

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL ESCULTOR EN EL SIGLO DE ORO

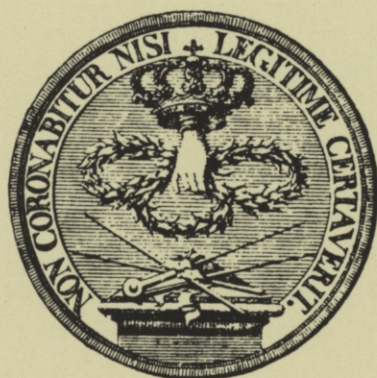
DISCURSO DEL ACADEMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ

LEIDO EN EL ACTO DE SU RECEPCION PUBLICA EL DIA 17 DE JUNIO DE 1985

Y CONTESTACION DEL

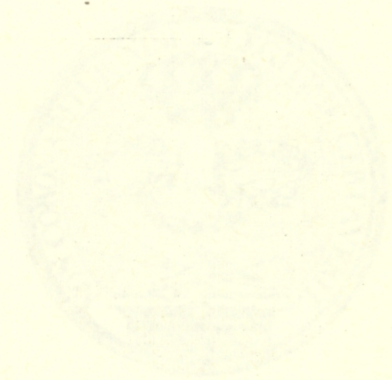
EXCMO. SR. D. JOSE HERNANDEZ DIAZ



MADRID - MCMLXXXV

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

*REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO*



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL ESCULTOR EN EL SIGLO DE ORO

DISCURSO DEL ACADEMICO ELECTO

EXCMO. SR. D. JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ

LEIDO EN EL ACTO DE SU RECEPCION PUBLICA EL DIA 17 DE JUNIO DE 1985

Y CONTESTACION DEL

EXCMO. SR. D. JOSE HERNANDEZ DIAZ



MADRID
1985

INSTITUTO ACADÉMICO DE BELLE ARTES DE SAN FERNANDO

EL ESCULTOR EN EL SIGLO DE ORO

ESCRITO POR

EXCMO SR. D. JUAN JOSE MARTIN MARTIN

PROFESOR DE ESCULTURA EN EL INSTITUTO ACADÉMICO DE BELLE ARTES DE SAN FERNANDO

Y EDITADO POR

EXCMO SR. D. JOSE FERNANDO DIAZ



Imprime: Gráficas Andrés Martín, S. A.
Paraíso, 8. Valladolid

Depósito Legal: VA. 294.—1985

DISCURSO

del Excmo. Sr. Don
JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ

S EÑORES ACADEMICOS: *Gracias a vuestra benevolencia se me abren las puertas de esta Corporación, cumpliéndose así un sueño anhelado. Cuando se piensa en aquella institución que comienza su andadura en 1744 bajo el patrocinio del rey Felipe V, y se va analizando el brillante historial que han ofrecido las personalidades que la integraron, las enseñanzas que propició, las obras de arte que reunió y el prestigio que aportó a las Bellas Artes, uno ha de considerar con modestia el honor que representa formar parte de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por este motivo sólo cabe ser agradecido; la familia académica ha necesitado extremar su generosidad para darnos acogida.*

Al dirigir la vista hacia el pasado, con ánimo de conocer la propia identidad, surgen en la memoria personas que colocaron los peldaños que, sin méritos propios, he ido subiendo. Hay circunstancias, a la vez, que resultaron decisivas. El Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid fue el crisol de mi formación. El Profesor Don Cayetano de Mergelina lo concibió como un centro de investigación de la mayor novedad para su época. Gracias a la biblioteca de este Seminario y a las enseñanzas del doctor Mergelina se fue perfilando mi proyecto vital. Vino a añadirse el poderoso influjo del Catedrático de Historia del Arte Don Angel de Apraiz. Hombre de gusto exquisito y bien cortada pluma, encauzó mis pasos hacia el profesorado universitario.

Y por haber traspuesto el umbral de la muerte, una nueva remembranza he de incorporar: la de Don José Camón Aznar. Su mano protectora aparece patente en mi vida universitaria y académica.

No podría citar a todos mis valedores; muchos me acompañan en este acto. De vuestros libros he recogido enseñanzas, orientaciones y experiencia. Al

iniciar el balance de mi vida, sé lo mucho que tengo que agradecer a mis maestros y amigos: el profesor que me enseñó, el que me marcó el camino; el compañero que me dio orientaciones; el amigo que me alentó.

Mi quehacer se reparte entre la docencia universitaria y la defensa del patrimonio artístico. Al inventariado y catalogación de obras de arte he dedicado muchas jornadas. Pero nadie sabe cuán grande es el favor recibido. Aprendí a convivir, a dudar metódicamente, a recibir lecciones de mis colaboradores.

Llego con el propósito de servir. Nada nuevo entraña ello, pues es obligado. Pero la intención va acompañada de estímulo y de gozo. La Academia, con sus obras de arte, sus libros, sus legajos y su propia tarea de custodiar el tesoro artístico, se me ofrecen como un señuelo que acepto con complacencia e ilusión.

*EL EXCELENTISIMO SEÑOR DON EDUARDO
FIGUEROA Y ALONSO-MARTINEZ,
CONDE DE YEBES*

A la turbación gozosa que supone acceder a la Academia, se viene a añadir la responsabilidad de ocupar el sillón que tan dignamente perteneciera al excelentísimo señor Conde de Yebes. Elegido Académico de número el 5 de abril de 1965, fue recibido el 21 de noviembre del mismo año.

Persona afable, intelectual perspicaz, conferenciante ameno, escritor de castiza dicción, dio a la Academia, dentro de la Sección de Escultura, una colaboración provechosísima. Venía a proseguir la fecunda gestión que en esta Corporación desempeñara su padre, el Conde de Romanones.

Obtenía en 1923 el título de arquitecto, que le ha conducido a una actividad profesional intensa, como acreditan los numerosos proyectos que realizó, varios de ellos premiados en concursos renombrados.

Con motivo de un viaje por los Estados Unidos, tuvo ocasión de entrar en contacto con la nueva arquitectura de esta nación. En 1929 pronunciaba precisamente una interesantísima conferencia sobre el tema del rascacielos. Eran los años del quiebro de la economía norteamericana, que produjo un cambio substancial en la concepción de este tipo de edificio. No se puede silenciar este papel que el Conde de Yebes ha ejercido en la valoración de la arquitectura norteamericana. No solamente había captado lo que la tipología del rascacielos comportaba, sino la manera de trabajar, en equipo, de los arquitectos de este país.

Por estar vinculado a la nobleza, el tema de la caza le era familiar. Piénsese cuán unidas han estado la nobleza de sangre y la caza. En nuestra bibliografía afloran títulos de gloriosa memoria. El Conde de Yebes se erige en continuador de una estirpe de escritores famosos. Varias publicaciones suyas son gala de la literatura española. Una, precisamente, mereció ser glosada por Don José Ortega y Gasset. Ir en pos de la caza es acercarse al paisaje, espiar la rapidez del jabalí y el vuelo solemne de las aves de presa. Todo ello aparece descrito con fraseología llena de tributos a las letras españolas, y en compañía de dibujos y fotografías del autor. Venía a ser éste un cazador, un dibujante, un fotógrafo y por encima de todo, un escritor. Sus obras son ya clásicas dentro del arte de la caza. Unas veces han sido dibujos de rápida ejecución, como reclamaba la fugacidad de la imagen; pero en otras ocasiones se han elevado a la categoría de estampas a toda plana.

Para el Conde de Yebes la caza fue una curiosidad abocada al estudio de los animales y del mismo arte. Pues no en balde además de dibujante fue escultor de grupos de animales. Al realizarse en 1964, por la Editorial Orel, aquella gran enciclopedia de la caza, el Conde de Yebes no sólo ejerció la dirección, sino que redactó numerosos capítulos y aportó sus experiencias como montero y fotógrafo.

Su contribución a la vida de la Academia dio comienzo al tiempo de su discurso de ingreso. En la primera parte de éste estudiaba las relaciones entre la escultura y la arquitectura, estableciendo una sutil diferencia: lo que sea decoración y adorno. Entendía por decoración lo que de forma inseparable está incorporado a la arquitectura. Considera la arquitectura románica, gótica, renaciente y barroca, advirtiendo cuán acertadamente los relieves, los motivos ornamentales y las escenas se adhieren a la piedra. De tal manera los escultores acompañan a la arquitectura, que ellos mismos han de poseer sólidos conocimientos arquitectónicos. Con el gótico final, el plateresco y la arquitectura barroca de los «fatuos delirantes», el entendimiento arquitectura-decoración llega al vértice de su desarrollo.

Pero una seria advertencia se produjo en El Escorial. En su colosal sequedad, la ornamentación escultórica quedó desplazada por la estatuaria, elevada ya al rango de «adorno». Precisamente la consagración de este proceso fue tarea de la Academia, papel posteriormente asumido por la arquitectura contemporánea.

La segunda parte de su discurso estuvo dedicada a comentar la misión de la Academia en lo que respecta al ejercicio profesional de la arquitectura. La historia da principio por la formalización misma del título de arquitecto. Por designio del rey Carlos III, la Academia se convirtió en el instrumento de censura y aprobación de todo género de proyectos. La Sección de Arquitectura tuvo sobre sí una ardua labor, que afectaba a los edificios de España y de Ultramar. La Academia tenía que intervenir para dar su aprobación, rectificación o rechazo de una cuantiosísima nómina de edificios, tanto de los que se proyectaban de nueva planta como de los que se deseaba modificar. Las

obras públicas militaban en el terreno de sus actuaciones, de suerte que no se construyó un sólo puente sin el preceptivo informe de la Academia. Hizo el Conde de Yebes enumeración de estas competencias, que suponían examinar miles de proyectos, con sus memorias, planos y dibujos, referentes a todo género de edificios. Precisamente este material forma parte del caudaloso archivo de esta Real Academia. Señalado queda, pues, uno de los objetivos fundamentales que está pendiente de realización: el estudio de este riquísimo legado.

A estos nobles propósitos dedicó el Conde de Yebes tantos afanes, para gloria de esta Real Academia.

EL ESCULTOR EN EL
SIGLO DE ORO

PROPOSITO

CUANDO el escultor Juan Martínez Montañés firma en 1603 el contrato para ejecutar el Crucifijo que le encargara el arcediano de Carmona, Mateo Vázquez de Leca, manifiesta claramente la intención que en esta ocasión le animaba:

«Porque tengo gran deseo de acabar y hacer una pieza semejante a ésta, para que quede en España y no se lleve a Indias ni a otras partes y se sepa el maestro que la hizo para gloria de Dios»¹.

