepto estético del equilibrio en la expresión y la belleza formal.

La escultura medieval nació como todas en general para significar la divinidad con austero semblante. Santos y profetas forman el múltiple cortejo que dignifica la religión cristiana. Bizancio cinceló metales ricos y esmaltó con piedras preciosas.

Suñol considera que Bizancio establece la separación entre la Antigüedad y el período medieval que comienza con la invasión de los bárbaros y termina en el siglo XIII con la construcción de la catedral gótica. La era altomedieval por tanto tiene aún mayor valor peyorativo.

Arrasó el porvenir de las artes y las letras, pero entre el ascetismo y la lucha se alza victoriosa la catedral, a la que reconoce importante pero no con demasiado entusiasmo porque en

definitiva la escultura que en ella se aplica sigue manteniendo la rigidez de la escultura faraónica, en el sentido de que se aparta de la belleza humanizada. Habrá que esperar a Nicolás de Pisa, para que Italia se libere de los últimos conatos medievales y triunfen las primeras conquistas del nuevo concepto en la estética renacentista:

> "Mucho antes de que alborease el Renacimiento y entre los rigores del ascetismo y el fragor de la pelea irguiéronse las ojivas sobre los machones de las catedrales góticas...pero otra vez supeditado a la liturgia había retrocedido á cierta semejenza con la estatuaria egipcia: no se labraba o trazaba figura que á la devocion no obedeciese, lo profano, lo humano mas bien estaba proscrito, el ascetismo dominador rechazaba la belleza mortal como prevaricacion del espíritu y exaltacion de la carne...Cristo representado como el feo de los hijos del hombre y coo en tiempo d elos faraones se ignoraba la anatomía, permanecía rígida en aquella austera y severísima sociedad de monjes y guerreros...Rompiéronlo al cabo en Italia Nicolás de Pisa y sus discípulos..." (163).

CONTESTACION DEL MARQUÉS DE VALMAR

En respuesta a Suñol considera que la escultura debe ampliar sus planteaminetos temáticos y no debe reproducir los cánones

exactos del mundo clásico porque no es propio hacerse privativo con el reposo y éxtasis de los dioses de la Antigüedad. Las Academias deben ampliar el espectro estético y España amante siempre de sus glorias, debería inmortalizar en mármoles y bronces las hazañas de siglos pasados.

Es un intento de reconducir el panorama artístico hacia una disciplina que pudiera haber sido "El relieve de Historia", que y cuyo antecedente se encuentra en los relieves realizados para premios de escultura en el siglo XVIII que no disfrutaron de la efectividad de los temas de pintura:

"Esta nacion impresionable y generosa que, porque ama la gloria, celebra con ostentosa grandiosisdad ilustres centenarios, apoteosis efímeras de un día, bien pudiera tambien inmotalizar en mármoles y en bronces esos mismos sentimientos de noble admiracion...El pueblo laborioso no tiene tiempo de leer la historia. Cada estatua gloriosa, expuesta constantemente á su vista, sería para él una página elocuente de nuestros espléndidos anales, una hermosa leccion de grandes hechos y de encumbrados caracteres....España no ha erigido todavía ninguna estatua monumental de Recaredo, á Alfonso Octavo, á Alfonso el Sabio, á Alfonso V de Aragón, á Dª María de Molina, á Fray Luis de Granada, á Raimundo

Lulio, á Luis, á Luis Vives, á D.Alvaro de Bazán, la Reina Dª Berenguela, Mariana, Jaime el Conquistador, el CId..." (164).

Habrá un intento infructuoso de elevar la temática histórica en escultórica al nivel que disfrutaba en ese momento la pintura, un deseo ferviente de defenderla de forma incondicional contra la crítica. Pero los planteamientos no obtuvieron resultados satisfactorios quedando lo que hubiera podido ser el género de "Relieve histórico del siglo XIX" en ejemplos aislados:

"Ha dicho un escritor entusiasta de la escultura, que la civilización artística no llega á su apogeo allí donde la estatuaria, por sus primores, por su grandeza y abundancia, y por la embelesadora impresion que produce, no prepondera sobre la pintura..."
(165).

SAMSO, Juan

SOBRE LA ESCULTURA MEDIEVAL Y SU FUNCIÓN DIDÁCTICA Y DECORATIVA

CONTESTACIÓN DE AMÓS SALVADOR Y RODRIGAÑEZ

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 22 DE ENERO DE 1899.

MUSEO, REF. Nº104.

Desde el principio de los tiempos el hombre ha realizado el arte en función del pensamiento religioso, fueran cuales fueran su ideas politeistas o monoteistas. La arquitectura y la escultura son la expresión ideológica y plástica de la civilización que las construye. En su discurso se pregunta porqué la escultura del momento ha perdido ese sentimiento religioso que debe embargar toda expresión plástica. Ejemplo a seguir son los caminos y pautas que dirigió la escultura cristiana paganizada del Renacimiento.

Centrándose en el tema de la escultura medieval cristiana esta buscaba el ideal de belleza moral y divina. Según se traduce de las consideracines de Samso, la escultura medieval en su aspecto externo no obedece a criterios de estética moral en la consecución de las formas, sino que la difilcultad de ejecución está en lo tosco de la materia y el rechazo al desnudo se debe además de una razón de castidad a una necesidad anímica de acercar al hombre al espíritu interno de la figura a través del rostro.

Se somete a la arquitectura y esta le ofrece amplios espacios donde desarrollar y comunicar su simbolismo santo. Es un himno de piedra sublime cuyo material se idealiza y embellece por sí mismo. Destaca el papel de la escultura gótica como evolución perfecta en la búsqueda de la belleza ideal. Ignora la escultrua romana así como todolo anterior al griego.

Menciona de paso el comienzo del cristianismo como punto de partida del esplendor de la escultura medieval en el siglo XIII. La unidad Arquitectura-escultura responde a la unidad del dogma. Cada uno de los elementos son expresión armónica de la Teología o referencias del Antiguo o Nuevo Testamento.

Desde el punto de vista estético el estudio de belleza ideal logrado se fundamenta en los rostros de líneas suaves, elegantes y naturalistas en el dibujo de los plegados:

> "Verdad es que, al esculpir sus estatuas el artista de la edad Media, parece desdeñar hasta cierto punto la corrección de la forma, como si por un santo movimiento de reacción contra el arte pagano, que tan desaforado culto había rendido a la belleza plástica, protestase de semejantes excesos, dando exclusiva prefrencia al sentimiento de lo espiritual y al concepto teológico que se propone expresar la escultura al servicio de la nueva religión. Pero así y todo, ¡cuánta y cuán hermosa expresión

en los rostros, qué de unción en las actitudes, cuánta gracia en el elegante y airoso plegado de las vestiduras, qué de ingénua espontaneidad en todo!" (166).

Reclama la necesidad de profundizar en el aprendizaje del pasado para el buen provecho en el presente preocupándose por copiar el modelo en sí y el sentimiento anímico interno. Se pone de manifiesto el espíritu filosófico de la ontología tomista:

"Lo que falta es que esos hombres puedan o quieran colocarse en condiciones morales á propósito para que se desenvuelvan las prodigiosas facultades de su talento, para que alcancen a producir cuanto puedan, aprovechando el total de fuerzas de su potencia creadora, y no consumiéndolas en ejercicios estériles...lo bello en la esfera del arte y l bueno en la esfera de lo moral tiene su origen y su ideal perfecto en la belleza, la verdad y la bondad absolutas, y lo bello, lo verdadero y lo bueno absolutos no pueden hallarse más que en Dios" (167).

El artista debe inspirase en la naturaleza pero sublimarla con el sentimiento cristiano y hacer de él su expresión estética:

"La escultura cristiana no puede ser labrada más que por el cincel del creyente. Busque este, enhorabuena, en la observación de la naturaleza los elementos plásticos de la hermosura de la forma; aprenda cuanto halla que aprender, en punto á tecnicismo en los modelos de los maestros d e todas las épocas; pero la inspiración verdadera, el ideal, ha de ir á beberlos en la fuente eterna, creyendo en Cristo, viviendo en El" (168).

CONTESTACIÓN DE AMÓS SALVADOR

Reitera la opinión de Juan Samso recordando que a finales del XIX la escultura española vive un momento de renacimiento en el cual hay artistas cita en general sin referir nombres, de los que se espera verdadero progreso mientras que otros van desencaminados en su trayectoria.

SENTENACH, Narciso

EVOLUCIÓN DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA: CARÁCTER Y FACTORES QUE LA PRODUJERON.

CONTESTACIÓN DE JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 13 DE OCTUBRE DE 1907

MUSEO, REF.Nº452.

La escultura española presenta la peculiaridad de conservar en su estética los frutos de su proceso histórico y de las razas que se asentaron en la Península. Habla de la raza aria comparada con las genuinamente española que se divide en ibera y semita. Ambas sean cual sean realmente su trascedencia para nuestra historia desechan la representación plástica, valorando en un orden de prioridades el simbolismo de la idea antes que la representación de sus formas:

> "La sangre aria es contrariada por la ibera y semita que siempre perdura entre nosotros. El ibero es poco dado a lo plástico...impera en él más la lógica de los hechos que la estética de los mismos. El semita es antiplástico, colorista y de desordenada fantasía: el simbolismo le cautiva y lo sobre natural le perturba...por esto realmente la Escultura le es siempre repulsiva" (169).

De la raza árabe destaca el papel de Abderramán III y su obra Medina-Azahara cuya entrada al recinto-palacio estaba flanqueada por la escultura en mármol de su favorita.

La influencia etnográfica se deja ver en muchas de las portadas y obras escultóricas españolas: San Juan de los Caballeros en Segovia donde aparecen un judío, un franco, un etíope y un hispano. La misma idea de observa en Burgos (Abadía de San Quirce), reproducida en Monumentos, Salamanca, Soria, es decir la franja central geográfica don de se estableció el contacto más directo entre las tres razas que convivieron en España.

La escultura española ofrece un panorama riquísimo desde al románico en sus capiteles, tallas de imaginería mariana que serán la base de las realizadas después en el gótico y los programas iconográficos de las portadas, de los que destaca el Pórtico de la Gloria, magnífica expresión esculpida de musicalidad y armonía de las formas:

"Allí, o maestro d'os croques se excedió en tal grado á todo lo hecho hasta su días, que tanto por el conjunto admirable de su concepción total, como hasta por el último detalle, entonó un himno tan rigurosamente acordado, que penetra y dilátase en el alma por medio de aquellas como ondas concéntricas de formas corpóreas, que emanan y se ensanchan de la figura central del Salvador, cuya bendición parecen encargados de transmitir á cada uno delos que por aquella puerta penetran. Ningún otro escultor tuvo más clara visión

celestial de la corte divina, y ninguno ennobleció tanto la forma humana, al hacerla digna representante de las sempiternas potestades" (170).

La llegada del gótico y la influencia francesa trajo el momento de esplendor a la escultura española. Una vez más se considera el románico como etapa formativa y de ensayo para la consecución final del éxito en el siglo XIII. Señala la escultura de las catedrales del gótico en Castilla: Burgos, Toledo y León especialmente por su valor representativo y asimilador del estilo francés. A su modo de ver este consiguió aplicar en los organismos de piedra los principios dinámicos y estáticos perfectos que solo pueden ser superados por el metal y las sometió a determinadas proporciones. Se impuso por método espontáneo y dominó en el occidente europeo, siendo España el país que por su carácter brinda la escultura un sentimiento interno que no es comparable con ningún otro estilo:

"Tres ciudades españolas compendian más principalmente á los tres siglos que duró aquella especial Escultura. Si quereis conocerla en su más propio aspecto del siglo XIII visitad á León, donde hallareis los ejemplares más notables; si pretendeis conocer el tipo de los marmóreos y alabastrinos simulacros del XIV acudid á Toledo, en todo eminente, si deseaias disfrutar del más esplendoroso estilo ojival no dejareis de extasiaros ante las maravillas que encierra

Burgos. Pero notadlo bien, el genio español avalora en todas partes en tal grado á sus modelos, que siempre los presenta con doblada intensidad de vida" (171).

Nada tiene que envidiar la escultura española a la francesa ya que en muchos ejemplos incluso la supera. Centrándose en algunas tallas de iconográfia mariana gótica cita las dos esculturas de la VIrgen de la catedral del Toledo, la situada en el trascoro muy francesa tal vez realizada por el mismo escultor que hizo la de Notre Dame y la Virgen Blanca del coro contemporánea de la anterior, hoy en la portada. Su decripción conecta con el estilo suave, amable y humanizado que define en la escultura la belleza objetiva idealizada:

"Tallada en mármol blanco, su amplio manto ciñe su cuerpo con elegantísimo descuido, como jamás la atildada compostura francesa tuvo valor para moverlo, graciosa curva cimbrea su talle y su sonrisa de intensa ternura, de dicha maternal infinita, ilumina su rostro al contemplar al divino Niño que lleva en sus brazos. El arte europeo compitió durante todo el siglo XIV por presentar el más bello y entrañable emblema cristiano, la sonrisa de la Virgen Madre inundó de alegría los corazones de aquellas gentes entregadas á tan enconados odios, lo mismo Francia, Alemania, Flandes que la propia Italia, encontró su dicha en la que revosaba del rostro de María, pero ningún artista

recordó con más intensa ternura el beso materno que el hispano, al infundir alma y corazón de fuego al mármol simbólico de toda pureza de la Catedral de Toledo" (172).

Dos ejemplos de escultores llevaron a finales del siglo XV a la gloria el cincel español: Diego de la Cruz y Gil de Siloé a finales del siglo XV. Destacan sus obras de la Cartuja de Miraflores, el retablo del Colegio de San Gregorio de Valladolid descubierta su autoría gracias al Sr.Martí y Monsó. Sentenach atribuye a ellos también la obra del Sepulcro de D.Juan de Padilla, en ese momento en el Museo de Burgos y del cual se realizó una magnífica reproducción en el dibujo de Monumentos, así como las esculturas de la portada de Santo Tomás de Avila. Por su parte LLaguno estima como de Siloé el Sepulcro del Obispo Acuña en la basílica burgalesa.

Para Narciso Sentencah la obra culminante de la escultura española en la edad media está en el ábside de la Cartuja de Miraflores, al mismo tiempo que este modelo anuncia con su estilo los albores del renacimiento y destaca el fasto y riqueza oriental.

Entre los estudios realizados por Sentenach en favor de nuevos datos sobre la escultura medieval está la de la esculturilla de San Juan Bautista que por hallarse en la basílica de Baños en Cerrato (Palencia) fue considera talla visigoda y a él se debe su identificación como del siglo XIV, publicado en 1903 en: "Estatuas Alabastrinas del siglo XIV" en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo XI pág.19.

Mélida plantea la cuestión de porqué fue prácticamente nula la escultura española hasta el siglo XI que es cuando realmente adquiere importancia estética. Tal vez fuera debido en su opinión a los rescoldos que dejó el mundo pagano en ese odio hacia la representación del bulto redondo por lo que de humano tenía y que no se llegaba a identificar con la divinidad más que lo simbólico apenas en lo figurativo. Un atisbo incipiente se encuentra en los relieves de las iglesias asturianas en el prerrománico.

La estética islámica, aparte de no extender la decoración figurativa a niveles abiertamente públicos, su significado responde a un carácter inexpresivo de la figura humana, concebida más bien como elemento decorativo. Resalta precisamente que el arte hispano-musulmán el que se lleva el protagonismo en relación con otras culturas en cuanto al tratamiento del la figura ya sea humana o animalística en pequeños objetos de artes aplicadas, arquetas fundamentalmente labradas sobre todo en Cuenca en el siglo XI. Otros ejemplo aislados son las de gusto por el bronce

como la de un león descubierta en Palencia y publicada por Rodrigo Amador de los Ríos en Museo Español de Antigüedades, tomo V, p.138. y un ciervo adamasquinado en plata que se conserva en el Museo de Córdoba, así como las famosas escultruas del Patio de los Leones en la Alhambra de la que Mélida califica como de "Marcado carácter arquitectónico decorativo" (pág.44). Dibujo en Antigüedades Árabes nº533/MA.

Influencia árabe encuentra en el crucifijo de Don Fernando I y Dª Sancha ofrecido a la iglesia de San Isidoro de León por este rey y del cual Monumentos Arquitectónicos conserva el dibujo nº228/MA.

El decorativismo se refleja en el arte cristiano hasta el siglo XIII, en tanto en cuanto la forma escultórica no adquiere valor como tal sino que simplemente se manifiesta como la expresión de lo simbólico y espiritual, mientras que en la Baja edad media la escultura se prefeciona alcanzando el equilibrio entre la idea y la forma, no habiendo predominio de la primera sobre la segunda, y en este sentido la valoración del gótico será fundamental. Es un manera más de justificar se exaltación y en realidad una forma más de ensayo para explicar la búsqueda de la perfección.

La escultura románica se caracteriza por su rigidez y para demostrarlo se remite a los relieves de los machones del claustro de Silos que representan la Duda de Santo Tomás y la Resurrección, reproducido este en Monumentos Arquitectónicos nºinv.136 y que relaciona con Egipto, Asiria y con la Grecia arcaica en el estudio anguloso de los plegados y en general en

el tratamiento iconográfico de grifos , monstruos, quimeras y personajes alados.

Asímismo pone en relación la escultura gótica con el período clásico griego en la época de Fidias, onde la figuras adquieren movimiento, elegancia sobria e idealización.

Para Mélida la mejor obra que ejemplifica la evolución de la escultura española en la edad media es el tema del Juicio Final, aunque el considera el tema del Pórtico dela Gloria como románico, cuando actualmente se considera por su estilo y tratamiento temático del Crsito Varón de Dolores frente al Cristo románico justiciaro como Protogótico, pero valga la comparación en el sentido de que realmente el tema del Juicio Final será lopriemro que llame la atención en la evolución estilística e iconográfica del románico al gótico.

> "Para mejor hacer entender la evolución de la Escultura cristiana, basta comparar, dentro de ella misma, el simbolismo dogmático del período románico que nos representa al Supremo Juez, imponente y abrumador, sentado en su trono, rodeado de los signos de los Evangelistas, de los ancianos apocalípticos, de los profetas, de los ángeles que sustentan los atributos de la pasión, juzgando á vivos y muertos, cual le vemos en el Pórtico d ela Gloria, y el drama del Calvario, tratado de un modo realista y patético, con acento de verdad sincera, cual nos le muestra un tímpano de la Catedral nueva de Salamanca. Entre una y otra

hay un mundo, hay toda una evolución cumplida, hay una nueva conquista del natural conseguida" (173).

VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo

EL DRAGÓN Y LA SERPIENTE EN EL CAPITEL ROMÁNICO.

NO ES DISCURSO DE RECEPCIÓN. LEÍDO CON MOTIVO DE LA FIESTA DE INAGURACIÓN DE TRABAJOS Y REPARACIÓN DE PREMIOS CELEBRADA EL 26 DE ABRIL DE 1908.

SIN CONTESTACIÓN.

Como introducción general aporta su opinión en torno al origen del románico y del gótico que sitúa en occidente a través del llamado entonces latino (antiguo romano) y en oriente a través del bizantino. A ello se une el espontáneo arte islámico que entra en nuestro país y empieza a formar parte de las tendencias estilísticas hasta llegar a confeccionar un arte porpiamente hispánico con todos los elementos.

Para su discurso selecciona un tema extremadamente atractivo y poco estudiado en ese momento que despertará el interés por el estudio de los temas del bestiario medieval: el dragón en el capitel románico.