Pocos testimonios pueden hallarse que determinen mejor el aprecio en que se tiene un artífice y el significado en un ambiente histórico.

De esta meditación arranca nuestro discurso. Se refiere al escultor, en cuanto al oficio que practica, y por lo tanto afecta al objetivo que es la propia escultura. Queda al margen todo aspecto biográfico y estilístico.

Habremos de recordar la «Disputa entre la Pintura y la Escultura», pero no para tomar postura a favor de una u otra, sino con objeto de valorar lo que la polémica significó en función del arte de la escultura.

El período histórico, como señala el título, es el Siglo de Oro, en su justa extensión, es decir, los siglos XVI y XVII. Aunque cada siglo posee caracteres precisos, a los efectos que aquí buscamos existe unidad. Se contemplará al escultor español, pero partiendo de los modelos italianos, que evidentemente establecen la pauta.

I. OBJETO Y LIMITES

Definición

La definición de lo que sea escultura y por consiguiente la justificación del oficio de escultor, aunque tuviera su concreción en palabras de Miguel Angel, se remonta a Leo Battista Alberti, pero pasa por el sutil tamiz de Leonardo². «El escultor quita, mientras que el pintor pone; uno quita siempre una misma materia, y el pintor agrega siempre variadas materias», señala Leonardo. La intención es establecer una diferenciación entre lo que sea esculpir y pintar. Pero el agregar, tarea del pintor, entra asimismo en el programa del escultor, bien que en la especialidad de modelador: «todavía cuando la escultura es en barro o en cera, se puede quitar o agregar; y cuando se ha concluido, fácilmente se vacía en bronce». En breves líneas Leonardo ha sintetizado lo que sea escultura en talla de materia dura (mármol sobre todo), modelado en materia definitiva (cera) o preparatoria para obtener posteriormente el vaciado en bronce. Pero es evidente que en cierta manera se asemeja el cometido del modelador al del pintor.

El quitar pudiera a primera vista ser interpretado como un esfuerzo mecánico, que efectivamente se hace. Entraña por el contrario adivinar la figura en el bloque y efectuar los golpes precisos para liberarla, por cuanto realmente está allí encerrada. No puede darse una idea más elevada del planteamiento escultórico. Leonardo, a quien interesa resaltar el titánico esfuerzo del escultor, no deja de reconocer que el resultado de la liberación supone para el escultor que aparezca «con el rostro sucio y enharinado por el polvo del mármol... cubierto así de esquirlas, como de copos de nieve». Así hasta dejar libre la forma que ha concebido en su ingenio.

A la encuesta formulada por Varchi en 1546, sobre la primacía de las artes³, responde Miguel Angel con harta brevedad, compendiando el pensamiento de Leonardo: «yo entiendo por escultura la que se hace a fuerza de quitar, que la que se hace por modo de añadir es semejante a la pintura». Las ideas de Leonardo flotaban en el ambiente y sin duda fueron las que empujaron a Miguel Angel a expresarse en la forma indicada. Pero como hasta 1651 no apareciera impreso su *Tratado de la Pintura*⁴, a Miguel Angel se ha otorgado siempre esta definición de escultura. La formuló con rotundidad, pero para ello contaba con la práctica en el labrado del mármol que le

confería toda autoridad. Atacaba con furia el bloque, adivinando con la mayor precisión los perfiles. Leonardo fue el intuitivo del concepto, bien que él mismo se justificaba diciendo que era entendido en la pintura y la escultura.

En España el concepto miguelangelesco era conocido, pues aparece en los sermones impresos. En uno del año 1616 se establece la diferencia entre esculpir y vaciar⁵; en otro, de 1695, se insiste en la tarea del escultor, de liberar a una figura que está dentro⁶.

Este comportamiento del escultor compete al artífice del mármol. Como más adelante veremos, la escultura marmórea fue escasa en nuestra nación. Además imperó el trabajo fragmentario, de varios bloques, frente al sentido unitario que tenía para un escultor italiano. La escultura en madera, sobre todo si había de recibir policromía, estaba menos necesitada del esfuerzo de adivinación, ya que habitualmente se operaba sobre un cuerpo de bloques encolados, susceptible de recibir adiciones.

El oficio

Al sentar su opinión el escultor Francisco San Gallo, requerido por Benedetto Varchi, indica que le era «forzoso tratar ahora del arte de los Estatuarios, que así llamaban los Antiguos a los que hoy llama el vulgo Escultores»⁷. Se aprecia la nostalgia del término en desuso, evidentemente más solemne y prestigioso. Recuérdese que Alberti había elaborado un tratado intitulado «De Statua».

En España, al menos en el siglo XVI, el término estatuario fue usado en los tratados, pero la documentación habitual que corresponde al habla del tiempo, recoge el vocablo de escultor, y asimismo el de imaginario; incluso a veces se reiteran y asocian, para aclarar el oficio⁸.

El escultor realiza esculturas de bulto redondo, pero asimismo relieves. Pero surge el encuentro con la tarea del «entallador». Según Covarrubias era el artífice que fabricaba «figuras de relieve entero o medio»⁹. Ciertamente el entallador se aplica ordinariamente a cubrir de relieves ornamentales los retablos o ciertas partes de la arquitectura, como frisos, pilastras, capiteles. Pero esto no debe invocarse con exclusividad y extraer conclusiones peligrosas respecto a la autoría. Los límites entre un escultor y un entallador son del todo imprecisos. Piénsese que Juan de Juni en el edificio de San Marcos de León dejó unos relieves en piedra que son escultura, pero entrarían en la competencia del entallador. Ni el mismo examen de escultor o entallador pretendió establecer una distinción tajante. Ningún ejemplo como el de Esteban Jamete puede aleccionar mejor respecto a las ambiguas fronteras de ambos oficios¹⁰. Contra lo que parezca, esta duda sistemática es más científica que una seguridad temeraria.

Lo mismo cabe decir a propósito de los términos oficial y maestro. Aunque la «maestría» constituye la verdadera naturaleza del examen que faculta para contratar notarialmente obras, el nombre de oficial y de maestro vienen a ser equivalentes, con esta aclaración. Si un maestro establece un

taller, los colaboradores pertenecen a dos clases: los que aprenden (aprendices) y los que ayudan a sueldo (oficiales). Sólo en este contexto, oficial y maestro son diferentes. Pero en el nivel profesional vienen a resultar homólogos¹¹.

Por otro lado, el quehacer de un maestro escultor puede extenderse a tareas menos precisas respecto a la índole de su trabajo. Notables maestros italianos se han aplicado a decorar el mobiliario, sobre todo las arcas para desposadas, como recuerda Hauser¹². Tenemos noticia de un ajedrez «de madera de colores que hizo Joan de Juni», para Felipe II¹³. Es noticia preciosa, en razón del destinatario. Lógicamente hay que pensar que el escultor tallaría las diferentes piezas del ajedrez, hechas en madera de boj y policromadas.

Pero el caso más frecuente en esta propagación de habilidades es el de la doble militancia en la escultura y la pintura; los casos son más bien raros en España. Excepcional viene a ser el artífice que es a la vez arquitecto, escultor y pintor, como Miguel Angel. Bien entendido que habría que pensar en maestros que se hayan aplicado de lleno a estas actividades, ya que con frecuencia un escultor ejercita a la vez la arquitectura de los retablos. Puede afirmarse que Alonso Cano es el verdadero prototipo de maestro práctico en las tres artes mayores.

Hay pintores que han ejercitado en segundo lugar la escultura. Tal parece ser el caso de El Greco¹⁴. Los documentos atestiguan su actividad escultórica. Aparte de ello se conservan cuatro obras indudables, y a mayor abundamiento realizó modelos de barro para la composición de sus pinturas. Aun siendo tan diferentes la pintura y la escultura, no hay la menor duda de la aproximación estética que las muestras de la plástica del Cretense experimentan hacia la obra pictórica.

Miguel Angel realizó una obra cuantitativamente igualada de escultura y pintura. Surge la cuestión de saber si existe una independencia de intenciones en cada rama del arte o si por el contrario se mantiene una dominante. Todos los historiadores están conformes en que la pintura miguelangelesca es escultórica y en ello concuerdan las manifestaciones del propio artista. De esta manera puede hablarse de una pintura-escultura. Debe pensarse que es lo que le ocurre a Gaspar Becerra, que no en balde se forma al lado de dicho maestro. Las pinturas al fresco del Palacio del Pardo son la resolución en dos dimensiones de un concepto de masa compacta revelado en el retablo mayor de la catedral de Astorga. Sin embargo fue la pintura lo que le trajo a España. La Corona necesita pintores al fresco y tiene que recurrir a los que se han formado en Italia. Pero la llegada a España obliga a Gaspar Becerra a emplearse en la escultura, que sin duda dominaba, en ocupaciones normalmente no cortesanas, como fue el retablo de la catedral de Astorga, magna asamblea de estatuas y relieves.

Pero este fenómeno ya se había registrado en Alonso Berruguete. En Italia se había hecho práctico en la pintura y la escultura, conforme al ideal de artista completo que en este país regía. Ahora bien, arrastrado por la mayor aureola social en que vivía el pintor, es como tal desea ejercer en España, y así lo dan a entender los encargos regios que recibe¹⁵. La verdad es

que la fama de Berruguete en España está cimentada en su tarea de escultor, ya que llegó a ser considerado en este campo como «único», es decir, era el Miguel Ángel español. Ciertamente, poseyendo un estilo en la pintura, pertenecen a la plástica escultórica sus chispazos de genialidad.

En la ejercitación de la pintura y la escultura evidentemente hay puntos de contacto, pero de suyo son operaciones distintas. No obstante predominaba la opinión de que era más fácil para un pintor aplicarse a la escultura que para un escultor dedicarse a la pintura¹⁶. Opinión esgrimida en la disputa de las artes, pero que en el fondo carece de toda consistencia.

Por lo que respecta al siglo XVII, la simultaneidad de escultura y pintura disminuye. Juan de Valdés Leal fue también escultor, aunque sólo se haya conservado una obra del maestro¹⁷. Esta excepcional aplicación a la escultura hace que en este campo no haya adquirido la sólida personalidad que le corresponde como escultor. Por eso hemos de invocar como caso notorio el de Alonso Cano.

Aunque el catálogo de obras de éste sea mayoritariamente pictórico, el repertorio de obras de escultura es variado y representativo. La cuestión que debe plantearse es la interrelación pintura-escultura. Nos hallamos ante un maestro de suprema calidad, que es tan excelente pintor como escultor. Por lo tanto hay que alejar todo planteamiento vicioso de «superioridad». Pues bien, si en la primera época impone un ideal plástico valedero para la pintura y la escultura, en su madurez el ideal predominante para las dos artes fue pictórico. De modo que siendo la Inmaculada de la sacristía de la catedral de Granada una pieza de escultura, la manera de realizar los pliegues es característica de pintor, de suerte que las concavidades y convexidades del manto deparan el efecto de pinceladas¹⁸.

Luz de una controversia

A lo largo de los siglos XVI y XVII ocupó dilatada extensión en los tratados de arte la cuestión de la superioridad de las artes, entendida como una confrontación de pintura y escultura. La cuestión se trae a capítulo sólo por el hecho de que contribuye a esclarecer cuál sea el papel del escultor, sin ánimo de reanimar el tema de la supremacía.

Fue Alberti quien sentó las bases de la polémica, con estas palabras:

«La Pintura y la Escultura son dos artes ligadas por estrecho parentesco y nutridas por la misma savia. Mas yo antepongo el ingenio del pintor, por ser el que se fatiga en cosa harto más difícil»¹⁹.

Leonardo se ocupa extensamente del tema, y lo hace en forma comparada, de *paragone*, término que indica la manera literaria que va a prevalecer. Todo su discurso es a favor de la pintura, apoyándose en que poseía él méritos para opinar por haberse dedicado a la escultura²⁰. Tenía la ventaja la pintura de ser «el más grande de los razonamientos mentales, de más elevado artificio y más maravilloso que la escultura»²¹. En suma, la

pintura es un proceso mental; la escultura por el contrario se aplica a apreciar la realidad del mundo.

Media también Baltasar de Castiglione, en su *Cortesano*²². Justifica el *paragone*, dado que el arte debe entrar en la educación del príncipe. Reconoce las diferencias que existen entre pintura y escultura, pero ambas descansan en una base común: el diseño. Dibujar, por tanto, debiera ocupar también al príncipe. Su veredicto es indeciso, aunque valora a la escultura porque está más cerca de la verdad, de la naturaleza.

El ambiente está preparado, dada la división de opiniones, para que Benedetto Varchi haga una síntesis expositiva y pida el parecer de reconocidos escultores y pintores²³. Conviene recordar que esto acontece en 1546. Varchi solicita la opinión de los escultores Benvenuto Cellini, Francesco de San Gallo y Tribolo; y de los pintores Giorgio Vasari, Angelo Bronzino y Jacopo da Pontormo; y del Maestro Tasso, taraceador. Se reiteran los argumentos ofrecidos por Leonardo, aunque ahora con la ventaja de que se ha otorgado la defensa de la escultura a tres expertos en la materia. Benvenuto Cellini es el más ardoroso valedor de la escultura. Lo que interesa de estas apasionadas disertaciones no es precisamente señalar lo que tiene un arte y le falta a otro, sino la esencia de lo peculiar.

Así Tribolo afirma que «la escultura es... demostrar manualmente la verdad y no engañar la naturaleza». Y propone un ejercicio: que un pintor y un escultor realizaran una misma cabeza, concluyendo que «vería siempre en la del escultor más substancia y propiedad, nacida de que trabaja en él más lo verdadero».

La defensa de Cellini se basa en el «punto de vista». Debe pensarse que el concepto de la escultura ha cambiado desde los tiempos de Miguel Angel, pasándose de la concepción de estatua como una suma de dos visiones, frontal y posterior, a la de giro, que es precisamente la manierista. De ahí que utilice la expresión de ocho vistas o ángulos visuales para la estatuaria²⁴.

Cellini va a tener ocasión de ocuparse extensamente del tema, al escribir su *Tratado de la orfebrería y la escultura*, publicado primeramente en Florencia, en 1568²⁵. El artista se mueve en terreno propio, ya que es escultor y escritor. Su opinión es por tanto de la máxima fiabilidad. Radicaliza aún más su parecer a propósito del punto de vista, puesto que se puede aumentar hasta el infinito²⁶. Y no le falta razón. Al menos así pensaría cualquier escultor de nuestro tiempo.

La polémica o *paragón* alcanzó, como no podía menos, a España. El tema ha sido seguido por Julián Gállego²⁷ y Calvo Serraller²⁸. Jonathan Brown ha considerado las *Rimas*, de Juan de Jáuregui, en que se enfrentan la pintura y la escultura²⁹. Jáuregui sigue en todo el *Paragone* de Varchi. Como materiales sólo habla de mármol y bronce y no llega a mencionar la escultura policromada. Es natural, dado su servilismo respecto de los textos italianos.

Vicente Carducho, en su edición de 1633, de los *Diálogos de la Pintura*, se ocupa extensamente de la «contienda entre la pintura y la escultura»³⁰. Conoce a fondo la cuestión, citando expresamente a Benedetto Varchi.

Reitera los conocidos argumentos que pueden inclinar la balanza del lado de la pintura, que es lo que a él especialmente importaba.

El *Arte de la pintura*, de Francisco Pacheco, aun manteniendo la misma tónica, ofrece el interés de que añade una valoración de la escultura policromada³¹. Concede singular significación a la pintura de imágenes, confesándose autor de la policromía de esculturas de Núñez Delgado y Martínez Montañés. Para él esta operación requiere la máxima destreza, lo que entraña un reconocimiento de lo que significa la escultura³². Quiere indicar que para policromar imágenes se necesita otra especialidad, que él poseía; deduciéndose que una buena escultura, si había de recibir pintura, sólo habría de ser a condición de que la hiciera un buen maestro especializado. Es un testimonio preciado de la consideración que un pintor concede al arte de la escultura, aunque por muchas otras razones para él resultaba inferior al de la pintura.

El escultor visto por los tratadistas

Interesa conocer la idea que los autores de tratados de arte poseen acerca de los escultores. Es de advertir que predominan los tratados acerca de la arquitectura y de la pintura, y que los dedicados a la escultura resultan excepcionales. Algunos autores han tenido una perspectiva más amplia, asomándose a la totalidad del arte.

De todas suertes, el papel del escultor era tenido como muy destacado por parte de los predicadores, habituados a hablar al pueblo por medio de imágenes, que ordinariamente eran de escultura. La idea de Dios escultor aparece de antiguo, y así la recoge Varchi: «Dios, queriendo hacer el hombre, lo hizo como escultor, no pintor». Es frecuente el recuerdo que se hace en el sermulario a la presencia de la escultura como obra de Dios. Véase este fragmento del predicador Barcia y Zambrana:

«Somos imagen de la Trinidad, pero no tendremos esa imagen si no procuramos imitarla, una estatua de madera acabada de un primoroso escultor, para que sea imagen del gran Padre San Bernardo. Esta estatua, mientras está en madera, es imagen; pero no es semejanza de San Bernardo hasta que el pintor la viste y adorna con los colores al Santo semejante, según la mente del escultor... Así, pues, Dios, supremo Artífice, esculpió en nuestras almas su imagen con solo criarlas; pero encomienda luego al albedrio de cada uno, como a pintor, la semejanza de la imagen, que pende de la gracia y la libertad»³³.

Un recorrido por las *Fuentes Literarias para la Historia del Arte español*, de Sánchez Cantón, depara la posibilidad de una visión de conjunto de la proporción que a la escultura y los escultores se concede por los tratadistas³⁴.

Puede abrir marcha la obra de Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*³⁵. Como se ve, Villalón utiliza el

habitual sistema de parangón, si bien aquí el enfrentamiento es entre el arte antiguo y el de su época. La escultura aparece referida como «estatuaria», y hace especial hincapié en la de mármol. Cita a los escultores Felipe de Borgoña y Diego de Silóe; y es de admirar la relevancia que le merecen los «tres hermanos en Palencia que se llaman los Villalpando, los cuales en este arte de labrar el yeso admiran tanto los hombres». Se refiere a Juan y Jerónimo del Corral, naturales de Villalpando, de donde toman el segundo apellido, artífices especializados en la talla del yeso. Pero que la visión del tratadista está particularmente sensibilizada a favor de la escultura, lo dice el elogio que hace del convento de San Pablo de Valladolid, o del sepulcro de Cisneros, en Alcalá de Henares, que como sabemos hiciera Bartolomé Ordóñez.

Los *Diálogos de la pintura*, de Francisco de Holanda³⁶, ofrecen también ocasión para valorar a los escultores. Para ensalzar a los artífices utiliza el término «águila», que explica de la siguiente manera: «Porque Italia... solamente de aquellos habla y levanta hasta el cielo, a quienes llaman Águilas, como sobrepujadores de todos los otros y como penetradores de las nubes y de la luz del sol». Realiza el elogio de la pintura, a la que endereza su texto. Lo curioso es que este portugués, tan amante de España, a la hora de mencionar los nombres de tales águilas, incluye algunos nombres españoles, como ya oportunamente resaltara Gómez-Moreno³⁷. En la «Tabla de los famosos pintores modernos a quienes ellos llaman águilas», menciona a «Berruguete y Machuca, castellanos». Y así mismo al tratar de los escultores famosos de mármol, incluye a «Siloé, de follajes, en Granada; de baxo relieve, Ordóñez, castellano»³⁸. Machuca fue arquitecto y pintor; Berruguete, pintor y sobre todo, escultor; Siloé y Ordóñez, escultores. Tal es el saldo de españoles, en aquella nómina encabezada por Miguel Ángel, Leonardo Bramante, Durero y tantas figuras culminantes del arte del Renacimiento.

Comentario especial merece la obra de Juan de Arfe, *De varia commensuración para la esculptura y architectura*³⁹. En el prólogo explica que se propone escribir acerca de la proporción del cuerpo humano, cómo se compone y la variación de movimientos. Esto lo considera básico para la escultura y la arquitectura. Y manifiesta que se había tomado este trabajo «por ver la falta que hasta ahora ha habido en España de gente curiosa de escribir, habiendo muchos que lo pudieran haber hecho, imitando a otras naciones, que no han sido descuidados de la curiosidad de sus tierras». Sonroja leer este escrito, al fin de cuentas por un español por cuyas venas circulaba sangre extranjera. Pero está manifestando una tremenda verdad.