Refiriéndose concretamente a este estilo, de nuevo también Velázquez Bosco opina como tantos otros académicos que ya hemos podido estudiar, que el románico y concretamente el siglo XI es el siglo más importante de la edad media porque señala el camino del renacimiento del siglo XIII, verdadera época de esplendor y según el autor a la que habrís que calificar de "renacimiento" y no al siglo XVI:

"La Arquitectura Románica responde en el terreno del Arte á ese movimiento, que iniciado en siglos anteriores, desde la época de Carlo Magno, en el mundo cristiano, desde los Califatos de Bagdad y de Córdoba, en el mahometano, hace del siglo XI, tal vez, el más importante de la Edad Media, porque prepara el gran rencimiento del siglo XIII, siglo este al que mejor que ningún otro corresponde esta calificación. Es el siglo XI de trascendental importancia, así en el terreno político, religioso como en el de la Filosofía y del Arte, lo mismo en el mundo cristiano que en el mahometano..." (174).

Como consecuencia de las luchas entre el paganismo escandinavo y el avance cristiano a principios del siglo XII en el norte de Europa se va produciendo una asimilación de los temas iconográficos, por ejemplo el dogma de la Trinidad se identifica con los dioses paganos Odín, Thor y Frei, el demonio con el pérfido LOke y los ángeles con los Alfes blancos. La otra fuente se encuentra en los cruzados que llegan a oriente) Persia, India, Mongolia, China) que regresaban después cautivos, convertidos al islam. Todos estos aspectos han podido influir en la formación de determinados tipos de decoración y concretándose en el capitel pueden ser estas algunas de las fuentes de filtración.

A principios de siglo llamaban capiteles historiados a todos aquellos que representaban escenas narrativas, hoy en día se

establece la diferencia entre los propiamente historiados que serían los que representan escenas religiosas o profanas con cierta narratividad y los generalmente figurativos que representan escenas de lucha o batallas inconexas pero que su tratamiento iconográfico tiene un simbolismo claro relacionado con el mundo de las virtudes y los vicios.

Velázquez Bosco llama a todos capiteles historiados y en este sentido se respetrá el término por él empleado para definir estos capiteles pertenecientes a la serie del bestiario donde aparecen la serpiente o el dragón.

El primer ejemplo lo encuentra en San Pedro de Rúa en Estella en un capitel del claustro donde se representa un escena de lucha de unos guerreros matando con la espada a un oso o lobo en una parte y en la otra un dragón. Su interpretación es que reproduce una tradición de Asia de origen caldeo que alude a la lucha titánica del hombre prehistórico con los monstruos gigantes que entonces poblaban la tierra. La representación de este tipo de enfrentamientos son frecuentes en muchas decoraciones antiguas así como el tema mitológico de la Hidra de Lerna que Velázquez Bosco supone proveniente de Grecia cuyo antecedente sería el pulpo, monstruo marino de extraordinarios tentáculos.

Este tema tiene la variante de representar aspectos positivos dedicándole culto o negativos como símbolo del mal. Se encuentra ya en Caldea tranformado y representa la lucha entre el bien y el mal, base de la doctrina maniqueista de los cattaros, patarinos y albigenses. También se encuentra en Caldea la representación de esta lucha a través de Marduk, espíritu del

bien con Tiamat, espíritu del mal. Otra representación es la Gilgamés y su triunfo sobre Urus celeste y el monstruo Ebani que se ve en los palacios de Persépolis y pasa a la mitología griega.

La invasión de los pueblos asiáticos en el norte de Europa lleva el tema a estas zonas septentrionales que asimilan en el tema de los hijos de Odín, dios supremo de aquellos pueblos que vencen a la fiera (león que en su cultura se convierte en el lobo) al mismo tiempo que a la serpiente Midgard. Thor, hijo de Odín y Holdina vence al lobo y mata valerosamente a la serpiente y los guerreros abandonan la tierra. Este tema es el que ve el autor se representa en Estella con influencia muslmana y oriental en la decoración.

Relaciona este tipo de capiteles con los códices anglosajones y en sus formas decorativas también con sepulcros de Escandinavia, Irlanda y Escocia.

El empleo del dragón y la serpiente adquiere un carácter universal, el dragón en su papel apocalíptico y la serpiente como símbolo del mal con cabeza humana para acentuar su encarnación.

Aparece en China, India y en los códices mayas de Dresde y Cortesiano del Museo Arqueológico, así como en canto XVII del Infierno en la Divina Comedia de Dante. En Egipto el tema de la serpiente se representa como el momento en que el alma del difunto tiene que luchar con ella antes de presentarse ante el tribunal de Osiris.

Las culturas maya y azteca tienen a la serpiente como símbolo iconográfico solar o creador del mundo.

La importancia del tema de la serpiente y el dragón radica no en la existencia del tema en sí, sino de la motivación y causas que han llevado a desarrollarlo. En este sentido se pregunta si esa influencia que él considera irlando-escandinava es motivada por la invasión y los contactos bélicos o es producto de un renacimiento espontáneo de Europa en virtud de un rechazo a la cultura clásica romana. La pregunta queda ahí y debido al límite de tiempo en su exposición deja en el aire el planteamiento.

ORUETA, Ricardo

LA EXPRESIÓN DE DOLOR EN LA ESCULTURA CASTELLANA.
RECEPCIÓN PÚBLICA DE 26 DE OCTUBRE DE 1924.
MUSEO, REF.Nº477.

Expone un análisis del concepto del sentimiento de dolor en la iconografía de las portadas, sepulcros y otras escenas que aparecen también en la pintura medieval.

La atención se centra en el románico, donde la expresión de dolor se caracteriza por la idea de temor en el desencademiento del Juicio Final románico con el Panthócrator justiciero en el centro del tímpano de la iglesia.

La idea responde según explica Ricardo Orueta por el concepto feudal de castigo que se vivía en el ámbito delos monasterios, verdaderos promotores del arte altomedieval y artífices de una estética hecha en función de la vida monacal, lejos de la ciudad y de los "peligros de la tentación", además de constituir el centro de la cultura selectiva de los monjes y los legos:

"El primer arte plástico que la sociedad cristiana nos presenta plenamente formado en occidente es el románico,

y es un arte monacal, que nace en un monasterio y son monjes los que lo encauzan y dirigen, dan los asuntos, ordenan, armonizan los conjuntos y en ocasiones trabajan con sus propias manos, trazan los planos y dirigen las obras. Estos monasterios están en el campo, alejados de las pasiones, refugio de los sabios, pensadores, eruditos e intelectuales, se copian los textos antiguos, germina la escolástica que triunfará con Santo Tomás. Eran a la vez grandes señores feudales que ejercían autoridad, jerarquización, con pivilegios y aplicaban su derecho feudal: el castigo. Mucho de esto si no todo se frefleja en el arte" (175).

Habla de la crueldad del martirio que representa con todo el realismo el Sepulcro de los santos Vicente, Sabina y Cristeta, que se muestran impasibles al dolor (símbolo del carácter espiritual y supramaterial de los mártires) y del que la Academia conserva un dibujo de Monumentos.

El tema de la Crucifixión hay que verlo como idea de redención y al ser Cristo y Dios no existe el dolor físico, es el dolor por el pecado de los hombres. Así explica el autor la iconografía del tema:

"Cristo en la cruz es un dogma, no hay dolor, como tal dogma ha de tener grandeza, serenidad, vacuidad misteriosa. Sus brazos están abiertos para estrechar en

ellos a la Humanidad, la cabeza se inclina notablemente con decaimiento, con majestad, pero no sufre el Cristo románico, no tiene debilidades humanas. Es Dios. La cruz es el trono, el asiento de Su Majestad" (176).

La transición viene dada y cita textualmente al Maestro Mateo, diferenciación estilística que los historiadores modernos (Pita Andrade, Azcárate etc) identificaran como protogótico, tema del discurso de ingreso a la Real Academia de Azcárate en 1974 (véase).

Con la llegada del gótico y ese sentimiento humanizado de la teología, por el cual el tema del Juicio Final deja de tener esa connotación relacionada con la idea de castigo y miedo, llegamos a un concepto distendido, suavizado, anecdótico y muchas veces divertido en la representación figurativa del demonio y los monstruos del infierno. Es el Juicio Final con el Cristo Varón de Dolores. A ello se une la predisposición al tratamiento de la iconografía mariana con el tema de la Compassio Mariae que significa también dolor pero para el cristiano es el dolor de la redención y también es un dolor de sufrimiento humano porque el Cristo gótico es Dios y Hombre y sufrió voluntariamente para salvar a los que participan de El en la tierra. Al mismo tiempo responde esa nueva sociedad a una nueva estética necesariamente diferente porque la idea de unificación en el sentimiento

religioso que se populariza fructifica en el proyecto de construcción de grandes catedrales, símbolo de esa unidad que ya no es exclusivista del monasterio:

> "Viene el gótico del XIII. No se da un corte rápido respcto del anterior. Es una transición suave. El Maestro Mateo no sabemos en que estilo lo podemos clasificar. Causa emoción por la forma. La sensibilidad del artista se va desnudandode sus ropajes estilísticos e intelectuales para vagar por las múltiples visiones del natural. El escultor es ya un laico, siente por sí mismo y aunque le impongan el tema lo hace como él lo ve...la fe era cercana a todos porque ya no eran iletrados. Este sentimiento de colectvidad es el que levanta grandes catedrales a cuyo contorno se agrupan los ciudadanos, formándose la ciudad medieval. Se agrupan bajo unos intereses industriales, comerciales, literarios, artísticos pero todo ello presidido por la catedral, la fe común, el sentimiento colectivo que impulsa y guía todas las manifestaciones de la vida ciudadana de la Edad Media" (177).

Los temas del Descendimiento y Piedad quedarán unificados escenográficamente a finales de la edad media. Se puede observar en la obra de Van der Weyden y en los relieves de Pisano que advierte el paso hacia el renacimiento. Durante los siglos XIV y XV la obra de San Buenaventura, Meditaciones de la vida de

Cristo influyó en el teatro y en las representaciones iconográficas de las portadas, cambiando así el ideal de las artes plásticas. Destacan los misterios de la Pasión de Cristo y el personaje cómico de demonio dentro también del drama medieval (Pamplona en el siglo XV en el tema de la bajad de Cristo a los infiernos y en Sangüesa y Olite de finales del XIII y XIV representan la boca de Leviatán de la que asoman dos piernas).

Aparte del tema citado otro muy desarrollado en la Baja edad media y en relación con la Pasión de María es el tema de la Pasión de Cristo. Posteriormente por su significado iconográfico surgieron las variantes representativas del tema La Misa de San Gregorio .Este adquirió gran difusión en relieves y sobre todo en pintura sobre tabla porque simboliza el momento en el que San Gregorio el Magno cuando estaba celebrando la Eucaristía, se le apareció Cristo en la cruz con los instrumentos de la Pasión y de Su llaga brotaba sangre en chorro, que se dirigía al cáliz que el santo tenía en alto entre sus manos.

Esta visión mística, visto el éxito, hizo que los pontífices concedieran indulgencias a los que rezaran ante tales representaciones, pudiendo dirigirse a las ánimas con lo que se convierte en tema sepulcral y por lo tanto permite que aparezcan en los monumentos funerarios.

Interesante es la tesis qu plantea Orueta de como se traza iconográficamente el tema en los distintos países de occidente:

"En Italia era popular Cristo solo, triste, sin sufrimiento corporal pero muy dolorido en su emoción, coronado de espinas y con las llagas, pero omitiendo el sepulcro y los atributos de la Pasión. Alguna vez le acompañan dos ángeles que lo sostenían o alentaban. De San Gregorio y su misa no quedaba rastro, era solo el dolor del Cielo que se ofrecía a la adoración. En Francia dice Cristo la Misa y se le aparece el Cristo triste en su sepulcro rodeado delos instrumentos de la Pasión, la visión toma realidad. Se trata de representar el momento histórico de una emoción piadosa. En Alemania nace después de varios tanteos el HOmbre d elos Dolores de Durero. Es la deificación de dolor humano. Cristo desnudo sobre el sepulcro, presenta las llagas, hace brotar la sangre de su herida y ofrece su dorlo a la devoción de unos fieles que en el pórtico le están contemplando. No hay escena de tormento, solo dolor del alma generalizado y suave como un perfume.

Nada de esto se aclimató en España. Tal vez por tener un espíritu positivo y no nos emocionara la abstracción, o porque educados en una lucha constante fuésemos rudos y poco sensibles alos matices del dolor varonil, como no fuese el de Dios. Nosotros necesitábamos la precisión de una escena histórica, algo más cierto y más real: Exaltación, Nazareno, Cristo de la Columna, Ece Homo. Este es en España el Hombre de Dolores, aparte del Crucificado...

...En cambio el dolor de María se hace popular. En esto nuestra escultura sigue rumbos originales. Sin embargo la fuente primera no está aquí. En España no hay representación de dolor de la Virgen hasta el siglo XV.

El origen está en Italia, en las Meditaciones de san Buenaventura con la Piedad. Al autor se le ocurrió el llenar el vacío de los textos sagrados con un paisaje fruto de su imaginación y ternura, después del Descendimiento. Dice así:

José de Arimatea descendió un poco, y todos recibieron el cuerpo del Señor y lo colocaron en tierra. Nuestra Señora apoya en su seno la cabeza y las espaldas, la Magdalena coge aquellos pies en donde había encontrado en otro tiempo tanta gracia. Los demás se ponen alrededor y todos lloran ante él con grandísima amargura, como se llora aun hijo unigénito. Después de algunos momentos como se aproxima la noche, José rogó a nuestra señora que permitiese envolver el cuerpo de Jesús en unos lienzos y darle sepultura, pero ella se oponía diciendo: No me quites tan pronto a mi Hijo o sepúltame con Él" (178).

Con el tema de la Piedad según Ricardo Orueta se abre paso a la nueva iconografía propia del renacimiento en los asuntos del Santo Entierro, La Dolorosa, la Virgen de los Cuchillos etc...

SANCHEZ CANTÓN, Javier

SAN FRANCISCO DE ASÍS EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA.

SIN CONTESTACIÓN.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 20 DE JUNIO DE 1926.

Expone los orígenes de la vida de San Francisco así como las fuentes para su iconografía en España y ejempos donde aparece de forma manifiesta en relieves de catedrales hasta el siglo XVII. San Francisco comenzó en su nuevo concepto de la teología la doctrina de las Órdenes mendicantes. Su estancia en España coincide con el reinado de San Fernando y el esplendor del gótico clásico.

Son varias las descripciones que se dieron del santo pero según Sánchez Cantón la realizada por **Fray Marcos de Lisboa** es la que se ajusta a la divulgación de la iconografía entre los artistas españoles:

"Era de estatura mediana, más pequeño que grande, cabeza redonda y no grande, el rstro un poco largo, la frente llana, los ojos negros apacibles y no grandes, tenía los cabellos de la cabeza y la barba negros y la nariz igual y delicada y las orejas pequeñas. Era de rostro alegre y

benigno, no blsnco, más moreno, lengua aguda y viva, voz clara, dulce y sonorosa...tenía los dientes juntos e iguales y era de muy pocas carnes y delicada complexión". (179).

Sánchez Cantón reproduce el texto tomado de la traducción del **Padre Diego Navarro que cita del** Libro X,cap. III, fol.238. Alcalá de Henares, 1568. Se encuentra el libro en la sección de incunables de la Biblioteca Nacional.

Sobradamente conocida es la ideología de San Francisco basada en el Amor de Dios en todas las cosas que marcará la pauta de la estética del gótico frente al concepto del románico del temor de Dios.

Dios ha creado todas las cosas por lo tanto hay que amarlas como hermanas y peregrinar como hizo él en busca de hombres para Dios.

Según Sánchez Cantón la misión de San Francisco es dual: social por una lado y artística por otro.

La primera responde a que con sus teorías creó un instrumento de renovación dela sociedd con las órdenes mendicantes, de manera que los nuevos frailes diferían de los monjes en que mientras estos vivían dentro del monasterio, alejados de la vida humana y encerrados en su intelectualidad y exclusivismo, aquellos se acercan al mundo porque es el mundo donde están los hombres que pueden llegar y amar a Dios. En base a ello predica el Evangelio y la vida de Cristo.

Apunta asímismo que tal vez al no tener precedente en occidente este tipo de predicación tenga su punto de arranque en el Islam:

> "El punto de referencia tal vez lo halló en el Islam, pues se sabe que en Oriente había verdaderos conventos dentro de las ciudades, compuestos de hombre que se llamaban hermanos, de pobreza extremada y dedicados a la predicación" (180).

El aspecto artístico ha sido estudiado fuera de España y sobre lo que pensaba el santo de las artes queda reflejado en el relato de **Fray Mariano de Florencia.** Mandó construir el santo una iglesia entre Gémini y Porcaria, en cuyo altar hizo pintar ángeles,niños, árboles, pájaros y unos versículos del Testamento, a lo que añadió unas frases que decían que todas estas criaturas alabasen al Señor.

En cuanto a su estancia en España no hay duda de que estuvo aquí. Así lo prueban lo textos literarios del siglo XIII, por ejemplo **Celano** en el Tratado de los milagros. Hay noticias en crónicas de que mandó frailes que se ubicaron en Burgos, cambiando en 1226 su residencia. Es la época que coincide con la reconquista de Baeza de Fernando III el Santo.

Se hicieron pinturas en abundancia y relieves tanto en portadas como en capiteles.

Gómez Moreno en el Catálogo Monumental de Salamanca habla del capitel de Ciudad Rodrigo donde aparecen varios frailes franciscanos y que está fechado en torno a 1222 y los clasifica de románico provenzal. En el interior de la catedral también aparecen representaciones en un capitel en el segundo tramo desde el crucero en el lado del evangelio, donde aparece un alma llevada sobre un lienzo por dos ángeles, a los lados tres franciscanos con el cordón que les identifica y capucha. Uno de ellos lleva el libro abierto y en torno pájaros que vuelan. Estilísticamente se encuentra entre el final del románico hierático y los principios del arte anecdótico y más humanizado del gótico.

La figura de San Francisco que se encuentra en una de las fachadas del edifico piensa que es dudoso pertenezca al siglo XIII. Otra se localiza en el friso alto a la derecha, sobre el arco, lleva cordón y bastón y un objeto a modo de escapulario.

Pero quizás la iconografía más interesante porque identifica también la figuras de los monarcas, sea la de la Puerta de la Coronería de la catedral de Burgos. Mencionada por el **Padre Flórez** y documentada en 1257. Interpretó la escena como que en ella se encontraban Santo Domingo con el obispo Mauricio, fundador de la catedral junto con los reyes San Fernando y Beatriz de Suabia en presencia de San Francisco que ostenta el libro de la regla de su Orden.,mientras Santo Domingo muestra el libro de las Bulas de los dominicos.

El padre Flórez recoge estas referencias en el tomo XXVIII de su España Sagrada, fol.535.

Otras fuentes de documentación son la obra de **Martínez Sanz** en la Historia del templo de la catedral de Burgos de 1866, **Rodrigo Amador de los Ríos** en 1888 señala que puede tratarse de Alfonso VI y Dª Constanza con el privilegio de 1075 o San Fernando y Beatriz de Suabia en la fundación de la catedral , lo cual está más cerca de las posibilidades. Es interesante en el sentido de la escasísima representación iconográfica medieval encontrada sobre San Fernando y que gracias a esos ejemplos permite estudiar al indumentaria y como contrapartida el anacronismo con el que lo trataron pintores y escultores desde el siglo XVII cuando con motivo de su canonización se llevaron a cabo numerosos "retratos" relacionadas. Este estudio iconográfico nada fiel continuó en el siglo XVIII aplicado en los temas de historia medieval convocados para Premios de Pintura en la Real Academia de San Fernando realizaron los mismos temas para premios de pintura y escultura.

Volviendo al análisis temático el **Barón Vega de la Hoz** piensa en su publicación en arte Español de 1912 que se trata del tema del Juicio Final. En cualquier caso sea este el tema o represente la fundación de la catedral, lo ciero es que resulta significativo que aprezcan estos personajes teniendo en cuenta que San Fernando fue fundador de las Órdenes de franciscanos y clarisas en Castilla.

Esto viene a relacionarse con el tímpano de la catedral de León donde aparecen supuestamente San Fernando, San Francisco y Santa Clara que se le identifica por el tocado que lleva en la cabeza. Es la representción más evidente de una Sacra Conversatione.

La portada está fechada en 1270, época ya de Alfonso X el Sabio, el cual ya en sus Cantigas tenía por bienaventurado a su padre. Por lo tanto el tímpano pudo ser encargado así por el rey Alfonso en honor y recuerdo de su padre.

De época más avanzada, finales del XIII es la cabeza de San Francisco en el claustro de la catedral de Burgos. Del siglo XIV es el retablo de la catedral de Gerona entre 1325-1360 y en el que trabajaron el **Maestre Bartomeu**, **Pere Bernec** y **Ramón Andreu** En 1396 lo encontramos en Castilla en la tumba del obispo de Avila D.Diego Ruelas. Aparece dentro del medallón lobulado con el libro en la izquierda y mostrando la llaga en la derecha. En la catedral Vieja de Salamanca en un sepulcro con medallones con representación de santos, de los que el cuarto por el cordón que lleva se identifque como San Francisco, no lleva capucha.

LLegando al siglo XV es el momento de gran esplendor de la escultura española con la llegada numerosa de flamencos, alemanes, italianos y franceses, por ejemplo en Vich el retablo de **Borrasá** y el de **Pere Oller** en escultura. En el claustro de la catedral de Burgos hay una figura decapitada. Aparece en las

sillería de coro de León, Sevilla y Plasencia. En León es la figura de **Juan de Malinas** comenzada en 1467 y terminada por Teodorico en 1481; la de sevilla de **Jorge Fernández** y la de Plasencia de **Rodrigo Alemán** fechada en 1497.

Observa Sánchez Cantón que a él se debe la talla pero que la obra es de mano italiana.

En San Juan de los Reyes obra de **Juan Guás** donde aparecen franciscanos en la decoración heráldica con sendas águilas y leones pareados. San Francisco aparece en el ángulo NO del crucero con hábito y los estigmas, en el pilar izquierdo al lado del retablo de la catedral de Sevilla de 1482 y en el Hospital Real de Compostela de 1499 en uno de los pilares.

En el Sepulcro de D. Juan de Padilla (véase capítulo de Monumentos), en el último templete del pináculo de la izquierda donde aparece San Francisco predicando obra de **Gil de Siloé** donde se observa la exquisitez de la plástica alemana de Nuremberg.

Cita otros dos ejemplos del retablo de San Nicolás de Burgos y en Sevilla en la portada de Santa Paula. Para dicha iglesia **Pedro Millán** realizó los medallones de barro donde aparece en el segundo de la izquierda la figura de San Francisco (véase discurso de Florentino Pérez-Embid, 1972).

HUERTA, Moisés

FUERZA EXPRESIVA Y CARÁCTER EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA. CONTESTACIÓN DE FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. RECEPCIÓN PÚBLICA DE 8 DE JUNIO DE 1942.

El esplendor de la escultura española se sitúa en el siglo XV donde se pone de relieve el carácter peculiar hispánico. Anteriormente lo que había sucedido según Huerta era el juego de influencias interrelacionadas entre Francia y España: **Juan de la Huerta** en Dijon que trabaja en el círculo de **Claus Sluter y Janín de Lomme de Tounai** que esculpe en la catedral de la Pamplona el sepulcro de Carlos el Noble. Pero esto se detine a finales del siglo XV en cuyo siglo se desarrolla como se ha dicho anteriormente el brío propiamente nacional:

"En Burgos Gil de Siloé, Felipe Bigarny, Juan y Simón de Colonia; en Sevilla Lorenzo Mercadante, bretón que talla el sepulcro del cardenal Cervantes legado del Papa en el Concilio de Basilea; en Toledo Sánchez Alemán, Copín cuyo Santo Entierro es el adios al gótico y a los Guás; en León con Joosquín y en Zaragoza Ans de Suavia.

Carácter y fuerza expresiva son los sellos que España imprime en ellos y a los que anexiona o nacionaliza. Esto

es característico desde que apunta el románico hasta el gran mediodía del gótico. La obra maestra de la decoración de escultura del siglo XI es el claustro de Silos". (181).

MARÉS DEULOVOL, Federico

LA PEQUEÑA HISTORIA DE MI MUSEO.

CONTESTACIÓN DEL MARQUÉS DE LOZOYA.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 24 DE OCTUBRE DE 1965.

La revalorización de la edad media tiene otro aspecto muy interesante: la modalidad del coleccionismo, por la cual se conservan numerosas piezas y ejemplos destacados algunos esperando ser estudiados por especialistas.

La colección que fue reuniendo Marés sobre arte medieval, entre obras de otros estilos, constituye un capítulo esencial para demostrar que el medievalismo tiene muchas facetas distintas de estudio. Asistía frecuentemente a las subastas se celebraban en París.

Dentro de su colección figuran sellos de cera y plomo, colgantes de pergamino, cardenalicios y reales de los siglos XIV, XV y XVI vendidos en 1500 francos, dibujos del siglo XV al XVIII entre los que figuraban algunos españoles., cinco esculturas francesas del siglo XV y una inglesa del mismo siglo, seis Cristos de Limoges de los siglos XII y XIII.

Su colección se vió aumentada gracias a los paseos por Barcelona a monasterios e iglesias donde adquiería piezas variadas: 361 pilitas, 678 llaves, Cristos románicos y góticos y orfebrería desde los siglos XII al XIV.

Hacia los años treinta compró un Cristo del siglo XIII, una Virgen del XII y un San Pedro del XIV y más adelante otras esculturas también del mismo tipo. Estableció todo un mercado de compra-venta de manera que para conseguir piezas nuevas o bien pedía un crédito p bien optaba por vender alguna valiosa pieza para adquirir otra que le interesaba más.

Su afán por el coleccionismo de esculturas, como debía a su profesión le hizo entrar en el interés de la restauración de monumentos, siendo las del monasterio de Poblet las que especialmente llamaron atención. En 1939 el monasterio estaba en ruinas y bajo la dirección del Marqués de Lozoya nombrado en el cargo de llevar la Dirección General de Bellas Artes, era necesario devolverle toda la esplendidez de antaño.

Para ello fue laboriosa la recopilación de fragmentos dispersos que fueron debidamente catalogados por Joanet y devueltas en su decoro gracias a Federico Marés.

CONTESTACIÓN DEL MARQUES DE LOZOYA

Fue en 1957 cuando la Real Academia otorgó Medalla de Honor al Museo Marés de Barcelona, por distinguirse en la vaoración del arte español. El Marqués de Lozoya refleja a través de sus palabras la importancia que tuvo la labor coleccionista de Marés durante más de medio siglo, sin cuya iniciativa muchas de la s piezas conservadas se hubieran perdido, deteriorado o no estarían en territorio español, por tanto e un aspecto importante en la cuestión de revalorización y conservación de obras.

FIGUEROA ALONSO MARTINEZ, Eduardo de

(CONDE DE YEBES)

LA ESCULTURA EN LA ARQUITECTURA.VINCULACIÓN DE NUESTRA ACADEMIA A NUESTRA ARQUITECTURA.

CONTESTACIÓN DE FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 21 DE NOVIEMBRE DE 1965.

Establece es la diferencia entre el concepto de "adorno" y "decoración". El primero responde a una función independiente de la arquitectura mientras que la segunda constituye parte integrante de ella. El primer ejemplo que aplica esta idea se encuentra en el románico, en la escultura de las portadas de Ripoll, en Navarra, Aragón, León, Galicia y especialmente la Portada de Platerías y el Pórtico de la Gloria, del que ya apunta la idea de los cambios que experimenta su escultura, así como cuando menciona el gótico considera que no hay un estilo de transición, es decir el protogótico empieza cada vez con mayor interés a establecerse como principio estilístico de cambio a finales del siglo XII:

> "Hay que admitir que lo que se llama estilo de transición es un concepto que no existe. La arquitectura gótica es una fórmula totalmente nueva, algunos elementos yuxtapuestos al románico para acabar sustituyéndolos. La

escultura decorativa va perdiendo importancia a medida que el gótico avanza y se depura. Soberbios ejemplos de esta escultura son las portadas de las catedrales de Tuy, Burgos, Sevilla, Tarragona, Monasterio de San Pablo y Colegio de San Gregorio en Valladolid. A medida que avanza el gótico toma forma la opulencia decorativa en trazas de especial geometría y disminuye la de las palmetas, hojas, flores talladas, animales y monstruos" (182).

HERNÁNDEZ DÍAZ, José

ICONOGRAFÍA MEDIEVAL DE LA MADRE DE DIOS EN EL ANTIGUO REINO DE SEVILLA.

CONTESTACIÓN DE ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 13 DE JUNIO DE 1971.

La primera manifestación escultórica que abrió camino a la introducción de la iconografía mariana en Andalucía, fue con motivo de la reconquista de la ciudad en 1248, cuando San Fernando entrando con se ejército en la ciudad le acompañaba triunfante la imagen de la Virgen de los Reyes.

A partir de entonces y producto de la corriente mariológica que reinaba en Castilla, proliferó la realización de imágenes hasta reunir uno de los legados más interesantes del que nos hace detallada referencia el autor.

Uno de los aspectos más importantes a tener en cuenta a la hora de analizar esta iconografía es como dice Hernández Díaz el hecho de que los modelos marianos medievales no tienen un fin artístico sino litúrgico. Ello viene a estar relacionado con el significado trascedental del concepto estético de la belleza en la Edad Media. Aunque ya en el siglo XIII el naturalismo y la belleza idealizada irán tomando protagonismo frente al concepto de Virgen Theothokos, como trono de Dios.

Haciendo una división de modelos, Hernández Díaz distingue los siguientes:

a. La Virgen en Majestad

b. La Virgen Mater Christi

c. La Virgen Odogetria.

d. La Virgen Mater Admirabilis

e. La Virgen del Magnificat

La Virgen en Majestad tiene como ejemplo a La Virgen de los Reyes que se conserva en la Capilla absidal de la catedral de Sevilla. Fue la que trajo San Fernando y se trata de una tipología de Virgen entronizada en el asiento de Salomón, símbolo de sabiduría, donde el Niño aparece bendiciendo. Es una imagen del tipo Kiriotisa o Tehotohokos.

La Virgen Mater Christi es un tipo de Virgen más realista, que teniendo todavía el aire divinizado se acerca al naturalismo con la incorporación de símbolos parlantes como una fruta, un pajarillo etc... y que le hace más afable. El ejemplo es la Virgen de Santa Mª de la Sede en el retablo de la misma catedral.

También algunos autores la relacionan con la Virgen de las Batallas situada en la capilla Real de la catedral donde se encuentra la urna de San Fernando.

La Virgen Odogetria pertenece ya al siglo XIV. Es un tipo de Virgen humanizada que trata de ofrecer la imagen real de los sucesos de la vida de la Virgen y de Cristo, clara influencia

de la filosofía escolástica y el sentido artístico narrativo, más popular, en tanto en cuanto tenía que llegar a todo el pueblo. La Virgen de pie señala al Niño como camino de salvación. Para Hernández Díaz claramente derivada de la iconografía bizantina. Muy interesante es la definición que de ella ofrece el autor:

> "En lo estilístico se podría señalar cierto manierismo en las composiciones...Como en una auténtica Teodciea, la Madre suele aparecer en actitud contemplativa, ordinariamente de triste semblante, expresando lo que los exégetas llaman la melancolía de la Pasión, ya que es doctrina aceptada que María conoció anticipadamente el Sacrificio de su Hijo y vino a se Corredentora en la Salvación del género humano; Jesúa -con ternura y gracia juega infantiles- juega en los brazos de la Virgen, duerme, orta objetos simbólicos, como flores, frutos- entre ellos el capullo de rosa, símbolo de Maternidad divina..." (183).

El ejemplo que cita es la Virgen de la Gracia que el denomina Virgen de la la Leche o la de Belén conservadas en San Clemente de Sevilla y que el autor sitúa en torno a la época del trecento a pesar de haberse identificado en ocasiones como de la era de San Fernando. Otros ejemplos son la Virgen de Rocamor, la del Coral, la de la Antigua de la catedral, la de la Merced, la

de la Hiniesta, la de Roncesvalles que tradicionalmente se relaciona con los caballeros que acompañaron al rey Fernando III, la del Castillo, la de la Tentudia, la de los Ángeles y la de Águila ambas desaparecidas en la Guerra Civil.

La Virgen Mater Admirabilis es de avanzado manierismo con detalles barroquizantes, algo desproporcinada y estudiadas principalmente en su frontalidad. Un ejemplo es la Virgen encontrada en Palencia, entronizada con el Niño en la pierna izquierda, la Virgen de la Gracia, la Virgen del Valle que se relaciona con relatos de San Isidoro, San Leandro.., la Virgen de Regla descubierta en 1330, donada por **Ponce de León** sesenta y nueve años después. Presenta la Virgen sendente sobre un escabel en actitud jereaquizada por sus atributos divina pero el Niño se vuelve hacia ella y lleva una perita en la mano. La idea de volverse el Niño es lo que le otorga carácter barroquizante. El autor la fecha en el segundo tercio del siglo XIV.

Otros ejemplos son la VIrgen de Jerez de la Frontera, la Virgen de las Aguas Santas, la de Setefilla, Nuestra Señora de la Consolación destruída en el treinta y seis así como la de la Encarnación.

La Virgen del Magnificat es el epílogo de la Edad media. Se sitúa cronológicamente en el siglo XV y se introduce como influencia de **Van Eyck, Van der Weyden** y lo italiano que entró pausadamente.

Iconográficamente suelen ser ambas figuras dela Madre y el Niño realistas, de eficaz modelado y gratas en expresión, donde logran unificarse el concepto mariológico y popular de belleza femenina.

Así la define Hernández Díaz:

"...tanto la Virgen como el Niño están tomados del natural, acusando la preocupación por el retrato, en alguos casos se impone el patetismo nórdico en la pasividad, pero de ordinario son los rasgos ibéricos los que dan fe de una huella ambiental...dato de curiosidad iconográfica es de advertir en esta época la disminución del cuello alto y tubular, los dedos largos, finos y torneados, cintura muy apretada por el cíngulo que ata inmediatamente bajo los senos, túnica talar muy larga que cubre los pies y zapatos punteagudos, elementos que posiblemente hacen referencia a la virginidad de la Madre de Dios" (184).

Relacionado con este estilo se encuentran **Lorenzo Mercadante, Pedro MIllán**, con clara influencia de **Van Eyck, Claus Sluter** y sus discípulos. Ejemplo de Pedro Millán es la Virgen del Pilar de la catedral de Sevilla iconográficamente distinta de la de Zaragoza. Es una terracota de finales del XV, obra firmada.

Otros ejemplos son la Virgen del Rosario, la Virgen madre que poseen las dominicas, la de Nieves de alanís destruida, la del Socorro en Málaga, la destruída también de Cazalla de la Sierra en Sevilla que recuerda a la de los Reyes., la del Rocío, la del Valle junto con modelos de Madonnas como la de los Remedios o la del Agua.

PEREZ-EMBID, FLORENTINO

PEDRO MILLÁN Y LOS ORÍGENES DE LA ESCULTURA EN SEVILLA

CONTESTACION DE DIEGO ANGULO IÑIGUEZ.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 12 DE DICIEMBRE DE 1972

MUSEO, REF.Nº474.

Ofrece una visión panorámica del aspecto que tenía la ciudad de Sevilla a finales del siglo XV, época que data la obra de Pedro Millán. Sevilla era en ese momento una ciudad mudéjar por clara influencia almohade donde desde la reconquista de Fernando III el Santo había empezado a cambiar su fisonomía y constumbres. Era la ciudad de mayor actividad comercial y cultural durante la segunda mitad del siglo, cuyo alcázar reformado en época de Abderramán III recibió nueva dependencia de castillo construido por Alfonso X, en el que se dice escribió el código de las Partidas y buena parte de las Cantigas.

La ciudad había sido estructurada en barrios con los distintos gremios. Del siglo XV lo más destacable fue la decisión del cabildo catedralíceo de construir la nueva catedral gótica por acuerdo el 8 de marzo de 1401.

A finales del siglo XV en medio de esa actividad económico-comercial aunque también deficitaria en el abastecimiento del trigo y cereales, se abre camino la figura de Pedro Millán, que a pesar de estar entre dos centurias, su estilo es claramente

goticista. A finales del siglo XV, Sevilla se repartía el protagonismo artístico entre el gótico y el mudéjar.

La más antigua de las esculturas medievales como se ha citado en el discurso anterior la llamada Virgen de las Batallas o de los Reyes, modelo de Majestas Mariae de tradición bizantina, kiriotisa, Virgen Madre de Dios dentro del concepto de Virgen como trono de Dios. Preside el retablo mayor de la Capilla Real en la catedral de la ciudad hispalense, es de marfil y de ella hace detallada mención Gestoso en su Guía Artística de Sevilla publicada en 1886.

Al parecer fue la imagen que acompañaba a San Fernando en el momento de entrar en Sevilla en diciembre de 1248. Si se trata realmente de la que llevó Fernando III cataría de la primera mitad del siglo XIII, en el caso de ser una copia de aquella se fecharía más tardía, en torno al siglo XIV.

Como antecedente de Pedro Millán hay que hablar de Lorenzo Mercadante, formado en la combinación delicada del estilo flamenco de **Van Eyck** y la influencia borgoñona que barroquiza la escultura hispano-flamenca. Se conocen dos de sus obras: la Virgen del Madroño y las esculturas de barro cocido, que según Pérez-Embid se hacían en este material por la falta de cantería en la zona, de portadas del Nacimiento y Bautismo de la catedral.

Fue el precedente de Pedro Millán el cual remató los elementos decorativos de las arquivoltas. Reproduciendo las palabras de Lafuente Ferrari y sobre las que se certifica Pérez-Embid dice:

> "Pedro Millán significa, pués en sevilla precisamente la última manifestación del goticismo borgoñón antes de la

llegada de los renacentistas italianos" (185).

Lafuente Ferrari: Ensayo preliminar, p.23.

Gestoso recoge sus datos biográficos en Ensayo de un Diccionario con notas consignadas por Ceán Bermúdez de su Diccionario Histórico como discípulo de **Nufro Sánchez,** uno de los autores de la sillería de la catedral en 1464 y que trabajó en el cimborrio.

Procedentes de diversos archivos de Sevilla se obtienen una serie de datos que aparecen algo confusos en cuanto a fechas, lo que sí parece cierto es que hacia 1489 tenía una posición acomodada. Se casó dos veces, la primera esposa fue Catalina de Ormaza y la segunda Teresa Vázquez de Melgarejo.

En 1506 seguía trabajando en los documentos y aparece como "entallador de imágenes" y fue contratado por el **canónigo Pinelo** ventiocho esculturas en barro cocido para realizar en dos meses y medio por las que recibió sesenta y siete mil maravedíes.

La última noticia sobre él data de esta fecha, se sabe que en 1526 ya había muerto. Realiza asímismo medallones y ángeles para Santa Paula y obras en Santa Inés de Sevilla y Santa Florentina de Ecija donde al parecer muestra su conexión con las órdenes mendicantes de franciscanos y dominicos junto con las religiosas jerónimas, mencionado por Sánchez Cantón en su iconografía sobre San Francisco (véase).