Juan de Arfe es el panegirista de la escultura. Liga su apología junto con la de la arquitectura, amparándose en que juntas florecieron en Grecia: «Sculptura y Architectura son una perfección de todas las artes; las cuales nacen de la fábrica que labra la materia con las manos y de la razón y juyzio que dan las cosas fabricadas». El libro de Arfe llegó a ser un texto fundamental para educación de artistas; por esta razón volveremos más adelante a ocuparnos de él. Adviértase que él se considera escultor y que bajo esta especialidad destaca su nombre junto al título del libro.

El *Tratado... de las estatuas antiguas*, de Diego de Villalta⁴⁰, muestra la

curiosidad del tratadista, atento a recoger muestras de carácter clásico, antiguas y presentes. Se ocupa de los coleccionistas españoles, que trajeron estatuas antiguas a España, tales como el Marqués de Mirabel o el Duque de Alcalá. Especialmente pondera la obra escultórica de León y Pompeyo Leoni, tanto las estatuas de la familia real como los grupos funerarios de El Escorial. Su gusto es italiano; y así ensalza estas «figuras de Italia, esculpidas de fino bronce y en mármol blanco de Génova».

La *Noticia General para la estimación de las Artes*, del licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, constituye un alegato del carácter «liberal» de las artes⁴¹. Mantiene en un tono de igualdad el prestigio de la escultura y la pintura. Así, cita a Leonardo da Vinci, «pintor y escultor famoso», y a Berruguete, «pintor y escultor insigne». Su interés por la escultura es tal, que compartiendo el punto de vista de Juan de Arfe, considera que «es parte de la escultura la de los artífices plateros».

Pablo de Céspedes escribe un discurso, comparando la escultura y la pintura antigua con la de su tiempo⁴². Era él hombre práctico en la pintura y algo menos en la escultura. Entre los escasos artistas españoles que menciona figuran «Alonso Berruguete y nuestro Becerra, gran imitador de Micael Angel, así en el pincel como en la escultura, diera grandes prendas de su valor si la muerte no le atajara». Y asimismo cita a Pedro Berruguete, «excelente pintor y escultor, imitador de Miguel Angel». Sin duda el que practicara las dos artes su hijo Alonso Berruguete, es posiblemente lo que le indujo a error estimando también a Pedro como escultor.

Los *Diálogos de la Pintura*, de Vicente Carducho, contienen cuantiosa información acerca de la escultura, especialmente de sus técnicas y materiales, pero muy escasas referencias a artífices. Entre los que menciona se hallan Gaspar Becerra, Alonso Berruguete, Pompeyo Leoni y Juan Bautista Monegro, al lado de otros pintores (Navarrete, el Mudo) y arquitectos (Juan Bautista de Toledo). Y precisa que los tales maestros eran «conocidos por sus obras de pintura, escultura y arquitectura, que siempre estas tres facultades andan juntas y en ninguno o en pocos artífices de opinión se halla la una sin las otras»⁴³.

Francisco Pacheco tuvo trato con escultores, pues fue policromador, tarea que ensalzó por el hecho de haberse especializado. En su *Arte de la Pintura* salen a relucir nombres de escultores y obras precisas. Entre los «valientes escultores que se han conocido», incluye a Berruguete y Becerra, atendiendo a sus esculturas de madera y a propósito de la facilidad con que el escultor ensambla las piezas, lo que no es ningún desmerecimiento. Y de igual manera recuerda las colosales estatuas de los Reyes de Judá, que hiciera Juan Bautista Monegro para la fachada de la iglesia de El Escorial, asimismo como ejemplo de empleo combinado de materiales en diferentes trozos. Pero especialmente familiares le son los escultores de Sevilla. Así menciona el Cristo resucitado de Jerónimo Hernández, otras obras de Gaspar Núñez Delgado y de Juan Martínez Montañés. De este último resalta el Crucifijo para el arcediano Vázquez de Leca, y el San Jerónimo de San Isidoro del Campo, «cosa que este tiempo en la Escultura y Pintura ninguna le iguala». Así hacía la alabanza de la escultura en madera policromada, pues

en esta obra se juntaron la gubia de Montañés y el pincel de Pacheco. Y aún recuerda al escultor Pablo de Rojas, maestro de Montañés en Granada, según dice Pacheco.

Incluye algunas referencias a escultores Lázaro Díaz del Valle, en su *Origen y ilustración del Nobilísimo y real arte de la Pintura*⁴⁴. Constituye un antecedente para Palomino, quien sin duda utilizó el contenido para sus vidas, ya que el autor inicia en su obra el procedimiento biográfico. A las esporádicas noticias que otros tratadistas habían dado de Berruguete y Gaspar Becerra, Lázaro Díaz del Valle aporta otras más completas, que indican maestros, procedencia, obras realizadas y distinciones. De Alonso Berruguete señala que fue pintor y escultor y que era natural de Paredes de Nava. Recuerda su formación romana y que se aplicó al estudio de las proporciones. Pasa revista a sus más señaladas obras, como los retablos de la Mejorada de Olmedo y San Benito el Real de Valladolid, «y el medio coro de sillas y el trascoro de la catedral de Toledo». Completa los datos con la adquisición del señorío de Ventosa de la Cuesta.

Al referirse a Gaspar Becerra, apunta a un cambio estético, como es hacer «las figuras compuestas de más carnes que las de Berruguete». Cita los dos principales retablos del maestro; el de la catedral de Astorga y el de las Descalzas Reales de Madrid.

Introduce la biografía del escultor Antonio Ceroni, mencionando dos obras que han sido documentadas: los ángeles de bronce del Panteón de San Lorenzo el Real de El Escorial y las esculturas de la fachada de San Esteban de Salamanca.

Con la obra de Jusepe Martínez, los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*⁴⁵, se introduce un sistema de exponer la actividad artística de una región muy próxima a lo que hoy entenderíamos por una «historia del arte». Lo importante que debe señalarse es que siendo un tratado de pintura, contenga abundantes y muy precisas referencias a los escultores aragoneses⁴⁶. El tratado número XX de su obra está dedicado a los «estatuarios y escultores». Junto a Miguel, Andrea Sansovino, Jacobo Sansovino, menciona a «Alonso Berruguete español, y nuestro estudiosísimo Becerra, ambos dos pintores y estatuarios». Le llaman poderosamente la atención los retablos aragoneses, sobre todo los de alabastro. Así describe minuciosamente el retablo mayor de La Seo. No hace referencia al banco, obra de Pere Johan, pero en cambio describe con toda ponderación los grandes relieves del cuerpo principal. Se queda con la angustia de saber quién fuera su autor, de tal manera le interesaba el conocimiento de las personalidades. Se trata de los grandes altorrelieves que a partir de 1467 labró el escultor alemán Ans Piet d'Ansó, también llamado Hans de Suabia.

No escatima el elogio a Damián Forment, «un ingenio peregrino de esta profesión», de quien señala su gran dominio del dibujo. Y procede a describir puntualmente sus magnos retablos, comenzando por el mayor de la iglesia del Pilar. Pondera la «grandeza» de las escenas, que son de «relieve entero», es decir, de bulto completo, sabia observación, porque Forment se aparta del habitual sistema de relieve. Después analiza el retablo mayor de la catedral de Huesca, «de finísimo alabastro». Capta el giro estilístico, como

consecuencia del contacto con Berruguete, que residía a la sazón en Zaragoza. A partir de entonces «se valió de esta manera de obrar por ser más gentil y delgada que la suya». La mudanza que Jusepe Martínez advierte, se haría presente en el retablo mayor de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Pero volviendo al retablo de la catedral de Huesca, admira la sutileza de Martínez, cuando percibe «lo acabado y obra de alabastro, que no se juzgara sino que es de mármol finísimo». En otro apartado se comentará esta diferencia de materiales, que por el precio, la dificultad de lograrlos y sobre todo la exigencia de su labra, motivarían el apartamiento de los escultores del mármol en beneficio del alabastro.

Tiene conciencia Jusepe Martínez del funcionamiento del taller del maestro, que ciertamente fue nutrido. Y así acredita que su influencia se propagó a los discípulos, «con modelos y dibujos suyos».

Pasa a relatar la biografía de Juan de Morlanes. Se deshace en alabanzas de la fachada de la iglesia de Santa Engracia, con la tarea minuciosa en alabastro de dicho maestro. Aprecia que es «una portada en figura de retablo de extremada grandeza». No olvida recordar a los Reyes Católicos, promotores de la obra, que aparecen de rodillas, junto a sus escudos. Y está en lo cierto Martínez al afirmar que el autor no pudo concluir la obra, tarea que se reservaría para su hijo, Juan de Morlanes el Joven.

Es tal el entusiasmo que esta obra despierta en Martínez, que juzga que era una lástima que no se hubiera elaborado alguna estampa de ella, de manera que se divulgara su imagen. Pero es mal generalizado en España, dice el autor⁴⁷.

Describe la presencia de Alonso Berruguete en Zaragoza, a propósito de labrar el sepulcro del vicescanciller de Aragón don Antonio Agustín. Y dedica su espacio al sepulcro de alabastro de Juan Selvagio, que como hoy sabemos fue encargado a Berruguete.

Se detiene ante el trascoro de la catedral de Zaragoza, que considera obra de Tudelilla⁴⁸. Agudamente distingue entre los relieves, que son obra de Arnao de Bruselas, y la ornamentación arquitectónica, que es lo que hiciera este maestro, llamado Juan Sanz de Tudelilla.

Habla de la estancia en Zaragoza de Gaspar Becerra, que venía de Roma. Durante ella afirma que se relacionó con Diego Morlanes, «estatuario estudiosísimo», a quien regaló muchos dibujos. Y hace referencia a algo no comprobado: que Alonso Berruguete solicitó ver «modelos y dibujos suyos», y que habiéndolos visto los ponderó sobremanera. Es de resaltar este significativo valor que Jusepe Martínez confiere a los diseños.

El interés de Jusepe Martínez por la escultura se aprecia en las citas que hace de ciertos escultores, aunque padezca errores. Así habla en Sevilla de un Delgado, que es Gaspar Núñez Delgado, y de Anchieta, de Pamplona, el gran escultor vasco-navarro. Incluso en la biografía de Becerra, no deja de recordar que fue en «ambas artes, escultura y pintura, muy general, franco y liberal». Y al referirse a Toledo, donde analiza la obra de Dominico Greco, advierte que también había notables obras de escultura, paravillándole «algunas imágenes de escultura de un hijo de esta ciudad, que por no saber el nombre no lo escribo»⁴⁹.