En torno a su origen es desconocido aunque autores como Gestoso le aseguran sevillano.

Hablar de la personalidad artística de Pedro Millán es imginarse estar entre dos mundos claramente opuestos estéticamente, dice Pérez-Embid entre el gótico final y el renacimiento. Su estilo es uno delos ejemplos más interesantes del "Otoño de la edad media".

Combina el estilo goticista de los plegados de clara influencia flamenca con una nota que será destacable de acuerdo con el ambiente bajomedieval que entronca con el Humanismo: el afán por firmar sus obras. **Gestoso** fue quien descubrió en 1884 a este gran escultor siendo **Mª Elena Gómez-Moreno** su continuadora en la labor de valoración y que en su Breve Historia de la Escultura enla página sesenta y dos clasifica a Pedro Millán como "escultor muy flamenco".

Pérez-Embid desarrolla un detallado estudio de las obras conservadas del escultor que se pueden fechar entre el último decenio del XV y el primero del XVI.

1. Profetas de la Portada de la catedral.

A ambos lados de la arquivolta van superpuestos un pequeño profeta sentado y un grupo de figuritas que forman un conjunto de once en cada portada. La cartela con la firmad el autor figura tan solo en los dos profetas aunque estilísticamente son similares, excepto las más altas que a juicio del Sr. Pérez-Embid son toscas y anteriores a Mercadante. La Portada del Bautismo presenta las figuras de los profetas. Ambas son similares y con

cierto naturalismo adaptadas al marco. Las págs.106-197 reproducen en fotografía ambas. La filacteria que les acompaña identifica al autor que firma "Pero Milla". Se encuentran decorando la zona del salmer del arranque de la primera arquivolta. La de la izquierda es barbada, la de la derecha no y es semicalva. Se desconoce la identificación de profetas, por lo que también podría tratarse de los apóstoles Pedro y Pablo, máxime cuando el barbado Pedro se sitúa a la derecha de Cristo que aparece en el tímpano y Pablo a su izquierda. Las figuras intermedias son también ancianos y portan la filacteria pero no llevan identificaión ni del personaje ni del autor como las dos citadas anteriormente. El estilo evidentemente es más tosco, pero responde al taller de Millán con el estudio de plegados algo secos y quebradizos como corresponde al estilo propiamente de influencia flamenca.

La Portada del Nacimiento presenta también las figuras de dos ancianos barbados con la barba partida y realizadas en una técnica como si se tratara de madejas de lana. Son mechones gruesos y abundantes y la técnica de los pelgados responde de nuevo a ese estilo hispano-flamenco. Las figurillas intermedias son ánglees con instrumentos músicos que Pérez-Embid identifica como:

> "guitarrilla, un pífano, un laud...los del lado derecho un instrumento de percusión como dos platillos que desapareció por rotura de la pieza, y por último una doble flauta o caramillo" (186)..

Pérez-Embid opina que estas esculturas son más toscas en general que las de la Portada del Bautismo, pero hay una diferencia entre las mismas de la portada del Nacimiento en cuanto a perfección técnica, de manera que las cuatro centrales considera el autor tal vez más tardías pero al mismo tiempo más primitivas que las de la otra portada puesto que en esta el estilo se percibe claramente maduro mientras aquellas debieron ser ensayos en su formación.

2. La Virgen del Pilar.

Es una escultura en barro cocido de 1,55 mts. que se conserva en la capilla del Pilar. Aparece firmada en los pliegues del aldo izquierdo de la figura de la Virgen. Describe su iconografía como Virgen Blaquernitisa por la relación amable entre el Niño y la Madre y asentada sobre una base octogonal, simbólico del cosmos eterno por el número ocho. Su estilo es presumiblemente flamenco a juzgar por la descripción, pués no hay reproducción gráfica de ella en el discurso:

> "LLeva túnica y manto muy amplios, que se pliegan profusamente sobre los pies, mangas muy abiertas, y sobre la cabeza, echada hasta las cejas, una capucha que espontáneamente recuerda a las de los llorones de los sepulcros formidables de Dijon, como el de Felipe el

Atrevido, o Carlos III el Noble en la catedral de Pamplona. Los largos dedos de la mano derecha de María juegan delicadamente con los pies del Niño Jesús, que descansa erguido y con ingenua majestad sobre el brazo izquierdo, en actitud de bendecir con su mano derecha, mientras la izquierda reposa sobre una esfera terrestre. Ambas imágenes están estofadas en colores oscuros sobre fondo de oro" (187).

La escultura la describe como uno de los más bellos ejemplos de figura del Niño, todo el conjunto plenamente goticista por su estilización y elegancia, incluso apunta la posibilidad de que fuera encargada antes de que se llevara a cabo la Capilla que lleva su nombre, pero con lo que no está de acuerdo es con que fuera realizada para la Hermandad y Hospital de su advocación. Asímismo opina que tal vez esa advocación venga dada por la idea de que estuviera concebida para ser colocada en el mainel que hoy ha desaparecido.

3. Grupos escultóricos del Entierro de Cristo y Cristo resucitado o Varón de Dolores.

Atribuidos en un principio a **Juan Millán**, hijo de Pedro, por Ponz y siguiendo a este **Ceán Bermúdez** y **González de León**, pero fue el erudito Gestoso quien en su obra Sevilla Monumental y

Artística por primera vez no lo atribuye al hijo. Posteriormente fueron encontrados ambos grupos escultóricos en la iglesia de la villa del El Garrobo en Sevilla en 1922 por Francisco Murillo Herrera y expuestos en la
exposición de Arte Retrospectivo de 1922.
Han sido estudiados por Tormo, en Excursiones, 115, Angulo en la Escultura en Andalucía, Ainaud en Escultura Gótica, p.368, lám.356 y Martín González en Juni y el Laoconte. p.63.

Se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Realizadas en barro policromado y estofado, restauradas poco antes de la lectura del discurso. La escena del Cristo Varón de Dolores tiene un aspecto patético y realista mientras que el Entierro aparece a su juicio menos logrado, con un ritmo d eprefiles demasiado barrocos.

4. Grupo de la Piedad o LLanto de Cristo.

Está firmado pero a pesar de ello, debido al estilo germanista del escultor, se encontraba la obra en el palacio de Mármol de San Petesburgo y fue clasificada como obra alemana, pero **Tormo** acompañado por el pintor **Von Liphart** y el arquitecto ruso-italiano de la casa localizó que había estado allí pero sin encontrar ningún otro vestigio de la escultura española. La colección entonces privada del duque zarista fue nacionalizada y pertenece al Ermitage donde se tenían catalogados hasta 1972 más de dos millones y medio de piezas. Los intentos de Tormo

fueron del todo frustrados a pesar de sus pesquisas y perseverancia. Pérez recoge el sentimiento que recoge Tormo en su discurso que se lamentaba de la situación de ignorancia que hizo salir tan espléndida obra del país.

5. Santiago el Menor procedente del cimborrio de la catedral. Realizada en barro de 2,04 mts repintada en el barro. Es de estilo propiamente millanesco con las barbas a modo de madeja partida, bucles y anatomía que a juzgar por el comentario de Pérez-Embid debía ser algo panzuda y no muy apropiada para ser vista desde un punto de vista bajo.. LLeva túnica ceñida con soga, dedos de la mano largos como correponde al estilo del escultor y los símbolos parlantes que le identifican: en la mano derecha una bolsa cerrada y la maza del martirio.

La fuente no consta en los Hechos de los Apóstoles, pero el Breviario Romano recoge el suceso y Florentino lo refleja en su discurso:

> "...el Breviario Romano admite que fue arrojado desde lo alto del templo, en Jerusalén, y que habiendo quedado suspendido en la altura por unos arbustos, desde los cuales continuaba confesando a Cristo, sus verdugos le remataron alcanzándole con un golpe en la cabeza" (188).

Estilísticamente se aprecia la entrada de la influencia renacentista.

6. Jesús a la Columna.

Conserva restos de policromía y oro en los cabellos. La pieza se coció dividida en cuatro grandes trozos. Tiempo espués fue recubierta de yeso que hubo que desprender en la restauración para dejar a la luz el verdadero material de barro propiamente millanesco. Cristo aparece abrazado a una columna gótica que sobresale en altura de su cabeza. La figura del Salvador presenta cabello largo que cae por la espalda, barba partida como es típico de Millán así como la corona de espinas que penetra en la piel y se transparenta a través de ella. Una gruesa soga le ata las manos. El paño de pureza presenta pliegues muy goticistas.

7. Santa Inés.

Es una escultura que se encuentra en una hornacina del convento sevillano del mismo nombre, fundado en el siglo XIV. Mide 1,26 mts., realizada en barro, pero maltratada por recibir un repinte posterior. LLeva los símbolos parlantes (el cordero en la mano derecha y la palma del martirio en la izquierda). En la cabeza corona de rosas. Elegante, refinada con indumentaria de influencia flamenca así como la técnica:

> "El talle se abomba hacia adelante, en un perfil que recuerda con viveza a los modelos de Mercadante. Túnica y manto son opulentos, y con un plegado goticista más ampuloso y retórico que el de Mercadante...".
> (189).

8. Medallones y ángeles de la portada de Santa Paula.

Por la descripción su estilo es renacentista al relacionarlos con Della Robbia. En este sentido y en cuanto a revalorización del estilo medieval se refiere Ainaud señala ser interesantes por la riqueza del vidriado polícromo y Azcárate en su obra Escultura del siglo XVI apunta que el interés de su escultura radica prcisamente el tratamiento de la carámica vidriada más que en el estilo escultórico en sí.

9. San Miguel.

Se conserva en el Museo Victoria y Alberto de Londres y procede del convento de dominicas de Santa Florentina de Ecija, de ahí en el siglo XIX pasó a la colección Irueta-Goyena y después al Museo donde se encuentra hoy.. La obra va firmada en caracteres góticos como es habitual por Pedro Millán. Gestoso la fechó en 1480-86 y alude al estilo goticista de las piezas frente a la sobriedad de la armadura y los plegados, sin embargo Pérez-Embid no está de acuerdo y se remite al carácter flamenco de los estudios más recientes además de hacer una minucioa descripción de la escultura: cabellera dorada larga, sujeta con una cinta sobre la frente de la que pende un cruz y viste armadura.

En cuanto a la influencia que ejerció el escultor en el círculo de Castilla menciona varios ejemplos: la Virgen del

Rosario del convento de Santo Domingo en Ecija, muy gotizante, una escultura en el convento de Santa Florentina, en las tablas de Juan Giralte en el Museo de sevilla, en dibujos de Alonso Berruguete en la Galería Ufizzi etc...

La revalorización de la obra de este escultor la deja reflejada Pérez-Embid en sus palabras finales:

> "...Hay en esa unión de Pedro millán con el barro de sus obras como un símbolo que junta perdurablemente a su figura con la tierra de sevilla, y a su nombre de artista le hace ganar de nivel, porque tuvo la modestia de poner su capacidad de creación estética, su valentía al aceptar la aventura de las nuevas técnicas, y la hondura de su fe religiosa en el más quebradizo y humilde de los materiales de la escultura" (190).

CONTESTACION DE DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ.

Muestra el perfil biográfico de Florentino Pérez-Embid. Vivió en Sevilla desde muy joven y pronto destacó como brillante universitario. Se creó el Laboratorio de Arte donde trabajó durante mucho tiempo y el cual le publicó algunas obras como El mudejarismo portugués.

LOS DISCURSOS DE PINTURA

GATO DE LEMA, Nicolás

PINTURA DE PAISAJE EN NUESTRO DÍAS.

CONTESTACIÓN DEL MARQUÉS DE MOLINS.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 4 DE DICIEMBRE DE 1859.

Nicolás Gato de Lema viene dice que el género de paisaje es fruto de la historia del arte que se ha ido gestando pero es el siglo XIX el que lo lleva sus últimas consecuencias.

CONTESTACIÓN DEL MARQUÉS DE MOLINS

El Marqués de Molins hace una más interesante exposición en relación a lo valoración de la pintura medieval.

Es en los siglos XIII, XIV y XV cuando con el esplendor de la catedral gótica comienza el interés por el estudio de la naturaleza. La catedral, como construcción arquitectónica que marca un nueva etapa en la historia del arte español y viene a ser el germen de donde surgirán el resto de las artes por derivación. Será una forma diferente de establecer culto a estos edificios, considerándolos la base generadora de la escultura y la pintura. Esta en principio se limita a reproducir la figura humana sin más ambientación, mientras que en los códices y devocionarios si tendrá cabida la iniciación del género

paisajístico, aspecto según el autor "no le era antipático a la civilización cristiana la representación de la naturaleza".

En la Alta Edad Media la pintura no tiene ambientación paisajística, se limita a los fondos dorados en los retablos y el azul estrellado en las bóvedas. Pero con la llegada del siglo XIII, donde se extiende la idea de que Dios está en todo lo vemos, en el mundo sensible que nos rodea y que por tanto hay que amar a Dios a través de las cosas que ha creado, es cuando las escenas de la figura humana se entremezcla con la belleza de la naturaleza. No hay más que recordar los textos de la vida de San Francisco cuando habla de las florecillas y la presencia de Dios en ellas y en el agua, los animales etc...:

> "...De pronto suena por do quiera la voz de Dios, como si pronunciase de nuevo para las artes aquel como si predicese aquel precepto de crecer y multiplicarse y llenar la tierra: á si eco salen del Santuario emancipadas, como las aves del arca salvadora, la figura humana campea en medio de las bellezas de la creación, a sus pies se extienden alfombras de verdura esmaltadas de flores, las fieras lamen sus plantas, y los bosques le dan sombra, y los mares y las empinadas sierras limitan solo sus apartados horizontes..." (191)

En su opinión los pintores **Jorge Inglés** con el retrato del Marqués de Santillana y **Antonio del Rincón** con los retratos de los Reyes Católicos, concebidos de forma reverente y piadosa sin el nimbo de santidad como anteriormente, fueron los primeros en España que prescindieron de los fondos dorados e hicieron entrar el paisaje en sus composiciones como soporte de la escena. No hay perspectiva ni movimiento pero es el principio de un gran género:

> "...sus vistas carecen de perspectiva, como de movimiento sus figuras., pero no hay que pedir mas á la infancia del arte, tímido como pudoroso por su propia inexperiencia...".
>
> (192).

Después llega el siglo XVI y con él la influencia de la Italia del Renacimiento, la influencia de Roma, Florencia y Venecia, a cuya derivación se formarán las escuelas de Toledo, Sevilla y Valencia, siempre en España guiados por el espíritu común y persistente de la religión católica.

HAES, Carlos de

DE LA PINTURA DE PAISAJE ANTIGUA Y MODERNA.

CONTESTACIÓN DE FEDERICO DE MADRAZO

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 26 DE FEBRERO DE 1860.

Carlos Haes que cultivó el género de paisaje por excelencia y sobre el que él mismo confiesa profesarle amor y cultivar con afición ardiente, presenta en su discurso un análisis de los orígenes de su representación. Critica la postura de **Condiet** sitúa el punto de partida del paisaje en el siglo XVI con carácter absoluto, exceptuando el ejemplo de la Coronación de la Virgen de Van Eyck en el Louvre fechada en 1430, no siendo de todas maneras este modelo el más antiguo de Virgen con paisaje al fondo. En torno a 1860 había que citar otro ejemplo en la colección particular de **Mr Aders** de Londres fechada en 1417. Aparte **Van Eyck** tiene otros tres ejemplos de paisaje que son :

- El mundo bajo la forma de una esfera
- Erección de un campanario
- Paisaje con pescadores y nutria

Haes no admite una teoría tan radical y considera, que el paisaje, aunque de manera auxliar no como género de primer orden, fue cultivado ya desde el mundo clásico. La edad media

también desarrolló el género dentro del espíritu religioso al que estaba condicionado. Hace referencia a ese concepto que aparece con el cristianismo y que se alcanza su plenitud a partir del siglo XIII, en el que para acercarse a Dios había que ver en todo lo que configuraba la naturaleza la imagen de Dios: son los famosos postulados de San Francisco que harán modificar la estética de la pintura de la Baja edad media y de la que ya se ha hecho meción anteriormente:

> "...¿Podian ellos que fueron maestros en toda clase de disciplina, ellos que crearon una ciencia y un arte nuevo, ellos que vivían en íntimo consorcio con la naturaleza campestre, que aprendian a amar a Dios en los árboles y en las flores, en los arroyos y en los torrentes, en las fieras y en las aves, podian repito, no dar importancia, no imitar con verdad, no pintar con particular atención y empeño el sublime espectáculo de la creacion, que de tal suerte exaltaba su espíritu, inflamándolo de amor hacia el Supremo Hacedor de todas las cosas?" (193).

El problema se plantea a la hora de definir donde se encuentra geográficamente el origen del paisaje. Dos zonas se disputan este contencioso: Flandes y Venecia.

Haes comparte la idea de que por la inspiración en la naturaleza y ese espíritu melancólico y sensible de los

flamencos, estaría en el norte de Europa en la pintura de Van Eyck, que aun teniendo una función meramente ambiental y que juega un papel un tanto accesorio en la escena, evidencia una preocupación por los elementos de la naturaleza.

En cambio considera Haes que no consiguen un buen estudio de la perspectiva, para lo que habrá que dirigir la mirada a la Italia del siglo XV donde ya con **Paolo Ucello** aparece la prespectiva lineal considerado por **Viardot** su creador. Asímismo a Italia le corresponderá el esplendor del desarrollo del género a partir del siglo XVI. España no ha tenido especial predilección por el cultivo de esta disciplina y en consecuencia tampoco ha procurado su éxito hasta el siglo XIX.

CONTESTACIÓN DE FEDERICO DE MADRAZO

Se lamenta precisamente de la falta de interés en España por el tema de paisaje sobre lo que argumenta varios motivos.

El español como tal, decidido e impaciente, no gusta de un arte minucioso y entretenido como es el paisaje, su exaltado ascetismo y la fe no le permiten detenerse en contemplar las bellezas de la naturaleza. Critica la edad media porque España, dice estuvo "entretenida" en combatir al musulmán y hacer el arte de la guerra. Hasta tal punto influyó el pensamiento medieval en la mente española que ni la moda expandida desde Italia a partir del siglo XVI ni la corriente oriental de los siglos XIV y XV contagiaron su espiritualismo:

"El pueblo permaneció siempre fiel á la idea católica, por la cual habia derramado su sangre en tantos tremendos conflictos, y siempre siguió creyendo que la severa musa española no debia jamás quemar incienso á extrañas deidades" (194).

HUET, José Mª

SOBRE LA ESCUELA SEVILLANA DE PINTURA.

CONTESTACIÓN DE PEDRO DE MADRAZO

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 6 DE MAYO DE 1866

MUSEO, REF. Nº128.

El interés radica en establecer el origen de la escuela sevillana de pintura en la segunda mitad del siglo XV, a partir del cual y teniendo en cuenta la constancia con que la edad media se prolongó excepcionalmente en España a lo largo del siglo XVI, no se puede dejar de valorar este periodo final del gótico hispano-flamenco como punto de arranque de la pintura posterior.

Su protagonista es **Juan Sánchez de Castro,** al que se considera desde 1454, si no como maestro, si el progenitor de la escuela sevillana e iniciador del hispano-flamenco en Andalucía. Presenta un estilo seco y duro. Habla de la influencia alemana o bizantina. Pero lo más importante es que enseñó a **Gonzalo Díaz** que pintaba hacia 1493-99 quien a su vez enseñó a **Bartolomé Mesa** que en 1511 realizó las cinco figuras del profetas del cimborrio de la catedral de Sevilla y a **Alejo Fernández**, el más notable de todos.

Pintor castellano, natural de Guadalajara y formado en Italia de la mano de Ghirlandajo y Castagno fue **Antonio del Rincón** citado anteriormente que realizó el retrato Isabel la Católica, publicado por Carderera en su Iconografía Española, lo cual supuso un avance importante hacia la pintura moderna. Pero Alejo Fernández aplica, en su opinión un dibujo más correcto y dedicó su trayectoria profesional religiosa tan propia en Sevilla.

Discípulo consagrado de Alejo Fernández fue **Diego de la Barrera** que pintó en 1522 la historia y figuras de la Puerta del Perdón de la catedral hispalense. Bajo su dirección aprendió **Luis de Vargas** que trajo el aprendizaje de la escuela florentina de la mano de Perino del Vaga. A partir de aquí centra el resto de su discurso en el análisis de la obra de Luis de Vargas, muy interesante desde el punto de vista de la influencia del renacimiento en España.

CONTESTACION DE PEDRO DE MADRAZO

En respuesta al discurso de José Mª Huet Madrazo analiza cual es el origen de los grandes maestros de la pintura. Para ello se centra siguiendo con el tema expuesto en la pintura sevillana, y considera que **Murillo** puede haber tomado la influencia de Antonio del Rincón por derivación genealógica de los pintores intermedios hasta llegar a él, siempre y cuando esa

derivación no sea tomada con nombres individuales, sino como personificaciones del arte en cada época respectiva.

La esencia de esta especulación estética tiene su base en la idea de que el verdadero secreto del éxito de un artista está en la armónica correspondencia de su obra con el ideal popular de su pais y su época. **Cimabue, Giotto** y sus discípulos dice Madrazo fueron todos grandes en su momento porque personificaron las aspiraciones de la conflictiva Italia.

Comienza en la segunda mitad del siglo XIII y continúa hasta el siglo XVI y en Italia: concepto de la estética de Cimabue, Giotto, Orcagna, Spinello de Arezzo, Andrea di Lorenzo, Tadeo Gaddi, Fra Angélico y en España las obras de la catedral de Sevilla.

Para explicar su tesis describe la primera obra de **Cimabue**, una tabla de la Virgen entronizada con el Niño, con la simetría de tres ángeles a cada lado en actitud de adoración al Redentor dispuestos en yuxtaposición de franjas. Con esta obra Cimabue inicia el cambio de estilo y Florencia vió en ella un paso de progreso en la pérdida de la rigidez y en la suave movilidad de las figuras:

"Separábase ya esta imagen en el dibujo y en la expresion, bastante mas que las Madonnas de Güido de Siena, de los tipos impuestos por los mosaicista griegos: el pueblo de Florencia vio sin duda en ello realizado ese paso mas que

es la aspiracion de todo pais que progresa, y l acogió con entusiasmo...ese paso mas era la forma italiana que comenzaba a insinuarse movible y ondulosa, bajo la desquebrajada corteza de los simulacros bizantinos". (195).

Con **Giotto** opina Madrazo llega el ansia viva de independencia y libertad que propugna su pintura movido por el ambiente político del partido nacional italiano a principios del siglo XIV. Testigo de sangrientas vicisitudes políticas, contribuyeron en opinión de Madrazo a darle ese fortaleza de temple. Ello le lleva a propagar desde los Alpes el Faro de Mesina. Las ciudades italianas de Milán, Rímini, Roma, Verona, Ravena y Nápoles siempre están en su pensamiento. La aristocracia y la nobleza eclesiástica se disputan la obtención de sus obras, motivo de orgullo para la Iglesia y el bando Güelfo. Es la muestra de la intención democrática de la vida de Florencia. La renovación estética se fundamenta en un nuevo horizonte para las antiguas tablas de fondos de oro que ahora abren fondos de paisaje atisbando el espacio y la perspectiva. La temática religiosa seguirá siendo la otra faceta artística, puesto que no se centra en una sola persona la disciplina de la pintura. **Orcagna** pinta El Juicio Final y los Triunfos de la muerte en el Campo Santo de Pisa.

Spinello de Arezzo pinta al fresco en Santa Mª de los Angeles la caída de Lucifer y **Andrea di Lorenzo** de la escuela de Siena, pinta en la sala Delle Balestre de esa ciudad la alegoría de los Estados Italianos de El bueno y el mal gobierno y sus consecuencias.

Tadeo Gaddi el discípulo más sobresaliente de Giotto pinta al fresco en la Sala Capitular de Santa Mª Novella con motivo de la canonización de Santo Tomás de Aquino en 1322 sus dos famosas alegorías: La Sabiduría de la Iglesia y la Iglesia militante, calificadas por Madrazo como de "verdadero poema teológico".

En España el siglo XVI crea en Sevilla el espléndido poema de la catedral. Se mantenía el medievalismo pero la fiebre del cambio modificó el panorama artístico español. Se entremezclan la ténue supervivencia del mundo medieval con el impulso de la edad moderna:

> "la estética religiosa que tantos portentos creó durante la edad media, languidece y se eclipsa, se emula le estética pagana, renace y subyuga los mas privilegiados entendimientos..." (196).

PALMAROLI Y GONZÁLEZ, Vicente

CONSIDERACIONES SOBRE LA HISTORIA DE LA PINTURA E IMPORTANCIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO Y SU EVIDENTE PROGRESO.
CONTESTACIÓN DE JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS
RECEPCIÓN PÚBLICA DE 7 DE ABRIL DE 1872.

De entre todos los discursos seleccionados como fundamentales a la hora de valorar la edad media o en ocasiones de criticarla, como se ha podido observar también se obtiene una enseñanza.

Para Palmaroli la edad media tiene dos grandes fases: la primera formativa que comprende desde los inicios del cristianismo hasta el siglo XIII y una segunda a partir de este siglo, que ciñéndose exclusivamente a Italia, etapa culminante de la edad media pero que sigue siendo genrativa y abre el umbral del renacimiento.

No estima en nada la eda emdia y considera que el sentimiento artístico y la consecución de lo perfecto en cuanto al arte se refiere se encuentra en el mundo griego y en el estudio de la naturaleza. Por el contrario opina que con el nuevo dogma se inspiraba el artista en lo descorocido y aspiraba por

lo tanto a un ideal infinito en donde se encontraba la verdadera felicidad.

Esto le hace abstraer de tal manera las formas que la pintura y escultura, ante la imposibilidad de mostrar con imágenes ese ideal, tendrán que recurrir al símbolo parlante, perdiéndose de esta manera el sentido de la realidad y en consecuencia el sentido artístico. Es su concepto del arte paleocristiano y altomedieval:

> "El Cristianismo debia trazar nuevo y desusado rumbo. La nueva creencia iluminó con nueva luz el dogma de una vida inmortal, inspirándose en los desconocido y envolviéndose en el misterio, colocando las esperanzas y las alegrías fuera de los límites de lo visible..Por esto desde aquel momento se declararon la Pintura y la Escultura impotentes para realizarlo y el cuadro y la estátua fueron pequeños para tan grandiosa representacion, siendo preciso recurrir a la alegoria y al símbolo, perdióse el sentido dela realidad, sin el cual no es posible la manifestacion pictórica, llegándose al punto de emplar medios supletorios y materiales contrarios al sentimiento artístico" (197).

Habrá que esperar al siglo XIII para que el arte ya en manos de seglares salga del claustro en el que estuvo encerrado y

conecte de nuevo con la naturaleza en cierto modo relacionado el concepto con el ideal de la clasicismo griego. A esta época es la que llama Palmaroli "el albor del renacimiento".

Todavia a finales del siglo XII las representaciones ejemplarizadas en el Duomo de Pisa tenían ese aire bizantinizante rígido y pétreo. Valora a los trecentistas porque **Giotto** será la que rompa con el bizantinismo e introduzca las primeras notas del arte moderno. Siguieron su camino **Orcagna** que pinta en el Campo Santo de Pisa inspirado en Dante El Triunfo de la muerte y El Juicio Final que sirvió de modelo a Miguel Angel para su obra de la Capilla Sixtina y **Tadeo Gaddi** que decoró la capilla de los Españoles en el claustro de Santa Mª Novella de Florencia.

CONTESTACIÓN DE JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS

Amador de los Ríos entusiasta del arte medieval ofrece en su contestación a Palmaroli un sutil respuesta en contra.

Palmaroli establece la diferencia que hay entre la pintura pagana y la cristiana. Pero Ríos hace incapie en que no hay que confundir los conceptos y tener presente que la estética cristiana, aunque en sus obras buscara lo ideal y lo infinito, siendo consciente de que con medios finitos y particulares a su alcance no era posible manifestarlo, eso no significa que el arte cristiano cayera en la oscuridad cuando precisamente estaba pensado con el fin de "iluminar" el alma de los mortales. No es el cristianismo la negación del sentimiento artístico, por el contrario la escultura

y la pintura tuvieron cobijo bajo las portadas de las iglesias respondiendo en su dogmática a los postulados que muchos años antes dio San Isidoro que D. Amador llama "el Doctor de las Españas".

Defiende la catedral que se alza en protectora de la pintura y escultura unificada con el fin de alcanzar ese bello ideal que nunca antes se había planteado. Ríos advierte que las tres nobles artes, Arquitectura, Escultura y Pintura se reunen en la iglesia para dar culto y honor al Supremo Hacedor, es por tanto una relación causa-efecto de sentimiento religioso interno lo que produce ese resultado externo.

La iglesia cristiana es la epopeya sublime en arquitectura ergida por el sentimiento de la fe. Pero el arte cristinao como aspira a nuevas conquistas se encuentra con la posiblidad de una transformación en el siglo XIII, de una independización de las tres artes artes que anteriormente formaban "UNO". Será la pintura la que primero se atreva a salir del ámbito de la iglesia y será en Italia. Por primera vez se habla de los trecentistas y cuatrocentistas, los cuales se liberan de la rigidez y sequedad. Piensa que la cuestión no es que la edad media se hubiera olvidado de la naturaleza, sino que ese no era su medio idóneo de expresión y busca otras formas que hacen de la pintura y escultura disciplinadas subordinadas a la arquitectura. A ello añade que el verdadero apogeo del arte cristiano llegaba en el siglo XIII pero se vió sucumbido por la reacción pagana del renacimiento.

PUEBLA Y TOLIN, Dióscoro Teófilo de la

LA PINTURA EN LOS TEMPLOS

CONTESTACIÓN DE MARIANO VÁZQUEZ.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 8 DE NOVIEMBRE DE 1885

MUSEO, REF. Nº114.

Había elaborado este discurso en 1883 y poco después leyó en la Ilustración Española y Americana un artículo de Pedro de Madrazo sobre la Pintura mural en los Templos que le agradó y al cual elogia por su conocimiento de la pintura antigua y moderna.

Expone brevemente una introducción de lo que fue el arte de la pintura en Grecia y Roma pero centra su discurso en el análisis conceptual de la pintura cristiana fundamentalmente los códices y el mosaico. Haciendo historia desde los inicios del cristianismo hasta el renacimiento trata de demostrar como se va produciendo el cambio de la pintura simbólico-alegórica a la simbólico-histórica relacionada con el éxito de la nueva religión y la protección del Estado. Es una forma de defender el género de la Pintura de Historia contemporánea al mismo tiempo que expone detalladamente y con gran erudición sus conocimientos sobre la elaboración temática de los códices, la obra mosaista y los aspectos esenciales en la decoración de la iglesia. La pintura, la miniatura y el mosaico son disciplinas con un denominador común.

No habla en ningún momento de pintura al fresco, únicamente cuando menciona las catacumbas pero realmente unifica la actividad pictórica con la decorativa del mosaico.

Mantiene la teoría de que en su inicio el cristianismo realiza un tipo específico de iconografía no por ignorancia de la estética clásica puesto que en muchos aspectos se mantenía sino que claramente se ven obligados los seguidores de la nueva religión a mantener oculto su dogma, de ahí que las catacumbas sean el lugar de refugio, escenario donde se hicieron los primeros ensayos y pruebas. La pintura adopta un simbolismo místico para expresar las ideas de resignación, fe y esperanza: una corona, un áncora, una paloma con el ramo de olivo eran los simbolos de resignación y sufrimiento. Era necesario explicar las enseñanzas del Evangelio por medio de imágenes, el ocultismo les obligaba a practicar símbolos gráficos y populares.

Bajo su punto de vista hay toda una enseñanza alegórica en el modo de represnetar a Cristo, el sacrificio de la Cruz, la resurrección, el buen pastor, Orfeo atrayendo alos animales con su lira, Daniel en la cueva o fosa delos leones y Jonás tragado por la ballena arrojado sano y salvo a la ribera.

Los primeros retratos de Cristo se deben a los Gnósticos que describen la posible apariencia del Salvador. Los primeros Padres de la Iglesia (Justino, Martín y Tertuliano) lo definen bajo un aspecto poco agradable, Clemente Alejandrino dice que "era feo aunque ninguno mejor que él".

Es a partir del siglo IV cuando se determina que su iconografía debe variar y adopta el modelo definido por Léntulo en el Senado Romano, siendo más tarde un tipo más melancólico. Con la caída del imperio romano y el traslado del poder a Bizancio llega Constantino, el año 313 y el Edicto de Milán que trae la Paz de la Iglesia. El arte sale de las catacumbas, se hace público y necesita un tipo de manifestación diferente, lejos ya del simbolismo alegórico. Se produce el cambio y ello va tener su consecuencia directa en las Bellas Artes. Las escenas que narran la historia de la vida de Cristo han de ser más reales, dejar constancia del suceso histórico.
Se cultiva el retrato pero no el desnudo, lo cual se justifica en palabras de los críticos decimonónicos:

> "...las figuras del arte romano-bizantio aparecen siempre vestidas con el fin de ocultar las faltas de dibujo de los contornos del cuerpo, lo cual indica también que los conocimientos anatómicos de la figura humana no habian entrado aún en la nueva escuela como el elemento necesario de la pintura" (198).

Esta observación es evidentemente inexacta puesto que hoy es ampliamente reconocido que la falta de estudio del desnudo, excepto en los casos de temática abslutamente necesaria como es

Adán y Eva por ejemplo, responde a un sentido dogmático de pureza y divinización del personaje: cuanto más se delimiten las formas antómicas más humnizada será la figura y el arte bizantino pretendía todo lo contrario.

Muntz, según recoge Puebla su opinión, dice que el arte de las catacumbas fue sutituído por el de las basílicas. Para ornamentación y fasto se cubrieron de pinturas, mosaicos, tapices. La cabecera era el lugar de honor donde se representaban a Cristo y los Apóstoles y las escenas evangélicas del Antiguo y Nuevo Testamento a ambos lados de las naves.

A principios del siglo VI-VII se ve florecer en occidente el arte germánico mientras que en oriente surge el bizantino. La llegada de la influencia de oriente a occidente en plena época de esplendor del visigodo y la primera Edad de Oro hizo que naciera un arte que denominan en el XIX "Latino-Bizantino" y que corresponde en España al Prerrománico visigodo y asturiano. El arte mozárabe se consideraba dentro del grupo de influencia islámica y por tanto dependiente también de oriente pero de otra fuente: islámica y cristiana.

La representación clásica del Cristo Doctor que define Puebla como imberbe, con toga romana, con una varita en la mano o el pergamino que contiene la Ley divina no revelada si aparece cerrado y sentado en una silla curul símbolo de sabiduría apoyando sus pies en el dragón o el león (animales que simbolizan

la vigilancia de la fe) es modificada por el aspecto del Cristo Salvador digno y que iconográficamente infunde temor. Así define Puebla las imágenes del Panthócrator y la Virgen en Majestad o Majestas Mariae:

> "...su figura mas decidida y correcta, es la de un hombre en la fuerza de la edad, vestido a la romana, sentado en un trono de oro y teniendo á sus pies á los mortales; su expresión de severidad aparece templada por cierta dulzura: con la mano derecha bendice, y en la izquierda tiene el libro de los divinos preceptos. La Virgen, madre de Crsito, fue representada en una figura de hermosura helénica, Los Apóstoles y los Santos Padres, bajo la forma de venerables ancianos cubiertos de sencillísimas vestiduras plegadas con cierto gusto. A la Virgen se la representaba velada. La forma bajo la que representaban los primeros cristianos la Virgen y el Niño, eran la reproducción exacta de las que los egipcios daban a Isis y Horus. San Agustín afirma que no se conoce su fisonomía, sin embargoparece segun una tradición de los primeros tiempos, la Virgen era morena..." (199).

Al parecer la destrucción de los bárbaros acabó con manuscritos y miniaturas en tiempos de Basilisco en el 476. La tradición de enriquecer los libros con pinturas ya venía del gusto griego alegando que hacía e texto más inteligible.

El período iconoclasta trajo muchos perjuicios al mundo de las imágenes: León de Isauria después de destronar a Teodorico prohíbe en un decreto la adoración de las imágenes en el 726 a lo que añade la orden de blanquear las iglesias que estuviesen decoradas con pinturas, mosaico, relieves etc...

Tuvo en cambio una consecuencia positiva cual fue la numerosa emigración de artistas hacia Italia acogidos cordialmente por los Papas (Gregorio III, Adriano I, León III). Sus trabajos encargados por estos Papas se encuentran reflejados en el Liber Pontificalis. No hay que olvidar que de esta época se fechan las pinturas de San Calixto, San Proces, San Martiniano y Santa María in Cyro, así como las de los departamentos que dependía de la basílica de San Pedro mandada hacer por Gregorio III. Su sucesor Zacarías mandó decorar el Palacio de Letrán en el que se empleó mármol, vidrio, metales y mosaico y mandó fabricar para el altar mayor de la basílica de San Pedro un tejido de oro que representaba el Nacimiento de Cristo.

Después del período iconoclasta se produce una reacción que expande la tendencia a a la ejecución de magníficas miniaturas en manuscritos, las más interesantes de la Biblioteca de Constantinopla. Es el caso de la obra Topogafía cristiana de Cosmas llamada Indicopleustes por los viajes que narra realizados a la India. Este comerciante después de abrazar el estado monástico escribió varias obras. Las miniaturas de este libro son las únicas conservadas y se creen copiadas de otras del siglo VI. Se fechan en torno al siglo IX. En la nota nº 12 describe las repesentaciones iconográficas más interesantes:

"...folio 50 la que representa a Melchisedech en trage de emperador del siglo, al 51 el Sacrificio de abraham en plena página, al 56 la figura de Enoch, de grande expresión y bien plegada, al 66 en plena página también, á Elías trasportado al cielo por un carro tirado por dos caballos, dejando el manto á su discípulo Eliseo, y en la 76, en una gran miniatura en folio, representa Cristo, la Virgen, San Juan Bautista, Zacharías y una Santa. Cristo vestido con túnica talar y un granmanto plegado á la romana, bendice con una mano y en la otra tiene los Santos Evangelios. Todas las figuras están bien dibujadas y son de proporciones, las cabezas bien modeladas y con expresión, en la página 89 hay una bellísima figura de Jesucristo sentado en un trono de oro como rey del cielo, y debajo multitud de gentes vastidas con trages antiguos. Existe también en la misma biblioteca un manuscrito anterior á León Isaúrico que es un rollo de pergamino bastante abultado donde están pintadas las guerras de Josué" (200).

Ofrece a continuación una riquísima documentación de Miniatura. Durante el siglo X se enriqueció el panorama artístico de los manuscritos como lo muestran los de la Bibioteca Nacional de París que conserva tres: la carta de Eusebio Carpianus, una concordancia de los Evangelios y el libro de los Cuatro

Evangelios, todos correpondientes a la mejor época del arte bizantino.