Como se ha apreciado, es muy limitada la nómina de escultores que aparece en los tratadistas españoles. Además los nombres se repiten, sin duda porque los copian unos de otros. Sin duda Alonso Berruguete y Gaspar Becerra fueron los escultores más conocidos. Los tratadistas principales fueron pintores, por lo que no ha de extrañar que sean de esta especialidad los artistas que mencionen, sobre todo dada la circunstancia de que escribieron con insistencia acerca de la superioridad de las artes, y les interesó dejar bien sentado que el triunfo era de la pintura.

Un cambio se va a producir, llegado el siglo XVIII, con la publicación del *Museo Pictórico*, de Antonio Acisclo Palomino (1715-1724). Esta obra cae ya fuera de la cronología de nuestro trabajo. Como se ha dicho, Palomino sigue el modelo de Vasari, de biografiar a los diferentes artistas. Pero era pintor y a la pintura concede casi todo el espacio. Su obra significó un gran avance para el conocimiento de escultores soterrados, como Juan de Juni, Gregorio Fernández, Manuel Pereira, Pedro de Mena, José de Mora y algunos más.

El grado de aceptación de la escultura

Haciendo abstracción de todo propósito comparativo, desde el punto de vista puramente estadístico y sobre todo en función de la clase de público, ¿en qué medida la escultura fue aceptada por el pueblo español?

Una de las cuestiones que más se discutieron en la contienda de las artes, fue la de la escasez de escultores en comparación con la abundancia de pintores. Hace concreta referencia a esta cuestión Vicente Carducho; señalando el escultor en su defensa que era por la dificultad que entrañaba la tarea de esculpir. Replica el pintor que había pocos escultores «por ser tan corto y limitado el empleo y uso de la escultura». La cuestión no consistía en si había muchos o pocos escultores; el mérito de un arte es intrínseco, y por eso recuerda los tiempos clásicos en que se «usaba tanto el adornar las plazas, templos y teatros con estatuas e historias de escultura»⁵⁰. Pero debe observarse que Carducho está viviendo en Madrid, en el ambiente intelectual más elevado de la nación. Es el de la gran pintura, amparada por las clases sociales de mayor rango. Pero esta medida no sirve para toda la nación, antes bien, sucede todo lo contrario. Estamos muy lejos de poseer adecuadas estadísticas, pero la experiencia de campo nos dice que numéricamente prevalece la escultura.

Son más los retablos de escultura que los de pintura. Por otro lado hay una especialidad artística que es patrimonio sólo de la escultura: el arte procesional. Sin perjuicio de que en circunstancias excepcionales haya salido en procesión un cuadro, las procesiones de las cofradías gremiales y penitenciales se organizan a base de imágenes de escultura. La cuestión de calidad es otra, pues la gama varía desde esculturas procesionales de primer orden de Montañés y Gregorio Fernández, a grupos artesanales secundarios, cuya bondad no se cuida tanto porque la imagen se sabe expuesta a los elementos.

Un repaso al contenido de los palacios reales, viene a demostrar que el fondo principal era pictórico⁵¹. En tanto en las paredes van quedando las efigies pintadas de las familias reales, no hay reflejo de este arte en la escultura, al contrario que en Italia, donde la retratística escultórica alcanzó tan elevado desarrollo. Y lo mismo puede decirse cuando se examinan las mansiones nobiliarias, siendo notable exponente lo que ofrecen los inventarios de la villa de Lerma, del mecenazgo del duque de este nombre⁵².

El pueblo tiene una natural preferencia por la escultura, sobre todo en materia de culto. Aunque existen pinturas de devoción famosas, como la Virgen de Guadalupe, es abrumador el número de Vírgenes de escultura, ya desde el periodo románico. Las imágenes «encontradas» forzosamente son escultóricas, porque han sido desenterradas o han venido flotando sobre las aguas.

La imagen escultórica es una máxima aproximación a la realidad. Leonardo señala que «la escultura se manifiesta fácilmente; la pintura parece una cosa milagrosa y hace palpable lo impalpable». Eso indica que se aparta de la realidad, invitando a imaginar. Pero de estas abstracciones no gusta el pueblo, que desea lo inmediato. También Varchi recoge el alegato de los escultores, que pretenden practicar un arte más noble porque imita la naturaleza⁵³.

En rigor el pueblo no se está decidiendo por razones estéticas, sino vivenciales. Por esta razón merece la máxima atención otra de las argumentaciones ofrecidas por los escultores, igualmente recogida por Varchi. Señalan que si es verdad que «la vista es el más noble de todos los sentidos... el más cierto sentido es el tacto». Los escultores aciertan a valorar en la escultura la palpación. Por experiencia cualquier persona sabe la tentación que sufre de posar la mano en las piezas de escultura, y no por curiosidad ni malsana intención, sino porque la misma obra le está incitando al tacto. El lenguaje de los críticos de la escultura está cuajado de expresiones que evocan la palpación: suavidad, morbidez, dureza, finura, aspereza. Son las sensaciones que proceden del tacto, aunque en su experimentación sólo se haya utilizado la vista.

Pero el pueblo no frena sus arrebatos, y besa las imágenes, las abraza. Sólo es posible cuando la imagen es escultórica. Muchas piezas escultóricas están erosionadas como consecuencia de estas manifestaciones de afecto popular. Esto es lo que explica el porqué de la invasión de materiales «extraños» (hoy no lo parecerían tanto) a la escultura, como trajes, espadas, lágrimas, pelo, sombreros, etc. Y de la aparición del «camarín», que permite que el pueblo se acerque a su imagen y la contemple vestida con el traje de cada fiesta. Es fenómeno de familiaridad, de acercamiento.

Pero sería un error considerar este sentimiento popular como un demérito artístico, ya que la estatuaría está llena de piezas de primer orden. Y por otro lado, también personas de la máxima formación intelectual y de elevado sentido religioso requieren este sentimiento de aproximación. No hay mejor testimonio que la exigencia que el comitente impone a Martínez Montañés cuando concierta el famoso Crucifijo de la Clemencia, de que habría de estar como hablando con cualquier persona que estuviera al pie.

II. EL PROCESO ESCULTORICO

Se va despertando un progresivo interés por el conocimiento del proceso de elaboración de las obras artísticas. En gran parte es de orden técnico, y en esta dirección marchan las investigaciones actuales. Sumamente esclarecedor e instructivo es el libro de Wittkower referente al proceso escultórico⁵⁴; pero hemos de confesar que en España este género de investigaciones apenas ha tenido cultivadores. Ya lo advierte Sánchez-Mesa, precisamente autor de uno de los libros especializados en esta materia⁵⁵. ¿Hasta qué punto —se pregunta este autor— podemos desentendernos del estudio de los problemas técnicos que presenta la consecución de una de nuestras esculturas policromadas, para comprender su verdadero significado o intención? Pues no se trata de una mera curiosidad, sino de una ayuda para comprender mejor el enigma de cualquier obra de arte. Esto sin olvidar que el conocimiento del proceso permite formular precisiones en orden a la atribución de obras.

Las herramientas

El proceso debe comenzar por el conocimiento de las herramientas. De sus nombres estamos informados por los inventarios que se realizan al fallecer los escultores. Aunque con variación de regiones, los nombres se repiten; de algunas herramientas desconocemos el empleo. Se echa en falta el diccionario de «autoridades», es decir, el que con aportación de textos permita al lector formarse una idea del significado del término⁵⁶.

Tenemos que agradecer a un pintor, Vicente Carducho, el que nos haya ofrecido un completo repertorio de herramientas, con indicación del uso, diferenciando las que se destinaban al mármol, alabastro, bronce, madera, marfil, etc.⁵⁷. Para labrar el mármol y alabastro se empleaban «picas, cinceles, punteros, taladros, picolas, macetas, raspas y escofinas»; y para el pulido y lustrado se requerían «asperones, esmeril y tripo»⁵⁸.

Las esculturas de bronce, oro, plata y otros metales, después de vaciadas, se perfeccionaban con «cinceles, buriles, limas, raspas, martillos, limatones y grapas». Se labraba el marfil con «gubias, formones, raspas, escofinas y taladros»; y se pulía con piedra pómez y tripo. En la talla de la madera se empleaban «hierros de acero, formones y gubias»; la tarea se

completaba con el raspado y lijado, mediante «escofinas, raspas y lijas». También se ocupa Carducho del estuco, que se labra estando fresco con «hierros de acero, paletas y raspates» y se pule y bruñe con «aceros lisos y agua», concluyendo que «el mejor estuque que se hace es aquello que más imita al mármol».

Claramente especifica Carducho las operaciones de aparejar o desbastar, labrar y afinar. Todas requieren sus útiles.

Es preciso leer a Benvenuto Cellini, ya que siendo escultor, él mismo describe minuciosamente su modo de operar⁵⁹. Toma a Miguel Angel por guía y señala cómo trabajaba. Dibujaba sobre la superficie del mármol y luego procedía a «descubrir los detalles con las herramientas, cual si estuviera haciendo un bajo-relieve»⁶⁰. Se servía de ciertas sutilísimas «leznas», vocablo que hoy tenemos que identificar con «puntero», instrumento con aguda punta de acero. Luego iba dando entrada al buril, hasta que se afinaba con escofina. También alude Cellini al uso del «taladro», instrumento para perforar sin golpear, ahorrándose de esta suerte las desportilladuras y posible ruina del bloque. Y distingue entre dos taladros, uno de pecho, y otro «que gira por medio de un cordel y de una varilla agujereada». Wittkower ha aclarado la naturaleza de esos instrumentos. El primero es una especie de berbiquí y merece el indicado nombre de taladro. En cuanto al segundo, se trata del «trépano», instrumento imprescindible para acometer la talla del cabello y partes de difícil acceso con herramienta de corte y percusión⁶¹.

Wittkower ha analizado minuciosamente las esculturas de Miguel Angel. En ellas localiza los puntos donde ha sido usado el trépano; pero asimismo observa la sistemática utilización del cincel «dentado». De éste había diversas variantes, en función del tamaño de los dientes.