Del mundo griego también se conservan interesantísimos ejemplos como es el códice de Basilio I que contiene la vida del emperador realizado por Constantino Porfirogénito, gran amante de las letras y magnífico pintor. En este códice se detallan las pinturas y riqueza de la nueva iglesia que mandó construir en Constantinopla. En la Biblioteca Vaticana se encuentran el Monologium Graecorum que representa más de cuatrocientas miniaturas sobre la vida de los santos firmadas por varios autores entre los que se encuentra Menas, Pantaleón y Nestor y las Homilías de la segunda mitad del siglo X y en la de San Marcos el Salterium.

Del códice de las Homilías existe una copia en la Biblioteca Nacional de París del siglo XI escrito por Nicéforo Botaniato. Caracterizan estas miniaturas la desproporción de las figuras , la sequedad de líneas del dibujo y crudeza del color. La mayor parte presentan fondo de oro con motivos ornamentales en viñetas con decoración de hojarasca y animales.

También en ella se encuentra griego un volumen en folio escrito por el mismo autor a finales del siglo XI con cuatro miniatruas a página entera. En todas aparece Nicéforo vestido con trage de ceremonia de los emperadores del siglo XIy coronado con el stemma.

La Biblioteca Laurentina de Florencia posee dos manuscritos de esta época: un Evangeliario y el otro presenta a Cristo y los evangelistas conversando con los Doctores, animando la escena con decoración animalística de pájaros.

España por su siempre constante relación con oriente tuvo una intereante tradición en cuastión de códices:

El Salterium Argentum que perteneció al Monasterio de Ripoll. Se llamó así por estar escrito en letras de plata en vitela sobre fondo morado con las versales en oro y fantásticas serpientes. El Emilianense de El Escorial del siglo X, La Exposición de San Beato de la Biblioteca Nacional del siglo XI y que perteneció a San Isidoro de león tiene valiosas miniaturas y en la primera página la letra Alfa enriquecida con enlaces de oro de gusto bizantino, en la segunda ostenta la cruz de Oviedo de gran elegancia y en la tercera el nombre de los reyes en que se hizo el libro. En un Misal de San Millán aparece un tema del Calvario y mezclado lo sagrado con lo profano como en el de las Morales de San Gregorio del siglo X. Curiosamerte en muchos códices conciliares se ve en la primera página la cruz Patee de Oviedo.

En cuanto al mosaico tiene también una tradición paralela al trabajo de la pintura. No está claro el origen, se habla de Persia, Egipto, Grecia, Roma.

En las catacumbas de San Calixto existe un arcosolium decorado de mosaico con las figuras del Salvador en medio de san

Pedro y San Pablo y en la cripta de los santos Protus y Hyacintus hay otor arcosolium en el que a pesar de lo destruido se distingue la Resurrección de Lázaro, Daniel en el foso de los leones y la Curación del paralítico.

Lo que sí es evidente es que Roma y Bizancio marcaron la pauta en el esplendor del mosaico. Pasaron del mundo pagano al cristiano, de los que el mosaico más antiguo que se conoce es el de Santa Elena y en Roma el de Santa Pudenciana que se remonta al siglo IV aunque hay quien opina que fue restaurado en tiempos de Adriano I a finales del siglo VIII. Destaca el Cristo que bendice a a manera griega y Puebla relaciona con el situado en el nartex de Santa Sofía de Constantinopla. Presenta este iconografía de Cristo siríaco y Puebla advierte ya ese cambio iconograaífico habido también en el mosaico:

> "Vése al hijo de María sentado en su trono con la mano derecha levantada bendiciendo, y con el libro de los Evangelios en la otra. No es ya el joven imberbe que la escuela romana primitiva habia hecho hasta entonces vestido con toga, es el Rey que ha conquistado el mundo, el Salvador que desde su asiento bendice á los mortales en el templo donde la adoran, es Dios hecho hombre, ante quien el mismo emperador aparece en actitud humilde rindiéndole homenaje" (201).

Los mosaicos de la iglesia de San Celso y Nazario conocida como mausoleo de Gala Placidia se distinguen por su exquisito trabajo. De la época de Félix IV (1ª mitad del siglo VI) son los mosaicos de San Cosme y San Damián. Así consta sobre muchas iglesias lo realizado en en Liber Pontificalis. En tiempo de Justiniano se decoraron las bóvedas de Santa Sofía con mosaicos de fondos de oro con imágenes de Cristo, la Virgen, ángeles y santos venerados por la iglesia griega.

A partir de los siglos XI-XII la decadencia del mosaico se hace patente, llevándose a cabo obras de fácil transporte en dípticos, trípticos, etc...

Es en el siglo XIII con los Pisano en Italia cuando se empieza a desarrollar el gusto por las Bellas Artes. Habiando aprendido de los bizantinos se liberaron de las pautas que marcaban las severas directrices orientales y trajeron el gusto clásico inspirados en la obras traídas del Peloponeso, así comienza en opinión de Puebla la era del renacimiento. Empiezan pintando cuadros de pequeño formato, **Taffi** adorna sus arcas para novias con asuntos religiosos, **Cimabue** aventaja enseguida pintando grandes dimensiones, **Arezzo** hace retratos y **Giotto** inicia la verdadera Edad de Oro de la pintura inspirado en su propias ideas y en la Divina Comedia de **Dante** que Puebla califica de "Poema teológico".

CONTESTACION DE MARIANO VÁZQUEZ

En su discurso de contestación elogia la figura de Teófilo Puebla y menciona su premio en la Exposición Nacional de 1862. Es hacia 1895 cuando se traslada a Madrid y pinta dos temas de historia medieval: Las hijas del Cid y el retrato de Alfonso X el Sabio.

Destaca por ser uno de los pintores que han contribuído al renacimiento de la pintura española.

De su discurso hay que mecionar especialmente como base de todo el punto común que armoniza las manifestaciones artísticas: la expresión de lo bello.

La esencia de su contestación se centra en que ningún período artístico, ni siquiera la edad media ha dejado de inspirarse en el mundo clásico griego. De hecho la edad media, que comienza con la decoración de las catacumbas y va desarrollando un sistema de búsqueda de la belleza y de nuevo se asiste a la valoración medieval que culmina en el siglo XIII, época que el académico como otros muchos han manifestado en sus discursos consideran el primer renacimiento del arte:

> "¿Quien extrañará que los modelos griegos fuesen el ideal en pintura y en escultura para el pueblo romano? ¿Quien extrañará que el cristianismo, falto necesariamente de un arte propio no titubeara en adoptar la forma pagana? ¿Quien extrañará que desde los primeros tiempos de la Edad media

no tuviera otro objetivo, ni lograra realizarlo hasta el momento en que se estudiaron y reprodujeron en el siglo XIII los antiguos modelos escultóricos y pintóricos de Grecia Y Roma?...

...Desde los primeros años del siglo XIII puede apreciarse una nueva tendencia al progreso de todos los ramos del saber, tendencia que da por resultado el renacimiento artístico más importante que registra la historia de la Edad Media europea..."

(202).

Enfoca también este renacimiento del arte clásico desde el punto de vista de la arquitectura medieval que llama gótica y cuya etapa culminante en la búsqueda científica de la edad media se halla en el siglo XIII. Refleja el concepto estético que comunica la arquitectura medieval:

"La arquitectura comummente llamada gótica, adquiere toda su importancia en el siglo XIII. Los problemas de constrcción que entonces se resuelven...superan a cuantos se conocen de los tiempos anteriores. Ampliar los espacios interiores de los edificios, reduciendo los puntos de apoya, perforar casi por completo los muros exteriores, cubriéndolos de vidrieras que dan pso á la luz, acomodar el arco apuntado, ya recogiéndolo, ya abriéndolo en su

base, para aplicarlo á todo género de alturas y por último establecer el contrarresto de fuerzas, llevando al exterior los apoyos de habían de resistir el peso de las bóvedas centrales, tales fueron los principales medios empleados por los arquitectos del siglo XIII" (203).

FERRANT, Alejandro

REFLEXIONES SOBRE LA PINTURA DECORATIVA.

ELOGIO A VALENTÍN CARDERERA POR SU ESTUDIO DE LA EDAD MEDIA.

Y A LUIS FERRANT

CONTESTACIÓN DE ANTONIO ARNAO.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 20 DE DICIEMBRE DE 1885.

MUSEO, REF.Nº77.

Ferrant defiende la pintura decorativa en lo que al género de pintura de historia se refiere. Frente a la opinion de ciertos críticos de que el arte pictórico debe permanecer estacionario empleando lo procedimientos bien de la pintura clásica pompeyana o lo métodos medievales (que en el fondo critican, al decir que falsean la perspectiva, tratan insuficientemente el modelado, delimitan dureza de contornos y aplican pobreza de colorido, aspectos) , el pintor moderno debe establecer una síntesis de ambas tendencias de manera que la pintura decorativa que expresa un asunto de la vida real debe ser la consecuencia del sentimiento interno del pintor, es decir pintura poética que nace de su propia sensibilidad al mismo tiempo que real en cuanto refleja con autenticidad un situación específica externa:

"La pintura debe ser, a un mismo tiempo, espejo fiel de las cosas, y medio expresivo d ela sensibilidad humana: la fusión completa del hombre y la naturaleza. Toda la historia de la pintura se reduce á oscilaciones de esta doble tendencia: para unos es tan solo el arte de imitar (serían y para otros es el lenguaje expresivo de la forma visible " (204).

Por tanto en su concepción de la pintura moderna esta en realidad tiene como fuente de inspiración el legado anterior del mundo clásico y medieval a través del siglo XVI. La pintura es ante todo color y las formas se concluyen por modelado del color.

El recurso medievalista de la pintura estaría en la aplicación a la obra de la ilusión del pintor, donde se aparta de la imitación para volver sobre sí mismo y ver en su interior. La forma externa es el resorte para transmitir el pensamiento interno, es la filosofía de la pintura histórica:

"...si hay un arte en que la ilusión sea necesaria y legítima, es seguramente el arte de la pintura, donde todo, absolutamente todo, es ficción y artificio, menos la emoción fecunda y comunicativa del artista...la perfección de la forma externa es el medio más adecuado y seguro de transmitir el pensamiento artístico al ánimo del espectador" (205).

La verdad y claridad se obtiene cor la perfección de la forma.

La edad media y el cristianismo consideraba la forma como medio de expresión de la vida del alma. Desde los tiempos de las catacumbas el artista medieval se irá esforzando por integran el sentimiento popular en la obra. Ferrant habla de las catacumbas de Bizancio, de la edad media que engrosaba hasta el siglo XIII, puesto que aún encontrando diversas opiniones no determinantemente definidas en cuanto al principio y final de la edad media, lo que sí es evidente es que el siglo XIII es la etapa de la madurez estilística y el camino abierto hacia la modernidad. Pese a que la arquitectura gótica fue reacia a la representación de la pintura mural no por eso renunció a otra forma que Ferrant considera derivada de la pintura decorativa: las vidrieras y los tapices que cubrían los de las catedrales y de la arquitectura civil:

"La arquitectura gótica fue poco favorable al desarrollo de la pintura mural, por carecer de superficies lisas de extensión adecuada para este objeto. Así es que lapintura decorativa se sustituyó, con harta frecuencia, por las grandes vidrieras en las iglesias, y por las tapicerías que de ordinario cubrían los muros d elos castillos feudales. Solo en Italia, donde el arte ojival jamás se desarrolló por completo, pudieron continuarse sin interrupción, desde la antigüedad hasta nuestro días, las gloriosas tradiciones de la pintura decorativa" (206).

Con la pintura italiana del siglo XIII, **Giunta Pisano**, **Guido de Siena** y **Cimabue** de la escuela bizantina, comienzan a sacudir el yugo de la tradición hierática. Por tanto la pintura decorativa moderna tiene su foco de irradiación en Italia a través de los bizantinistas y pintores como **Gozzoli** y **Orcagna.** Con este capítulo de la pintura comienza a surgir un cambio que avanza progresivamente hacia dos tendencias: la bizantinizante greco-cristiana o escuela mística que llama Ferrant protagonizada por **Fra Angélico** y **Gozzoli** y la escuela que fija su estilo en la observación directa y constante del natural.

Concluye diciendo que el pintor debe inspirarse en lo que germina a su alrededor y no en los ideales del pasado que ya no están. En este sentido está a favor de una pintura de historia inspirada en la realidad del momento no en la epopeya medieval aunque su realidad sirva de medio de aprendizaje.

CONTESTACIÓN DE ANTONIO ARNAO

Sintetiza el discurso de Ferrant exponiendo claramente sus dos principios estéticos:

En primer lugar proclama que el arte decorativo debe revelar el espíritu de la época en que se realiza y en segundo lugar da una rápida visión sobre la diversas consideraciones que sobre la pintura decorativa tuvo el cristianismo desde el arte conceptual de las catacumbas, pasando por el hieratismo bizantino y la expresión de este género en el gótico a través de la vidriera para desembocar en los principios modernos de la pintura italiana del siglo XIII.

AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo

LAS PINTURAS DE LA ALHAMBRA DE GRANADA

CONTESTACIÓN DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 17 DE MAYO DE 1891

MUSEO, REF.Nº463.

Dentro de ese ambiente medievalista que vivía la cultura española, Rodrigo Amador de los Riós, reconocido por su prestigiosos estudios literarios, volcó su análisis hacia la raza musulmana de la que ofrece en este discurso una pequeña parte de su legado artístico a través de la exposición del contenido iconográfico de las pinturas de la Alhambra de Granada.

Combina el espíritu romántico y nostálgico propio de la época con el nacionalismo literario y la reivindicación cultural del pasado árabe tan desprestigiado por unos e ignorado por otros.

A su interés se une su infancia en Granada y su amplia formación que le lleva a ocupar el puesto de Oficial del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios con destino al Museo Arqueológico Nacional donde tenía en ese momento a su cargo la sala correspondiente al Arte musulmán y mudéjar. LLegó a conseguir este privilegio gracias a sus profundos conocimientos de epigrafía hispano-musulmana.

Antes de comenzar hace una breve disertación laudatoria de la Alhambra descrita con exquisitas metáforas:

"Alcázar fabricado como dicen las leyendas murales que lo exornan, por los sutiles dedos de las hadas, simula guardar en los sombríos rincones d esus estancias, entre la labrada yesería de sus muros, el espíritu muelle y reglado de aquella raza, con tanto encono perseguida por sus vencedores, cuasando dulce melancolía la contemplación de edificios eslabonados, que prinicipalmente constituye aquel prodigio de la fantasía...pavimento de bruñido alabastro, pórticos de ligeras columnas sobre los cuales descansa el encaje filigranado de sus tranparentes galerías, muros bordados, que semejan encantados tapices, y por entre cuyos relieves juguetea la luz con maravillosos efectos, misteriosos surtidores hoy condenados al silencio, y que esparcian sonoros agradable frescor en torno suyo, cúpulas de doradas tejas, camarines esmaltados, caladas celosías, todo en la riente ALhambra, todo con arrebatodora elocuencia habla de aquella raza y de aquella cultura..." (207).

La Sala de la Justicia ofrece en su cubierta y alhenias el desarrollo de un tema caballeresco y de esparcimiento distribuido en una faja con un fondo de decoración azul y puntos dorados alusivos a la bóveda celeste.

En el centro de la estancia diez personajes árabes en diversas actitudes que no muestran relación con las de los extremos.

La historia caballeresca da comienzo el primer episodio en la alhenia de la izquierda, ocupado el centro por una fuente detrás de la cual se asoman un caballero y una dama. Al fondo un bosque y dos territorios quq Amador de los Ríos interpreta como los dos imperios cristinao e islámicc al frente del cual se desarrolla una escena de montería. El cristiano simula venir de occidente apareciendo por la izquierda. LLeva caperuza cerrada con el halda que cae en ondas rígidas. Abrochado con gruesos botones en la garganta y en el pecho en hilera, ceñida por debajo de la cadera con cinturón de cuero con fíbula o broche circular, mangas ajustadas que desde el codo a la boca va ornamentada con botones, calzas ceñidas, zapatos largos de cuero y con espuela de estrella, de punta también prolongada y aguda que cae fuera del estribo.

El caballo lleva en la cabezada flores tetrafoliadas, una cinta con hebilla esmaltada. El cazador porta una lanza que clava al león que se lanza hacia él con las fauces abiertas por donde penetra la lanza, el caballo herido por la fiera abraza a esta y la muerde. Un doncel se acerca al caballero en su auxilio esgrimiendo con ambas manos un mandoble. Describe a este con la cabeza descubierta y peinado a la moda con el pelo partido cuidadosamente sobrela frente y rizada melena, viste túnica de dos colores o dos telas con fila de botones, mangas estrechas y largas que llevan botones también desde el codo a la boca, haldas

partidas y cinturón de cuero, calzas y borceguíes. La escena se ambiente en un exterior con no demasiada vegetación pero con elementos suficientes para intuir el desarrollo en el monte: alimañas, conejos, un zorro huye por la derecha perseguido por un lebrel, una mariposa y un árbol frondoso en cuyas ramas dos aves picotean.

En el segundo episodio no existe línea divisoria, aparece el mismo caballero despojado de su caperuza que deja ver su cabellera partida sobre la frente y con corte recto la melena. Aparece jinete sobre otro caballo que en vez de ser blanco como el anterior lleva lunares ylas flores tetrafoliadas de la cabezada son más grandes. En eta ocasión la escena de caza es a un oso que también se ofrece con las fauces abiertas y contra el que se lanzan dos mastines y otros canes más pequeños. El montero tiene en la mano bocina o cuerno, viste larga túnica y pelo largo, caida a la espalda la caperuza cuya halda semeja llevar esclavina o muceta. Al fondo detrás de un árbol un garzón quita la sed bebiendo de una vasija de cuello estecho y dos asas.
En dirección al árbol vuelasn dos aves corpulentas y larga cola.

La escena continúa y después d ela cacerái se adentra en el bosque, bebe de una fuente donde observa que al otro lado hay una dama en actitud orante con las manos unidas com si de una paración se tratara. LLeva larga cabellera sobre la espalda y rica diadema. Al fondo un castillo custodiado por fieras donde el mago tiene prisionera a la dama.

El tercer episodio se desarrolla en la parte central del compartimento. Aparecen las dos figuras del caballero y la dama en una ambientación de vegetal con un pino, un ciprés, aves y una fuente de mármol blanco poblada de ánades, grullas y otros animales. La fuente consta de tres cuerpos con la cabeza de un león con las fauces abiertas por donde fluye el agua que se extiende por la laguna. El primer cuerpo presenta grupo escultórico de ninfas desnudas en diversas actitudes sumergidas en el agua hasta el pecho y cuya anatomía se transparenta a través del agua, el segundo muestra una columnilla de poca altura y con molduras estriadas, el trecer cuerpo sobre ella un can sentado y apoyado en las patas delanteras con la cabeza levantada en actitud de ladrar y fauces abiertas, hace oficio de surtidor.

Por la derecha se acerca un caballero musulmán que va a la caza del jabalí. Viste túnica larga que le cubre las extremidades inferiores desprovosta de todo adorno y ornamentación, según la usaron los granadinos, cubre la cabeza con cofia y el turbante o al-maizar de largas puntas que le cae sobre los hombros, calza sandalias de punta ancha y va provisto de un acicate con el que aguija al caballo blanco. Mientras contiene los movimentos del caballo con la mono izquierda, con la derecha, clava la lanza de hierro en el jabalí acosado a su vez por dos mastines. El musulmán se acerca a la fuente donde se encuantra la dama. Poseidos del amor de la doncella ambos caballeros, cristiano y musulmán se dirigen al castillo en caminos encontrados.

El caballero cristiano guiado por la doncella de la dama llega al castillo, esta aparece y el caballero hinca la rodilla izquierfa en el suelo y le ofrece el oso cazado, mientras ella exriende la mano izquierda hacia él y en la derecha se apoya un halcón de larga cola. Viste túnica larga bajo la que asoman los chapines y cabello recogido en trenzas. Se ambienta la escena entre vegetación con un lebrel quw corre detrás de un conejo. Por su parte el árabe recorre también su camino para encontrarse con su enamorada, también detnro de una ambientación de paisaje con varios árboles, dos pájaros y un mono a cada lado del ramaje en actitud de coger el fruto el de la derecha y de comerlo el de la izquierda.

En opinión del Ríos el pintor ameniza la escena un tipo de iconografía deliberadamente irónica:

> "Indudablemente el pintor, al colocar estos dos últimos animales en la parte correpondiente al musulmán, no hubo sino propósito y deliberada intención de efectuarlo, resultando en consecuencia con marcada travesura ostensible ironía, finamente expresada, y por medio de la cual dejaba comprender que mientras la hermosa compartía con el galante caballero cristinao la pasión amorosa sólo desdén podía inspirarle y le inspirabsn de seguro los sentimientos del granadino, á quien burlaba en sus intentos, bien á despecho del mágico encantador..." (208).

Al fondo aparece la torre abierta al interior mediente ajimeces de arcos trilobulados con parteluz donde se asoman la figura de la dama y el caballero. Hay una parte que no se conserva pero en la continuación aparece la dama con el caballero sentado en cojnes o al-martabas en el interior de la torre jugando una partida de ajedrez, escena que se encuentra en uno de los testeros. Como fondo del episodic dos de las torres con dos personajes asomados, un mancebo y una dama que simulan conversar apaciblemente.

Por la izquierda otra escena de lucha con un león y en otro momento los amantes advertidos de la presencia del encantador el caballero huye después de triunfar en la lucha y logra esconderse en el bosque.

En la media elipse de la Alhenia de la derecha se narra el desenlace de la historia donde la dama logra escapar de la torre mientras el león que vigila duerme y el caballero se lanza contra el encantadro al que clava la lanza. El encantador se halla bajo la forma de un monstruo de vello abundante y largo y aspecto robusto.

El árabe inducido por el encantador se entera de las relaciones del cristinao con la dama y prepara su venganza. Viene armado con espada de anchura y tipo semejante a las que se guardan en la Real Armería. Hiere de muerte al caballero cristiano. Con esta historia romancesca llena de narratividad y anecdotismo procura así el pintor salvar la dignidad del musulmán.

Por un lado Amador de los Ríos muestra el interés que tiene en sí mismo el tema pictórico de la Alhambra por su exclusividad en el tratamiento amplio de decoración figurativa que prohibía el Corán y que los musulmanes reservaban exclusivamente a un sector privado de palacio.

A ello hay que añadir los datos ofrecidos por los cronistas sobre la figuración en el arte árabe por ejemplo de Medina Azahara y otros muchos que han desaparecido y son escasos los ejemplos que se conservan en Museos:
la cierva de bronce hallada en las ruinas de la ciudad fundada por Al-Nasir en el siglo IV de la Hégira en el Museo Provincial de Córdoba, la pila de las abluciones de Medina Azahara en el Museo Arqueológico Nacional, el león de bronce adquirido por Fortuny que pertenecía a finales del XIX a la colección particular de **Mr Pyot** en París, la pila que se conserva en Játiva y la fuente del Patio de los Leones de la Alhambra mandada realizar por **Abu-Abd-il-Lah Mohamad** III con los leones del Carmen de Arratia.

Otros ejemplos pertenencientes a las Artes Aplicadas son las arquetas como son la de Braga y la de Madrid entonces perteneciente a la colección de **D. Marinao Díaz del Moral,** la del Museo Arqueológico del último tercio del siglo XI, época de **Al-Motamid** de Sevilla y ofrendada a San Isidoro de León, reproducida en Monumentos, tal vez por **Alfonso VI,** del siglo XII y en el

mismo Museo la arqueta procedente de Orihuela en Murcia, labrada esta en latón. Otros ejemplos son los tapices, candelabros, grifos y surtidores de fuentes, espadas y cerámica como es el magnífico jarrón modela de la cerámica granadina.

Buena prueba de la existencia de pintura son las miniaturas que conserva la Biblioteca de El Escorial sobre temas árabes.

Las pinturas de la Alhambra plantean el problema de la adjudicación de autor. Las opiniones a finales del XIX estaban encontradas entre los partidarios de **Contreras** que llevó a cabo la restauración y las consideraba obra legítima de musulmanes y las de otros especialistas que opinaban tener influencia italiana de las pinturas de Pisa obra de **Giotto**, e incluso se intentaba buscar una relación critiana con artistas franceses. En opinión de Amador de los Ríos estas pinturas son netamente musulmanas y se sitúan cronológicamente en torno a finale del siglo XIV-XV.

Para ello arguye en primer lugar el hecho de que están realizas "al huevo" no con el avance de la técnica del aceite de linaza y por otra parte considera la importante influencia cristiana debida a las relaciones con castellanos y aragoneses. No desprecia evidentemente la influenica cristiana debida a los contactos frecuentes entre ambas culturas e indirectamente tampoco rechaza la posible intervención de artistas cristinaos puesto que algunos cautivos trabajaron en la Alhambra como así dice lo reflejan las inscripciones que recorren los muros de algunas estancias.

Algunos detalles como el tratamiento de las fuentes en la pintura de la Sala de la Justicia muestran la influencia del renacimiento en el clasicismo y el gusto por el desnudo.

Un hecho importante fue la conquista de Sevilla por San Fernando cuyos musulmanes huyeron a Granada y formaron el último bastión hispano-musulmán con población árabe y mudéjar, lo que también explicaría la intervención de artistas cristianos descendientes de aquellos primeros pobladores.
De todas formas no hay que olvidar que no hay nada más lejos de la realidad que pensar que los árabes rechazaban la decoración figurativa. Hoy reconocido ampliamente, Ríos fue el primero que hizo un estudio detallado de estas pinturas. También muestra de su tesis son otros muchos ejemplos de miniaturas, marfiles y testimonios literarios.

En el aposento del lado destinado a las mujeres estaría decorado con el tema de los retratos de los diez sultanes incluido Mohamed V. Estas si parecen obra de cristianos italianos o bizantinizantes a través de Italia. Así lo opinan junto con **Gayangos, Oliver y Hurtado** y **Riaño.**

Otro ejemplo encontrado por Contreras en la tarbéa del Cuarto de los Leones es una tabla de roble de 1,38 x 0,62 x 0,05 encontrada en 1863, decorada por ambos lados y que por el carácter de las letras pertenece al siglo XV. En uno de las caras conserva restos de papel. El otro lado presenta fondo de oro y muestra el enfrentamiento de dos caballeros en opinión de Contreras uno musulmán y otro cristiano.

Eguílaz por su parte considera se trata del desafío ocurrido en 1414 en el reinado de Abul-hachác Yusuf III entre Juan Rodríguez de Castañeda y Diego Ortiz de Zúñiga.

Esto no parece muy probable a Ríos, siendo tal vez más creíble se trate de la representación de una escena acaecida durante el cerco de Granada.

CONTESTACIÓN DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI

Ofrece una breve imagen de la biografía de Rodrigo Amador de los Ríos. Famoso por sus estudios sobre los judíos en España, la Historia Crítica de la literatura española, Inscripciones Árabes de Sevilla, Córdoba, Portugal, estudios diversos dados a la luz en Museo Español de Antigüedades, Revista de España, España, sus Monumentos y sus Artes, su naturaleza e historia que en 1891 todavía se imprimía en Barcelona, obras de historia, arqueología, jurisprudencia y en general sobre la edad media.

Barbieri como buen conocedor de la música centra la respuesta de su discurso en el análisis del único instrumento que aparece en las pinturas: el cuerno utilizado en la escena de cacería.

Las pinturas que decoran el Cuarto de los Leones en el sector del Harén las fecha en torno al siglo XV puesto que el cuerno que se representa aunque comienza a utilizarse en el siglo XII, se hace realmente extensible en los siglo XIV y XV. Así lo refleja

el inventario de bienes de Isabel la Católica donde se repiten continuamente las referencias a estos objetos:

"Parecidos a este (refente al cuerno o bocina) se hallan algunos en miniatruas de códices de los siglos XIII y XIV, pero ya en el XV se había desarrollado tanto el lujo en esto, como puede comprobarse en el inventario existente de los bienes de la Reina Isabel la Católica donde se describen los preciosos pitos y cuernos ó bocinas que usaba para sus cacerías" (209).

Justifica asímismo la cronología en torno a mediados-finales del siglo XV por el hecho de que los retratos de los diez reyes moros de Granada incluído **Abu-Abdil-Mohamad V (Boabdil)** fueron pintados en el reinado de este y no en época de Muley en 1482.

La cuestión sobre la autoría de las pinturas estaba muy discutida, los hermanos Oliver y Hurtado la relacionan con **Gerardo Starnina** y el propio Barbieri opina que si la preparación de la pintura es árabe el estilo lo identifica de la escuela de Florencia y por tanto relacionado con **Giotto** como opinaba Gayangos:

"...no puede menos de extrañarse que se halla ehcho cuestión batallona la de averiguar si de moros ó cristianos los que pintaron los techos d ela Alhambra, porque si la preperación de las pinturas acusa intervención de los

moros, el estilo de ellas no puede negarse que es florentino, y siendo un hecho probado que en el arrabal de Bib-amadda tenían sus Alhóndigas los italianos, así pudieron ser estos los pintores, como ser maestros de artistas moros que las pintaran imitando el estilo italiano.

Los hermanos Oliver y Hurtado en su interesante obra Granada y sus monumentos árabes discurren ingeniosamente que los referidos techos debieron ser obra del pintor florentino Gerardo Starnina, de quien se sabe que vino a España durante el reinado de D.Juan I de Castilla (1379-1390) y que aquí residió algunos años, cuando precisamente reinaba en Granada el célebre Mohamad V que hizo construir y adornar el Cuarto de los Leones" (210).

MARTÍNEZ CUBELLS, Salvador

SOBRE LA ESCUELA Y PINTORES VALENCIANOS.
CONTESTACIÓN DE RODRIGO AMADOR DE LOS RÍOS.
RECEPCIÓN PÚBLICA DE 29 DE NOVIEMBRE DE 1891.

Únicamente cabe destcar el preámbulo que establece a la pintura del siglo XVI, de manera que mientras Vicente Macip y Juan de Juanes son rafaelescos, **Luis de Morales** se muestra todavía goticista en el tratamiento cándido y dulce de sus figuras. Centra el análisis en estos dos pintores de la escuela valenciana puesto que Cubells es valenciano.

Este cambio que va experimentarse a partir del siglo XVI y tiene para el autor en los reinados de Fernando III el Santo y su hijo Alfonso X. Esta fue la etapa del cambio que hizo desarrollar la cultura con Fray Luis y Garcilaso, la lengua y las artes. Es la época del esplendor de las catedrales góticas de las que ofrece una sublime visión de la iconografía arquitectónica:

"...se idealizan la piedra, se postra el hombre y se eleva a las nubes, en la que Dios tiene su trono" (211).

La arquitectura gótica fue la gran conquista de la edad media y fue con la pintura de Morales y Juan de Juanes cuando llega el estadio perfecto en el dominio de las artes en España.

CONTESTACION DE RODRIGO AMADOR DE LOS RIOS

Rodrigo Amador de los Ríos en su contestación destaca el papel de los dos personajes más importantes en la conquista y reconquista de Valencia: **el Cid** en el siglo XI y **Jaime** I EL **el Conquistador**, contemporáneo de San Fernando en el siglo XIII.

VERA, Alejo

REALISMO Y NATURALISMO EN LA PINTURA Y SU DIFERENCIA E IMPORTANCIA COMPARADAS CON EL IDEALISMO.
CONTESTACION DE RODRIGO AMADOR DE LOS RIOS.
RECEPCIÓN PÚBLICA DE 26 DE JUNIO DE 1892.

Muy a finales del siglo XIX el género de la Pintura de Historia, siendo muchos de los temas evocadores de hazañas medievales como correspondía a la corriente medievalista, se ve abocada a desaparecer en favor del realismo. Esas actitudes teatrales y ficticias tienden a desaparecer.

Alejo Vera trasluce la situación decadente del género romántico de la pintura. La falta de medios para acceder a los modelos reales impidiron la posiblilidad de copiar del natural e imprimir carácter de verdad e interés. En lugar de una evocación real del pasado se convirtió en "ilusión histórica, que representan mascaradas, golpes de efecto teatral".

Esa falta de verdad se supliría con las obras que se realizaran bien sentidas y expresadas, conmoviendo y llegando a su objetivo que era la misión civilizadora inspirada en la fe y fiedelidad a las virtudes patrióticas y sociales.

No se supo llegar al término medio porque en el siglo XVIII según dice Vera todo se alegorizaba pero de la manera más

material y vulgar. En este sentido hace alusión a los temas históricos de premios que comienzan a tener vigencia en la segunda mitad del siglo XVIII tanto en pintura como en escultura y que simbolizan como alegoría al poder constituído de la monarquía.

CONTESTACIÓN DE RODRIGO AMADOR DE LOS RIOS

Reconoce la crisis del género histórico tanto desde el punto de vista artístico de la pintura como literario de la novela histórica. Pero siempre hay excepciones y contra esa corriente de aparato falseado se encuentra y cita la obra de Pradilla La Rendición de Granada que produce la emoción estética que debiera conducir al pasado. Amador de los Ríos describe el sentimiento que le produce sobre el lienzo sobre el lienzo y el significado de la ciencia histórica:

> "Sus figuras sienten, piensan, respiran y han pensado, respirado. En la interpretación y representación de los humano está el secreto maravilloso de la verdad y la realidad La Historia y la Arqueolcgía son los elementos auxiliares imprescindibles para la observación y la experimentación" (212).

AVILÉS, Angel

LA ACUARELA.

CONTESTACIÓN DE ALEJANDRO FERRANT

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 5 DE FEBRERO DE 1893.

Su discurso es una referencia clara y concisa de algunos de los más interesantes ejemplos de miniatura medieval española donde el autor se muestra no solo conocedor del tema poco estudiado hasta ese momento, sino que trata de la labor de los miniaturistas inspirados no en el realismo y el naturalismo com muchos artistas contemporáneos sino en el idealismo divino. Es una reacción solapada contra el materialismo y el realismo exacerbado. Para ello comienza dando una explicación y concepto diferencial entre la miniatura y la acuarela, ambas surgidas de una misma idea.

La acuarela es casi tan antigua como la pintura y al mismo tiempo es moderna. Su elemento indipensable es la luz mediante la cual logra otorgar a las pinturas una transparencia lo mismo que el óleo lo consigue con el empaste. La acuarela y la miniatura están intímamente relacionadas. Para Avilés esta es la disciplina nobiliaria de aquella.

Cita algunos ejemplos singulares de miniaturas: Códices, Misales, Biblias destacando la del Monje Quiso, primer acuarelista con rojo (minium); morado (tinctura hiancinthina); verde (appianum); amarillo (croceum); pardo oscuro (furvum) y con

algunos elementos arquitectónicos y figuras bizantinas que decoran el índice de los Evangelios. Joyas conocidísimas del siglo XIII son Las Cantigas y el Libro de Tablas.

Del XV es el Libro de Horas de Isabel la Católica que se conserva en la Biblioteca del Palacio Real y que llegó a un alto punto de perfección así como el Libro de Horas de la reina Ana de Bretaña en la Biblioteca Nacional de París.

Como dato anecdótico evoca el papel de los monjes en su labor llevada a cabo en los scriptorium y alude a **Mabillon** y **Viollet-le-Duc** que describen una estancia donde se encontraban estos escribanos. Recoge asimismo la idea de Avilés y Alcuino sobre la forma de trabajar de estos intelectuales en los monasterios:

> "... se imagina el recogimiento, exquisita atención, esmero respetuoso y sentido en que se hacían estos trabajos, cuyo ejercicio era un culto y cuyo fin era ganar el cielo. El silencio era la nota clave...Según Alcuino con las palabras frívolas la mano puede equivocar el concepto. Sentados en sendos escabeles, ante sus pupitres con el pergamino, la tinta, los colores, el cálamo o pluma, los pinceles, el raspador, la regla, el compás empredían su benedictina tarea en la que solo tomaba parte la imaginación cuando se trataba de ornamentar con trazos, lacerías, detalles arquitectónicos, plantas, animales y figuras del sagrado texto." (213).

AMERIGO, Francisco Javier

LA IDEALIDAD EN LA OBRA DE ARTE Y EL ESTADO ACTUAL DE LA PINTURA

CONTESTACION DE RODRIGO AMADOR DE LOS RIOS

RECEPCION PUBLICA DE 21 DE OCTUBRE DE 1900

MUSEO REF. Nº165

Francisco Javier Amérigo critica las tendencias contemporáneas de la pintura modernista que se inspira únicamente en la Naturaleza sin recapacitar en los valores internos espirituales como sucedió en la Edad Media. En la combinación y equilibrio del fondo y la forma se encuentra la verdadera obra de arte.

Como pintor de historia, (en este sentido José Amador de los Ríos nos ofrece en la constestación un breve pero conciso perfil biográfico y artístico del pintor) es donde se puede encontrar el significado de su obra.

Al igual que la pintura, la Arquitectura, la Escultura y la Música sufren la "ola revolucionaria" según él señala para dejar abandonados los viejos moldes.

La Belleza, teniendo en cuenta que cuando habla de conceptos genéricos los anota con mayúscula, es decir se refiere al concepto filosófico, al significado último del término no al concepto inmediato, tiene su razón última en Dios, todo debe estar dirigido a El como en la edad media las obras de arte se

hacían por y para dar culto a Dios. Se entrezmecla en esta época la lucha dialéctica entre el pensamiento cristiano y el rechazo de la filosofía materialista.

Defiende la pintura religiosa y de historia y critica la obra de impresionistas, prerrafaelistas y obras de caballete:

> "Los cuadros religiosos, de historia, y todos aquellos que por su índole exigen reflexión profunda y estudios largos, están completamente proscritos, y en su lugar triunfan los de costumbres actuales, vulgárisimos los más de las veces, los caprichos fantásticos de los impresionistas y prerafaelistas, la espotánea mancha de color, el cuadrito de caballete, la tablita, todolo que pueda realizars een poco tiempo, y evite pérdida en meditaciones prolijas, porque el caso es producir mucho aunque el Arte no alcance de tanta producción el beneficio" (214).

Reivindica la recuperación de la estética del pasado en función de lo divino y espiritual y califica de fríos y mediocres a los modernos:

> "Lo que falta es el don de pensar y de sentir, y en esto estriba el poder de las Artes. En lo intangible, en lo incorpóreo, en lo espiritual, en lo soñado, en lo etéreo, en eso está la fuerza en que hemos de apoyarnos para que el Arte no se extinga nunca.

LLevar a lo infinito su concepto, tratar de que la idea, que el pensdamiento, génesis de la obra, con su hálito de eternal vida la haga imperecedera, es á lo que debe aspirar el artista, éste debe ser el móvil que sus esfuerzos guíe. Los nuestros, Señores Académicos han de ir encaminados á velar siempre por el prestigo de la escuela española, inculcar sanos principios, puras ideas, conceptos acertados, fomantar el amor hacia lo bello..." (215).

Ofrece con palabras nostálgicas su concepto de Arte y de artista:

"...la manifestación visible de una idea y de la vibración de un sentimiento, la demostración de la Belleza, y la transmisión de la vida á la materia inerte: eso es el Arte...

...Dejar que vibren las fibras del sentimiento al impulso de una emoción trágica, tierna o mística, hacer que con la obra realizada sientan los que la miran lo mismo que uno ha sentido, hacer que con ella se produzca en los que la contemplan conmovedora emoción, deleite purísimo ó celestial arrobamiento: eso es ser artista" (216).