No se ha reparado en el uso de herramientas en la escultura española de mármol y alabastro y es trabajo que merece la pena emprenderse. Pero de cualquier manera algunas observaciones sí pueden adelantarse. En primer lugar apenas se ha usado el trépano en los cabellos, dado que se ha concebido en forma de masa compacta. En las cabelleras labradas por Miguel Angel y Bernini, el trépano fue sistemáticamente usado. Se notan agujeros de trépano en figuras de Pompeo Leoni, como la estatua de la infanta Doña Juana de Austria, en las Descalzas Reales de Madrid. El trépano ha sido imprescindible en el labrado de los cañones de los cuellos del tipo de gorguera. En algunos se ha obtenido una sutilísima película. Después de efectuadas las perforaciones profundas con el trépano, por medio de buriles se han afinado las paredes. Precisamente las piezas más bellas permiten comprobar el empleo del trépano; los escultores menos avezados han desconocido o simplemente no han usado este instrumento, que requiere siempre una mano adiestrada.

La escasa escultura barroca en mármol del siglo XVII y muy especialmente la de Cataluña, también se ha servido del trépano. El influjo de Bernini en Cataluña va acompañado de las técnicas consiguientes.

También en ciertas piezas de escultura funeraria se observan huellas del cincel dentado o gradina. Tal ocurre en las esculturas funerarias de Don

Antonio Cabeza de Vaca y su mujer Doña María de Castro, en la iglesia de Santa Catalina de Valladolid, concertadas en 1607 por el escultor Pedro de la Cuadra.

Nada podemos precisar acerca del uso de la máquina de sacar puntos y de la caja que describe Leonardo da Vinci, para ejecutar una escultura en mármol a partir de un modelo a la misma escala, mediante varillas que van marcando los puntos de referencia. Pero es lógico que tales procedimientos se hayan usado, ya que eran de conocimiento general.

Asimismo hemos de agradecer a Vicente Carducho el podernos asomar al «obrador» o taller del escultor, diferente al «estudio», donde trabaja el pintor. En aquél podrían verse los «bancos» y «potros», que permiten mover y girar los bloques en todas direcciones, mantenidos en el aire, para poder mejor ser tratados.

Escribe Carducho: «el escultor estudia, medita... hace conceptos e ideas, imágenes interiores, inventa, esculpe, copia, retrata, apareja, desbasta, rebaja, desboza, rebota, acaba, retoca, lija y pule y hace modelos»⁶². Reténganse de este repertorio los vocablos estudia, hace conceptos, desboza y hace modelos, porque señalan la fase primera de la operación. De la meditación surge el concepto; éste se concreta en unos esbozos y modelos. Luego viene aparejar, desbastar, esculpir, retocar y acabar. En artista que se pregona académico, no se puede hallar mayor lógica en el proceso escultórico, hecho máximamente valorable por cuanto su oficio era el de pintor.

Modelos

La elaboración de modelos o bocetos era habitual en la práctica escultórica del renacimiento en Italia. Se hace necesario acudir de nuevo a Benvenuto Cellini. Recomienda que todo buen maestro haga primero «un modelo pequeño y sobre él resuelva los problemas artísticos con amor y estudio». Pasará luego a ejecutar un modelo grande, pero ya acabado con más perfección, pues será el que tomará como base fundamental para la obra. Sabemos que Miguel Angel formaba el concepto a través de diversos modelos de cera o barro, que como señala Wittkower le ayudaban para clarificar la idea en la fase de invención y le permitían mantener la ejecución con certeza durante el periodo de elaboración⁶³.

Si atendemos a Carducho, en España tuvo que ser también procedimiento habitual: «hácese modelo en pequeño o grande de barro o cera, por ser materia más a propósito». No hay razón para suponer que se haya seguido un procedimiento distinto. Además, hay testimonios. Uno procede de Dominico Greco. Por lo pronto se sabe que en 1611 visita Pacheco al Greco en Toledo y éste le muestra «una alhacena de modelos de barro de su mano, para valerse dellos en sus obras»⁶⁴. Estos bocetos estaban destinados a la composición de escenas pictóricas, pero no hay que olvidar que El Greco fue asimismo escultor y que proyectó obras grandes para retablos. El pintor, que poseía una sólida formación italiana, debió de trabajar asiduamente

mediante bocetos de escultura, y de ello dan testimonio los numerosos bocetos de cera, barro y yeso que se recogen en los inventarios de su taller⁶⁵.

Que los modelos tuvieron que ser frecuentes, se acredita por otras pruebas correspondientes ya al siglo XVIII. Así, en el inventario del escultor Tomás de Sierra, practicado en 1725, se citan «trescientos y dos modelos entre grandes, medianos y pequeños, de barro cocido y crudo»⁶⁶. Cristóbal Belda, que ha estudiado los bocetos de Salzillo⁶⁷, advierte que el boceto tiene una doble significación. Puede ser el elemento que guiara a Salzillo para realizar una obra definitiva, superando ésta a aquél; o que el boceto posea una «autonomía tal, que en muchos casos empequeñece la obra objeto del encargo». Lo cierto es que la colección de bocetos de Salzillo constituye la más nutrida de cuantas existan de escultor español del gran periodo barroco.

En ciertos edificios se conservan esculturas de pequeño tamaño, que en determinados casos habrán sido modelos y en otros copias. Como bocetos se consideran dos pequeñas esculturas sevillanas: una es el Nazareno, que sería boceto de Montañés para el Jesús de la Pasión; y otra el Cristo del Amor, según boceto del propio autor, Juan de Mesa⁶⁸.

Pero en la mayoría de los casos se trata de copias para multiplicar la devoción. Es lo que ha sucedido con las numerosas piezas de barro cocido policromado de Juan de Juni, que representan el relieve de la Piedad o la Virgen de las Angustias. Hay que añadir también la ventaja de poseer una copia de pequeño tamaño, que permite desplazarla. En las cofradías penitenciales estas copias servían para que la imagen principal, por medio de la copia, figurara en el salón o en la mesa petitoria⁶⁹.

Que estos modelos o bocetos tuvieron que ser frecuentes se acredita por la propia organización de los grandes talleres. Bernini, como ha señalado Wittkower, tenía cada vez una participación activa menor en sus encargos. Se comportaba como un director, cursando órdenes por medio de dibujos y pequeños modelos. Era la única forma de atender a una demanda copiosa y guardar la unidad estilística; los discípulos se mantienen unidos al ideal del maestro por tales muestras. Es lo mismo que ha tenido que acontecer en España, en los magnos talleres de Juan Martínez Montañés y Gregorio Fernández.

Por otro lado sabemos de ciertos contratos, que obligan al artista a realizar por anticipado una obra para que ésta sirva de garantía del nivel artístico que el cliente desea. De esta manera la obra es a la vez modelo y obra definitiva. Un ejemplo soberano es el de las esculturas de San Juan y la Magdalena que labró Juni para doña Francisca de Villafañe. Según el contrato, estas dos piezas serían lo primero que debiera hacerse del retablo encargado⁷⁰. Una vez hechas, serían examinadas por Doña Francisca; dada la aprobación podría proseguirse la obra. Respondió Juan de Juni a esta exigencia extremando la calidad de su arte.

Los dibujos

«El «diseño» constituye el medio de expresión artística usual desde el

Renacimiento. Todos los tratadistas consideran que es la toma de contacto inicial y la misma base de todo el negocio artístico. En la introducción a las artes del diseño, Vasari lo define con estas palabras: «el diseño, padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura, procediendo del intelecto, extrae de la pluralidad de aspectos de las cosas un juicio universal, semejante a una forma o idea de todo lo existente en la naturaleza, la cual es perfecta en sus medidas»⁷¹. De igual suerte, Francisco de Holanda, en su obra *Diálogos de la Pintura*, manifiesta que «el diseño, a quien por otra parte llaman dibujo, es en quien consiste y en él es la fuente y el cuerpo de la Pintura y de la Arquitectura y de todo género de pintar y la raíz de todas estas ciencias».

Como ha señalado Hauser⁷², el dibujo llegó a ser en el Renacimiento el vehículo del proceso creador, pero a la vez una forma artística peculiar, diferente a la obra de arte en cuyo seguimiento iba; venía a ser el punto de partida de la creación artística, antes de que ésta poseyera una definición precisa.

Pero surge el equívoco de identificar inexorablemente al dibujante con el pintor, por aquello de que se han conservado mayoritariamente dibujos de maestros del pincel. Incluso los teóricos, cuando alaban el dibujo (es el caso de Francisco de Holanda), lo hacen para entronizarle como padre de la pintura. Pero el escultor era asimismo dibujante. Cuando Juan de Juni y Francisco Giralte se enfrentaron con motivo del retablo de la iglesia de La Antigua, el núcleo de las discusiones fueron las trazas que cada maestro aportó para la obra. Precisamente en este aspecto descollaba Giralte, según se dice tanto en los interrogatorios como en las contestaciones de los testigos⁷³. Así en la pregunta quinta del interrogatorio efectuado en 1548, por parte de Giralte, se indica que «por ser el dicho Francisco Giralte tan buen escultor como debuxador, ha hecho y hace muchos debuxos y traças para plateros e pintores y escultores». No hay duda de que este escultor descubrió sus posibilidades en el diseño, ya que elaboró una traza en pergamino, que fue muy admirada, frente a la de papel, realizada por Juni. Naturalmente la calidad del dibujo no debe emparejarse con la creatividad, ya que aunque siendo un dibujo perfecto tendría que resultar menos imaginativo que el de Juni, si nos atenemos a la obra que definitivamente éste realizara, que se conserva.

Son escasos los dibujos conservados de escultores⁷⁴. Los hay de Juan de Balmaseda, Alonso Berruguete, Gaspar Becerra, Esteban Jordán, Alonso Cano y de pocos más. Pero también es verdad que es reducida la cantidad de diseños de pintura y arquitectura. La penuria responde a la desidia del coleccionista y asimismo al escaso valor que en España se ha concedido al diseño. Se ha reaccionado tarde. Con todo ello, debe relacionarse la escasez de bocetos y la de dibujos, en el sentido de admitir como probable que el escultor español se haya esforzado menos en la fase de invención o proyecto.

Cabe distinguir por otro lado el dibujo que sirve al maestro para activar su imaginación y mantener el recuerdo, del que apunta a la enseñanza. Este último queda vinculado a los talleres, donde los maestros que dirigen han de guiar a los colaboradores. No hace mucho se descubrieron unos dibujos de

Alonso Berruguete, en el dorso del relieve de la Anunciación, del retablo de la Mejorada⁷⁵. Los pudo hacer Alonso Berruguete para soltar la mano, o mejor aún para dar lecciones a sus discípulos.