Marca una serie de pautas a seguir para llegar a la consecución de la obra de arte y de la Belleza. Las premisas son

la inspiración en la "Idealidad Divina", de ahí el título del tema y en el sentimiento de los acontecimientos gloriosos del pasado hispánico para honrar su memoria y mantenerse fiel a la tradición española.

CONTESTACION DE RODRIGO AMADOR DE LOS RÍOS

Recuerda que Amérigo nació cerca de Ríoblanco, tierra que fue temporalmente conquistada por el Cid y que definitivamente pasó a la corona de Aragón tras la reconquista de Jaime I en la primera mitad del siglo XIII.

Fue amante de la tradicón histórica española tanto medieval como contemporánea. Sobre la edad media sentía especial predilección por Alfonso X el Sabio. Para conmemorar y en reconocimiento a la magnífica labor llevada a cabo por este rey legislador realizó un cuadro a la redacción de las Partidas. También la Guerra de Marruecos del siglo XIX afectó profundamente sus sentimientos por lo que realizó otro lienzo inspirado en los avatares de este enfrentamiento bélico.

Esta obra es la expresión nostálgica y añorante de aquella España que vivía la gloria de la conquista de Granada y que tantos éxitos cosechó en Marruecos en la edad media, ahora se han convertido en un recuerdo "tardío, estéril e infuctuoso", dice Amador de los Ríos.

España vivía en estos momentos una situación crítica a nivel nacional con la muerte de Alfonso XII e internacional con la

reciente guerra de Africa y la también cercana pérdida de las colonias (el desastre del 98 que tanto ha tratado la ilustre generación de literatos españoles).

Por ello Amador de los Ríos anima a los pintores que no abandonen el género que haga recordar las glorias pasadas, orgullo del sentimiento nacional:

> "La pintura se hace devoto intérprete de los grandes sentimientos, y se pone por tanto al desentiresado servicio de la Historia, es decir del sentiniento nacional, que ni perece ni se anubia, aún en medio de las terribles catástrofes, como la que nuestra España ha experimentado..." (217).

El pensamiento tradicional y nostálgico queda de manifiesto en este discurso de contestación:

> "En la Escultura vuelven la mirada hacia los tiempos clásicos, y en arquitectura buscan inspiración en el grandioso estilo ojival, o en el del renacimiento, en la pintura desdeñan y repugnan el concurso de la Ciencia y contentándose con los insustancial y efñimero, con lo frívolo y sin trascedencia dan por muerta la Pintura de

Historia, basándose para ello en la creencia de que la Pintura es solo trasunto o representación experimental de la naturaleza, y en la de que no siendo dado a nadie contemplar la realidad que fué, para reproducirla, no es ya posible al Arte la interpretación de la Historia!". (218).

PICÓN; Jacinto

OBSERVACIONES ACERCA DEL DESNUDO Y SU ESCASEZ EN EL ARTE ESPAÑOL

CONTESTACIÓN DE JOSÉ RAMÓN MELIDA

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 9 DE NOVIEMBRE DE 1902.

MUSEO, REF.Nº461.

La causa de la escasez del tema del desnudo en España frente a la escultura y pintura extranjera se encuentra en la edad media y el triunfo amplio del cristianismo, a lo que se une ya en pleno románico y gótico, estilo que considera el autor el mayor logro de la arquitectura, una corriente teológica cuyos programas iconográficos van dirigidos a exaltar el amor de Dios y el miedo a la muerte.

En el tema del Juicio Final está la clave, puesto que como se puede observar es en el lado correspondiente a los condenados donde todas las figuras aparecen desnudas, por tanto es el símbolo de la maldad, la lujuria, lo pecaminoso y lo irreverente frente al lado de los justos a la derecha de Cristo siempre vestidos con túnicas largas, que responden iconográficamente a la moda de la época y al concepto pudoroso que tenía la censura de la iglesia a mostrar lo menos posible las formas anatómicas con el fin de no caer en la lascivia.

Reconoce dos etapas de la edad media, la "primera mitad" que se identifica con el románico (siglos XI-XII) y "segunda mitad" (siglos) XIII-XV). En la primera mitad prevalece el mundo monástico con monjes arquitectos y escultores que imponen su disciplina de temor de Dios, mientras que en la segunda mitad, época fundamentalmente de los gremios, se produce una apertura religiosa y social , de manera que el ascetismo se humaniza y la sociedad se encariña con lo placentero y la vida propia. Es cuando se produce la modificación en el pensamiento filosófico, teológico y estético hacia el amor de Dios en lugar del temor.

Es por lo que también se considera el gótico como revalorizable, porque en muchos aspectos y muchos autores así lo han reflejado, la baja edad media es el inicio del renacimiento. De hecho en esta época por ejemplo al pintar una Virgen ya no se traza el liealismo rudo y seco bizantinizante del románico, el gótico suaviza la formas, las humaniza y hace más agradables y amables, cercanas para entroncar en el siglo XVI en el concepto pleno de Madonna.

Esto en España excepcionalmente no ocurre manteniéndose siempre bastante aferrada a la tradición o con ligeros cambios que no provoquen conatos de enfrentamiento con la iglesia:

> "Aquí, durante la reconquista, por las necesidades que impuso la lucha y el carácter que tomó, llegaron a compenetrarse y confundirse de tal suerte los ideales de Patria y Religión, que leyendo las historias cuesta trabajo saber si se iban recobrando villas solo para

ensanchar los dominios de la fe, ó si al ir rescatando tierra se iba la fe enseñorenado de ella. Lo indudable es que la exaltación del sentimiento religioso se aprovechó como factor importantísimo, mientras duraron las guerras contra los moros, para que no decayera el entusiasmo, luego de lograda la unidad para mantener y afirmar lo conseguido á tanta costa; resultando siempre que en los consejos reales, en las leyes y aún más en las costumbres, fue fortíimo el poder de la iglesia" (219).

CONTESTACIÓN DE JOSÉ RAMÓN MÉLIDA

Al igual que Picón, Mélida critica la estética medieval y opina que la causa de la falta de temática de desnudo en el arte español se encuentra en la edad media y añade más, que se acusa este rechazo cuando se trata de figuras femeninas por lo que de lascivo puedan inspirar frente a la figura de un niño desduno que se identifica con la inocencia y a ello se une el tratamiento del material, no es lo mismo esculpir en mármol que en bronce u otro material: Ello adquiere mayor crítica cuando no es problema de los escultores o pintores sino del público en sí que no deja paso al cambio y no quiere comprender que con el estudio del desnudo se llega a la máxima expresión del arte.

En este sentido la crítica a la estética medieval es abierta y se manifiesta en contra de que siga esa corriente que califica de "misticismo hipócrita":

> "Es la ignorancia, en suma, fomentada por preocupaciones que mejor que rancias debemos llamar medioevales y extraviada por una idea completamente falsa del pudor, la causa de esa deficiencia de nuestro Arte, y de la cual por consiguiente no son culpables los artisitas, sino el público mismo. Hay en esto extrañas preocupaciones. Se tolera más fácilmente el desnudo en la Escultura que en la Pintura, cual si la nívea blancura del yeso ó del mármol ó el obscuro tono del bronce alejaran toda idea sensual que en el color palpita. La figura del niño es la inocencia...el hombre representa la fuerza, pero lo que no se tolera es la mujer desnuda, que es el amor, dándose repetida ó constamtemente el absurdo caso de que los visitantes á las Exposiciones y Museos lleven sin dificultad sus hijas y esposas á contemplar en esculturas y cuadros mocetones desnudos más o menos mitológicos..." (220).

Concluye diciendo, después de hacer amplia disertación sobre la estética de la escultura griega, que el artista no se tiene que rendir ante la crítica. Por el contrario hay que educar al público en la nueva estética y que abandone el prejucio de verse coaccionado por la todavía palpitante estética medieval:

"España se distinguió siempre en aquella intransigencia, y aún hoy, mientras en otros países el tema en cuestión está ya olvidado, como pleito en que la opinión pública, dictó su fallo favorable al Arte, en España todavía repercute la hostilidad sitemática de los días inquisitoriales, y no hay que esperar consigamos el triunfo más que por la virtualidad del Arte mismo, pués él es quien tiene que convencer al público de que pintar o esculpir un desnudo es llegar á la más pura expresión de la forma" (221).

MARINAS, Aniceto

EL ARTE DECORATIVO.

CONTESTACIÓN DE AMÓS SALVADOR Y RODRIGÁÑEZ.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 1903.(SIN FECHA).

En relación al arte decorativo que considera pintura y escultura piensa que el gótico y el renacimiento tuvieron ya su momento de esplendor en la pasada centuria y que es preciso cambiar la estética hacia una nueva orientación. El problema es que el modernismo no tiene un claro horizonte de enfoque, piensa asímsimo que es erróneo de concepto.

En este sentido expone sus ideas de renovación y formación en base a un proyecto educativo de los artistas. El primer fundamento está enla inspiración de la realidad, única fuente posible para la renovación. Insiste en la importancia de la ornamentación tanto a nivel arquitectónico como refieriéndose a la "decoración indumentaria " de los personajes., siendo necesario imprimir realidad y coetaneidad. Rechaza por tanto la estética dieciochesca que plasmaba en las obras de premios de pintura y escultura la ambientación e indumentarias anacrónica. De nuevo los ejemplos más destacados se encuentran en los lienzos y relieves de premios:

"Absurdo sería representar un guerrero antiguo con armamento o indumentaria modernas. Es necesario ser exquisito en los detalles ornamentales, de modo que completen la idea principal" (222).

Se busca la recuperación de la estética romántica pero no tendrá efectos positivos. Destaca a la decadencia del arte español en ese momento y apela a la reconquista del respeto y admiración perdidos mediante la plasmación de temas pletóricos de heroismo y gloriosos para la historia de España, siempre teniendo como fundamento el estudio previo del natural.

CONTESTACIÓN DE AMÓS SALVADOR

Se enfoca en realidad hacia la crítica de una parte de la escultura.

La belleza plástica ha de producir los efectos del natural en cuanto al tamaño. Critica el colosalismo atribuido a ciertos personajes históricos y piensa que lo único que se consigue con ello es desprestigiar la estética y distorsionar la realidad.

CHICHARRO, Eduardo

CIENCIA Y ARTE DEL COLORIDO.

CONTESTACIÓN DE MARCELIANO SATAMARÍA.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 14 DE MAYO DE 1922.

Su elogio a la pintura medieval comienza con los mosaicos de Bizancio de la I Edad de Oro, poniendo como ejemplo el Panel de Teodora de San Vital de Rávena. Posteriormente en plena Baja edad media el papel de los artistas de la vidriera son los que llevan a sus máximas consecuencias las prácticas coloristas con absoluto éxito, para finalizar en el siglo XV con el preciosismo de los Libros de Horas que según apunta Chicharro inspiraron la pintura flamenca de Van Eyck, Van der Weyden etc... llegando con el descubrimiento del óleo a la culminación en las conquistas de la pintura:

> "Los mosaicos bizantinos de Rávena, Constantinopla, Dafni, Sicilia, Venecia y Roma continúa la tradición helenista-alejandrina con mayor riqueza de color y materia pero perdiendo forma. El dibujo se hace esquemático, las figuras se anquilosan, elmovimiento se pierde y la frontalidad se generaliza. Pero las ricas coloraciones triunfan con el esplendor de las piedras preciosas.

Sugestionados por la riqueza de la materia y la belleza de los colores no reparamos en su dibujo convencional y bárbaro muchas veces. La Emperatriz Teodora cubierta de oro, pedrería, rodeada de su corte causa intensa emoción no tanto por el espíritu de las hieráticas figuras como sí por su espléndida policromía. El mosaico es lomás suntuoso, lo más decente que ha creado el arte como ornamentación mural.

En el siglo XIII los arquitectos góticos rasgan los muros de las catedrales dejando pasar la luz a través de las vidrieras pintadas, llenando al misterior de las altas naves con los colores del espectro. El piadoso artífice no maneja colores materiales sino rayos de luz coloreados, que aprisiona entre contornos de plomo.

Preciosos son también los ricos esmaltes alveolados de la edad media por la riqueza cormática de sus traslúcidas pastas vítreas imposible de alcanzar con ningún otro porcedimiento pictórico.

De los espléndidos esmaltes y finas miniaturas de los Libros de Horas nace el arte naturalista de los Van Eyck, pintura que tiene la riqueza y tranparencia de colores de los esmaltes y la preciosa ejecución meticulosamente realista de las miniaturas.

En esas preciosas tablas pintadas con indescriptible solidez de materia vemos representado los episodios religiosos con tal relaismo que parece que el pintor los haya vivido: Nos handado magníficas lecciones de colorido Van der Weyden, Thierry Bouts, Memling, Van Ou Water, Gerard Saint-Jean, Van der Goes, Matsys y Gerard David.

Las grandes escuelas flamenca y holandesa heredaron de los primitivos esa maravillosa técnica y dominio.

La pintura al óleo alcanza su grado máximo de perfección, reproduciendo con igual maestría: luz, profundidad, transparencia de las sombras, calidades de los objetos. Fue cuando apareció la pintura de paisaje" (223).

CONTESTACIÓN DE MARCELIANO SANTAMARÍA

Alaba la obra colorista de Chicharro, comparable estéticamente a lo que opina **Ruskin** y que recoge Santamaría sobre los artistas que plasman en su obra la esencia del color:

"Las almas más puras y pensadoras son las que aman el color" (224).

Finalmente hace una exposición de su concepto iconográfico de los colores que son los darán la pauta de interpretación de la pintura:

"Significado de los colores, su poder ideológico:

rojo es la ofrenda póstuma (el héroe que muere el día que desaparece).

perla es el amanecer que empoieza a crecer pálido.

amarillo es el sufrimiento, enferniza codicia del oro.

azul es la pureza.

carmín es el amor fogoso.

blanco es la castidad.

negro es el luto" (225).

CAVESTANY, Julio

EL MARCO EN LA PINTURA ESPAÑOLA.

CONTESTACIÓN DE FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 19 DE MAYO DE 1941.

Cavestany analiza el origen del marco que delimita un cuadro y llega a la conclusión como Pacheco que se encuentra originariamente en las cenefas de los mosaicos, pero sobre todo en las obras de la edad media: códices miniados, siendo los márfiles, esmaltes, orfebrería y tapas de evangeliarios el antecedente más directo.

En su discurso reproduce concretamente el Libro de la reina Felicia, esposa de Sancho Ramírez del siglo XI, el Antipendio Catalán del Salvador y Vida de San Andrés de Vich de finales del XII-XIII y el Evangeliario de Roncesvalles del siglo XII. Los dos primeros presentan decoración plana a bisel con filigrana y piedras preciosas mientras que el de Roncesvalles muestra el tema de Majestas Dómini rodeado por la mandorla con el tetramorfos y en el lado opuesto la Crucifixión.

Otros ejemplos que cita, de los se conserva el dibujo en Monumentos Arquitectónicos, son las arcas de reliquias: Cámara Santa de Oviedo y San Isidoro de León estudiada esta por Gómez Moreno en Archivo Español de Arte y Arqueología, 1932 y que forma con la segunda encintados donde destaca según Cavestany el perfil mozárabe de las letras.

Del románico hay que mencionar los antipendios o frontales de altar que ya alude el autor ser el precedente de los futuros retablos góticos, donde aparcerán la predella y el guardapolvo:

> "...se pueden considerar marcos los antipendios catalenes, verdadero marco que sujeta y decora la tabla. Los relieves de estuco dorado initan en estos frontales la labor de orfebrería, repujada y dorada con cabujones. De estos frontales de altar se llega al verdadero retablo gótico". (226).

En el siglo XIII ya se conocía el marco con carácter independiente como pieza de decoración para encuadrar algo. Así lo muestran las Cantigas de Alfonso X el Sabio donde aparece en una de ellas una tienda con varios de estos marcos y donde el sentido narrativo y divertido es observado por el autor al describir que un monje encapuchado se lleva un cuadro con la imagen de la Virgen mientras el resto permanecen colgados con escarpias. En Cataluña los retablos del s. XIV son buena muestra de esta idea de enmarcamiento: **Pedro Serra** en Manresa, **Ferrer Bassá** y **Borrasá**, **Pablo Vergós** a finales del siglo XV que pintó varios retablos con fondos dorados.

Jacomart así identificado por Cavestany en su estilo o el retablo de San Jorge en Vitoria.

SEGURA, Enrique

CONSIDERACIONES SOBRE EL RETRATO EN LA PINTURA

CONTESTACIÓN DE FRANCISCO DE COSSÍO.

RECEPCIÓN PÚBLICA DE 14 DE FEBRERO DE 1965.

MUSEO, REF. Nº344.

Para Enrique Segura el retrato en la pintura medieval se ciñe a tres modelos estilísticos: Bizantino en su Primera Edad de Oro, el trecentista italiano y el flamenco del siglo XV. El resto es más un ensayo.

El arte bizantino tiene entre su legado el esplendor del estudio retratístico en el mosaico de clara influencia clásica romana. El autor destaca la valoración de los Paneles de Justiniano y Teodora situados en el presbiterio de San Vital de Rávena, claro ejemplo de la influencia bizantina en Italia, donde curiosamente se combina la nota local del retrato con el hieratismo, la austeridad y el concepto circunspecto de Bizancio:

> "Bizancio es el mosaico por antonomasia. Este pueblo, heredero de Roma, nos legó un arte monumental en el que, junto a los motivos cristianos, aparecen los retratos de los grandes del imperio. En San Vitale de Rávena, la perennidad del mosaico ha observado vivios los rostros hieráticos de Justiniano y Teodora, con sus séquitos de

cortesanos, mostrando una riqueza de colorido -tonos cálidos, verdes profundos, rojos brillantes- que crean un tornasolado resplandenciente. Son obras admirables en las que no se sabe que admirar más, si la expresión del retrato o la destreza prodigiosa y la técnica de los artífices.

Bizancio es como un último fulgor del espíritu del arte grecolatino, animado por el fuego del cristianismo. Después vendrán las sombras de la Edad Media, cortadas aquí y allá por vivísimos destellos solitarios" (227).

No se detiene en las miniaturas bizantinas y carolingias que tanto aportan sino que pasa directamente al arte italiano de la Baja Edad media.

El Trecento que identifica como Arte de los Primitivos italianos es el de **Cimabue** y **Giotto**. El primero más que propiamente retratista le considera precursor de los retratistas del pleno renacimiento y del barroco. Giotto en cambio es el modelo más perfecto de la época en la que esta modalidad estaba en desuso:

"Hemos de pasar a toda prisa por los siglos sin poder detenernos en las miniaturas bizantinas, sus continuadoras carolingias, el románico y sus códices miniados que, a

nuestro objeto del retrato, interesan menos, para pararnos algo en el siglo XIII.

Cimabue y Giotto nos presentan llenos de vida y de ese encanto peculiar de la ingénua pintura primitiva. El primero más que retratista, es el precursor de la gran pintura que ha de surgir pocas centurias después. Es Giotto quien logra retratos como el de Dante y su maestro Bruneto Latino, revelándose como auténtico virtuoso del género. Otro retrato suyo famoso es el de Messer Corso Donati. Vasari dice que rertató de modo tan natural al Signore Malatesta, en un muro, que parece vivísimo, y le atribuye a Giotto nada menos que la salvación de la pintura, que iba por mal camino".

(228).

El retrato en el siglo XV está protagonizado por los hermanos **Van Eyck** pero curiosamente no cita el cuadrito famoso del matrinonio Arnolfini sino el retrato del hombre del clavel para pasar después a la plenitud del siglo XVI.

ABRIR "VALORACIÓN DE LA MÚSICA"