Estampas

La investigación ha progresado durante estos últimos años en el terreno de la información que el grabado suministra a la pintura. El paso de la imagen grabada a la piedra nos ofrece ejemplos tan preclaros como los relieves del patio de la Universidad de Salamanca, copiados del libro titulado *Sueño de Poliphilo*, atribuido a Francisco Colonna. Francisco Pacheco deja constancia de este proceso en este fragmento del *Arte de la Pintura*: «También los pintores hacen cartones y debuxos, de cuyos trabajos puestos en estampas vemos que se valen casi todos los escultores del universo. Yo vi a dos valientes en esta profesión labrar en esta ciudad algunas historias de piedra, por estampas de Tadeo y Federico Zucaro».

En la escultura de madera la imitación de estampas ha tenido que resultar frecuente. Sin duda este aspecto no se ha estudiado bastante. Hay un ejemplo decisivo en el proceso de aceptación de la estampa. El escultor Mateo de Prado hubo de imitar las escenas de la vida de San Benito que figuraban en un libro con estampas realizadas por Bernardino Pasaro, cuando se le encomienda la talla del friso de la sillería de San Martín Pinario, en Santiago de Compostela⁷⁶. Es la serie entera lo que fue copiado. Últimamente se percibe una mayor atención por esta materia, de la relación grabado-escultura.

Los Textos

Supone aproximarse al tema de la cultura del artista, pero en la medida de que el texto haya resultado útil al escultor para el ejercicio de su arte. El conocimiento de esta materia es muy sumario, pues desventuradamente apenas se han publicado inventarios de bienes de escultores, donde tienen que figurar los libros.

Los libros de estampas figuraban en las bibliotecas más comunes, sobre todo los de carácter devoto. Antes se ha citado un ejemplo. Pero interesa considerar el libro que encierra un texto y unas láminas como fuente para el escultor. Para la arquitectura y la pintura había numerosas fuentes, sobre todo italianas. Pero el escultor también necesitó alimentarse de la lectura.

Los libros de anatomía han tenido que resultar imprescindibles para un escultor de prestigio. Sería inconcebible que quien habitualmente tenía que labrar figuras humanas, acusando los tendones, los movimientos corporales y las mismas proporciones, estuviera de espaldas a un tipo de libro cuyo dominio se había extendido más allá de las personas dedicadas a la medicina.

A los pocos años de publicado el libro de Andrea Vesalio, *De humani corporis fábrica libri septem...* (Basilea, hacia 1543), sale de las prensas de Roma el de Juan Valverde de Amusco, *Historia de la composición del cuerpo*

*humano*⁷⁷. Sucedió en 1556, en edición castellana, que seguidamente obtuvo numerosas versiones al italiano y al latín e incluso sus planchas se reprodujeron en Amberes en obras de Anatomía.

Se ha considerado a Becerra como el ilustrador del libro de Valverde, lo que supondría una faceta de grabador. También pudo solamente suministrar los diseños, que un experto en láminas grabaría. Es Vicente Carducho quien en los *Diálogos de la Pintura* apunta que fue Becerra el autor de las ilustraciones⁷⁸. Riera recuerda que el propio Valverde menciona al pintor extremeño Pedro de Rubiales como entendido en anatomía. De cualquier manera el estilo de algunos grabados es del todo similar al de Becerra.

Contiene la edición espléndidos grabados, tanto de las vísceras, como de los músculos, nervios y vasos. Incluso hay un desnudo femenino, con el vientre abierto, que realiza el gesto pudibundo de Afrodita, revelando el origen artístico de la lámina. Tuvo que ser un libro de consulta extraordinariamente útil para un escultor que estimara que su escultura tenía que acercarse a la verdad anatómica. No deja de ser revelador que el libro figurara en la copiosa biblioteca del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz⁷⁹.

Ya se ha hecho referencia al libro de Juan de Arfe, *De varia commensuración para la escultura y architectura*. Esta obra tuvo que ser asimismo un manual de escultor. En los inventarios de los artistas figura habitualmente. El problema de las proporciones fue una cuestión permanente en todo el arte del siglo XVI. Pues bien, es lo que aborda Juan de Arfe en el libro segundo de su obra. La comprensión se hace más hacedera gracias a los grabados, en los cuales se utiliza la retícula. Gracias a ella se puede reproducir un diseño a escala mayor y habitúa al escultor al uso constante de las proporciones. Se percibe el carácter docente de Arfe; es un libro hecho para la enseñanza. Además el uso de versos viene a ser un poderoso auxiliar nemotécnico. En rigor constituye también un libro de Anatomía, pero de contenido estético; y esto es lo que más pudiera interesar a un escultor. El estudio de las proporciones permite a Juan de Arfe realizar espléndidos dibujos de mujer y de hombres. Tras estos dibujos es fácil ver al escultor usando el modelo y la toma de datos mediante varillas.

Ya que nos encontramos faltos de información acerca del modo técnico de proceder nuestros escultores, dibujos como los que ofrece Juan de Arfe aplicándose a escorzos del cuerpo humano, indican que los maestros de la plástica tuvieron que utilizar formas de representación similares.

III. LOS MATERIALES

La selección del material en que se vaya a plasmar la escultura constituye una decisión fundamental del artista. Los materiales condicionan; suponen facilidad o dificultad, y es el artista quien tiene que escoger, midiendo sus posibilidades.

La referencia a los materiales o se emite o se menciona de pasada. No se valoran los materiales, y esto se debe a que los estudios se realizan con frecuencia sin haber examinado las obras, juzgando por fotografías. La visión directa en escultura es fundamental; los materiales se muestran a lo vivo. Así se puede apreciar la veta del mármol o el efecto traslúcido del alabastro o las fibras de la madera en su color.

Para comprender el alto aprecio que se hizo de los materiales, basta recordar las pesquisas en las canteras, buscando mármol, jaspe, alabastro, bien para empresas de arquitectura (las más de las veces) o bien de escultura⁸⁰.

El mármol

Mármol y bronce constituyen los materiales por antonomasia de los escultores italianos. Lo fueron de Grecia y de Roma y conservaron toda su dignidad y prestigio. Es escultura desnuda, desprovista de artificios y de colaboraciones extrañas.

Pero el mármol es la especie; es preciso conocer las familias. Benvenuto Cellini fue experto en mármoles. Consideraba a los de Grecia como los de mayor belleza. Clasifica Cellini los mármoles en función de su grano, cualidad que va unida a la dureza. Cuanto más fino es el grano, más suave resulta la materia. Estuvo cerca de Miguel Angel y le acompañó a las canteras de Carrara. Aprendió de él que la elección del mármol era la primera tarea para obtener una buena escultura. Y así Miguel Angel recorrió toda la región de Carrara, para seleccionar los mármoles que le convenían.

Expresarse en el mármol constituía en la escultura antigua la prueba de autenticidad. Toda la pureza de la talla resplandecía; asimismo, todas las dificultades. Pero aparte de estos inconvenientes, el principal era llegar a poseer el material. Las mejores canteras se hallaban alejadas. Un buen mármol costaba caro por el trabajo de su extracción y transporte. Benedetto

Varchi hace la apología del mármol por boca de los escultores: «es necesario hablar del mármol, y no del bronce y otras materias, el cual cuesta mucho dinero y no se puede conseguir sin la ayuda de una República o de un Príncipe». Las canteras de mármol ocupaban grandes extensiones, situándose por lo común en parajes de montaña. Situar allí operarios resultaba muy oneroso. Después de la extracción, había que efectuar el traslado. Los mármoles destinados a España embarcaban en Génova y se dirigían a Alicante o Sevilla. Pero dentro de la Península aún tenían que ser acarreados hasta los talleres. Por todo ello se comprende que se procurara sustituir el mármol por un material local, aunque resultara menos noble.

Luego viene el otro aspecto: la dureza del material. También lo comenta Varchi: «no se puede decir su extremado trabajo corporal, además que necesita estar por tierra y al revés, de rodillas, en varios modos, teniendo siempre en las manos una pesante maza y el cincel». La pieza estaba colocada en el banco, pero un escultor en madera podía dar fácilmente vueltas dado el pequeño peso que tenía; un bloque de mármol nunca podía perder su posición rígida.

En España nos hallamos tan prendados de la madera policromada, que apenas prestamos atención a la escultura en mármol y alabastro, cuando acontece que utilizándose estos materiales por los escultores del siglo XVI se han logrado obras cimeras. Quizás el mejor Berruguete sea el del sepulcro del Cardenal Tavera o el del grupo de la Transfiguración en la catedral toledana; de igual suerte que Juni llega a la cumbre de su arte en la estatua de San Segundo, en Avila. Por este nivel hay que medir la escultura española en función de la de otros países.

Nuestro Renacimiento vino impulsado por la escultura marmórea. Abren marcha las importaciones de Italia. Los Gazini trabajan los mármoles de Carrara en sus talleres de Génova. Sus obras son enviadas por mar hasta Sevilla⁸¹. Asimismo Domenico Fancelli laboraba el mármol de Carrara en Génova. Así se hizo el sepulcro del Cardenal Hurtado de Mendoza, que se encuentra en la catedral de Sevilla⁸². Recibe el encargo del sepulcro del Príncipe Don Juan, y tiene que trasladarse desde Granada a Carrara, para elegir el mármol y labrar la pieza. Y es que se ha hecho habitual labrar en los mismos talleres de Carrara, pues se evitan los problemas del transporte de bloques; la escultura, una vez efectuada, abulta mucho menos y resulta más barato el traslado. También en las canteras de Carrara acometió el labrado del sepulcro de los Reyes Católicos.

De igual suerte en la escultura de mármol se formó Bartolomé Ordóñez, al lado de Miguel Angel. Con él estuvo en las canteras de Carrara. Cuando talla el trascoro de la catedral de Barcelona, lo hace en mármol de Carrara y le ayudan dos oficiales italianos que ha traído con este propósito. En mármol de Carrara trabaja en el retablo de la capilla de los Caracciolo, en San Giovanni a Carbonara, de Nápoles. Para acometer los sepulcros de los reyes Don Felipe y Doña Juana se instala en las canteras de Carrara. Y trabajando en la cantera falleció, en 1520; no puede darse mayor fidelidad al mármol⁸³.

También Diego de Silóe fue experto en la talla de mármol, habiendo trabajado junto a su coterráneo Ordóñez en la capilla de los Caracciolo. En

mármol de Carrara realiza Felipe Bigarny el sepulcro de los Condestables de Castilla, en la catedral de Burgos. La bondad de la talla luce en unos bloques de espléndida calidad. Se advierte que el maestro dominaba esta difícil técnica, como prueba lo que refiere Cristóbal de Villalón⁸⁴. Dice haber visto una imagen de Porcia, esposa de Bruto, labrada en un mármol de tal suerte duro, que sólo se podía tratar con puntas de diamante.

En cuanto a Berruguete sabemos que tomó el encargo del sepulcro de los condestables, que no llegó a hacer. Pero para esta finalidad fabricó el modelo de madera, que fue remitido a Génova. Allí, con mármol de Carrara, se desbastaron los sepulcros, en ocho piezas. Estas piezas fueron enviadas a España, donde las trataría personalmente Berruguete⁸⁵. Este mismo procedimiento se usó para el sepulcro del Cardenal Tavera. El milanés Juan de Lugano se comprometió a remitir a Toledo las piezas de mármol para el sepulcro. La muestra del mármol se envió también desde Toledo, así como «unos modelos de madera», que haría Berruguete, y otros «modelos y rasguños en papel, que el dicho Juan de Lugano lleva en su poder, señalados de Nicolás de Vergara, escultor y vecino desta ciudad» [de Toledo]. El cargamento fue traído por el propio Lugano, hasta el puerto de Alicante, desde donde fue llevado a Toledo.

Con emoción describe Benvenuto Cellini el Crucifijo que había dispuesto para su sepulcro, hecho en mármol de Carrara, que al final fue regalado a Felipe II y se encuentra en el monasterio de El Escorial. Se muestra tan orgulloso, que exclama: «estoy contento de legarla al mundo».

Los Leoni prosiguen el suministro de esculturas de mármol a España. León Leoni se desplazó a las canteras de Carrara para escoger los bloques. Una buena parte de las esculturas fue hecha en Italia; se remitieron a Bruselas y de aquí a España. Pero Pompeyo Leoni, al trasladarse a España, se ve en la necesidad de trabajar el mármol en nuestra nación. Por esta razón en mármol importado de Carrara esculpe la bellísima estatua de Juana de Austria, protectora del escultor, y que se encuentra en las Descalzas Reales de Madrid. Diego de Villalta tiene encendidos elogios para estas esculturas de Leoni, labradas en «mármol blanco de Génova»⁸⁶.

El alto precio del mármol italiano determina que se busquen canteras en España. Las de la Espeja (Soria) gozaron de fama; tras la unión de Portugal con España, se importaron mármoles de Extremoz. Pero de todas suertes, dado que se disponía de buenas canteras de alabastro, este material va a ocupar el puesto del mármol.

El alabastro

Es material frágil y blando, de suerte que se araña con facilidad. Los escultores agradecen su ductilidad, pero lamentan que se cuartea como vidrio. Además es difícil hallar bloques limpios. Tiene la particularidad de que por ser traslúcido deja ver el interior de la materia, con los defectos que pueda encerrar. Pero en cambio el tono amarillento y el brillante pulimento le otorgan un aspecto lujoso. Desde la edad media el alabastro ha dado ocasión a los escultores españoles para su lucimiento.

Especialmente se le ha utilizado en la escultura funeraria. Dado lo visible que resulta un enterramiento y la gloria que con él se procura el cliente, existe como en el mármol una afanosa búsqueda de adecuadas canteras. Lo mismo que para el mármol, el estudio de las canteras y de la especialidad de materiales que han deparado, se halla por hacer. De todas suertes es conocido que las más acreditadas canteras son las de Cogolludo (Guadalajara), que aparte de suministrar material de excelente calidad, se encuentran situadas en lugar central de la península, cerca de Madrid y bien comunicado. Lo mismo que para el mármol, los maestros de prestigio acuden ellos mismos a las canteras para escoger los bloques. El escultor vallisoletano Pedro de la Cuadra se desplazó a las canteras de Cogolludo para seleccionar el alabastro, con que labró los sepulcros de las familias de Don Antonio Cabeza de Fabio Nelli⁸⁷. El cliente o sus comisionados entregaban al escultor retratos y vestidos para que la obra saliera con el mayor parecido en la fisonomía y el atuendo. Es más, concluida la obra, se hacía una verificación del parecido, de suerte que hay razones para pensar que se trata de verdaderos retratos.

Ya se ha indicado que el alto costo del mármol y la dificultad de obtenerlo, hicieron derivar el consumo a favor del alabastro. Ejemplo notorio es el de Pompeyo Leoni⁸⁸. Al lado de su padre había trabajado en mármol; llegado a España siguió trabajando en piezas importadas de las canteras de Carrara, pero le vemos proyectando el gran sepulcro del arzobispo Don Fernando Valdés en alabastro⁸⁹.

Generalmente se conciertan los bultos, con sus reclinatorios, con independencia de las hornacinas, que son de la incumbencia de un arquitecto. A diferencia de la escultura marmórea italiana, el bulto funerario, tanto yacente como orante, se hace en dos bloques, planteándose el problema de la juntura. Normalmente se practica por una línea que coincide con el diseño, como la cintura o el límite de las calzas y la pierna, pero con todo no deja de representar un afeamiento, pues con el tiempo la unión se desajusta. En el reclinatorio se colocan los guantes, el yelmo y otros atributos, que en ocasiones también se hacen por separado. Un somero examen de nuestra estatuaria funeraria en alabastro indica el escaso vaciamiento del bulto, de suerte que las manos no están separadas del bloque.

Los precios son más altos que para la escultura en piedra caliza y mucho más que si fueran de madera. Con todo tenían la ventaja de que no requerían policromía, que en la escultura de madera vale otro tanto que el precio de ésta. Aunque se trata de un artista tan calificado como Pompeyo Leoni, conviene recordar que el costo del sepulcro del arzobispo Valdés, en Salas (Asturias), fue de 6.500 ducados, si bien constituía un verdadero retablo.

La mayor parte de la obra fue realizada en las canteras de Aleas (Guadalajara), en las cercanías de Cogolludo. Para que nos demos cuenta de la cuantía, esfuerzo y dificultades que entrañaba un encargo de esta naturaleza, baste saber que para el transporte desde Aleas al punto de destino (con escala en León) se necesitaron cerca de cincuenta carros de bueyes⁹⁰.

Durante el siglo XVII el uso del alabastro disminuyó considerablemente. A ello contribuyó el eclipse de la escultura funeraria en España y el empobrecimiento económico. Se reclamaba el empleo de madera, por razón de su baratura. Pero en Cataluña se mantuvo la utilización del alabastro en muchos retablos, especialmente los encargados en el territorio del Rosellón, como ejemplifica el retablo mayor de la catedral de Perpiñán. En alabastro de las canteras de Sarral está realizado el sepulcro de Don Diego Girón de Rebolledo en la catedral de Tarragona.

Oro y Plata

El uso de los metales entraña una técnica peculiar. Se aparta de aquella precisa labor del escultor, que definía Miguel Angel como «quitar» del bloque. Se parte del material blando, que se modela, hasta formar el objeto definitivo. Seguidamente se pasa al vaciado en metal, requiriéndose finalmente el acabado, mediante el uso de buriles y limas.

En la delimitación de oficios surge el problema del orfebre. Hoy se ha practicado una división artificiosa de las artes; a la orfebrería le ha correspondido una parcela en el grupo de las «artes menores».

El trabajo en metales nobles era competencia de los orfebres en la Italia renacentista. Ciertamente los objetos eran de oro, pero también de plata o de bronce; lo que distinguía a la orfebrería era el pequeño tamaño y el preciosismo de la técnica. Ahora bien, en la práctica la orfebrería era escultura de metal, en pequeño tamaño, pero escultura al cabo. Por eso no extraña que Benvenuto Cellini escriba sus *Due trattati... dell'orificeria; l'altro in materia della Scultura*. En rigor técnica y estéticamente son artes similares. Pero además la orfebrería contaba con un glorioso pasado; por lo que respecta a la escultura en bronce, estaba acreditada por las Puertas del Paraíso, de Florencia, doradas. De ahí procedía considerar que el orfebre era escultor, pero con esta particularidad, de metales nobles. Cellini fue un gran bronceista y escultor de oro. Esta imagen quedó fijada en la mentalidad de los maestros de metales nobles de España.

Así surge esa tendencia a considerar al platero también escultor, pues ocurre que en España apenas se hicieron propiamente obras de oro. Nuestra terminología recoge la voz usual de platero, como así se denominaban los miembros de este gremio. Y es porque los objetos que ellos fundían y repujaban eran de plata, con frecuencia dorada. Plateros eximios aspiran a que se les eleve a la condición de escultores, pero de oro y plata. Este es el caso de Juan de Arfe, una de las cimas del arte del metal en España. «Escultor de oro y plata», así se intitula al firmar *De varia commensuración para la escultura y architectura*. No le faltaba razón si consideramos que en las custodias procesionales de las catedrales de Valladolid y Sevilla la escultura asume un elevado papel; máxime en la última, de escala monumental. Y justificable asimismo porque se aplica a la estatuaria de bronce dorado. Cuando concierta la ejecución de las estatuas funerarias del Duque de Lerma para San Pablo de Valladolid, Juan de Arfe ostenta los títulos de «escultor de

plata y oro y ensayador de la Casa de la Moneda de Segovia»; es decir, que recaba también para la escultura el arte de la numismática, dado que las monedas también poseían relieves. Ya anteriormente León Leoni había sido designado «maestro y grabador de la moneda imperial de Milán». Su hijo Pompeyo Leoni fue orfebre y medallista, e incluso el oficio lo ejerció en España. En 1557 estuvo en Valladolid, una de las grandes sedes de la platería española. Sería deseable, pues, una mayor atención dentro de nuestros estudios hacia la numismática y la medallística, artes que se desarrollan en la órbita del escultor.

Había el deseo de elevar su arte al de la escultura, pero dentro de ésta con una categoría superior. Flotaba el recuerdo de la Grecia clásica, con las esculturas de oro y marfil de Fidias.

Un testimonio relevante a este propósito es la postura de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, quien considera que «es parte de la escultura de los artifices plateros». Y lo explica: «artífices plateros llamo... a aquellos que dibujan, esculpen y relievan en pequeño o en grande, figuras e historias al bivo, de la manera que se haze por los artifices escultores»⁹¹.

El bronce

Con toda precisión describió Benvenuto Cellini la técnica del fundido del bronce, en sus *Tratados*. Hoy sigue siendo insustituible guía para conocer el proceso. La gran ventaja del bronce es, como señala Leonardo (*Tratado de la Pintura*), la duración. «El mármol se halla, en cuanto a duración, por debajo del bronce...; si la estatua es de bronce, es eterna».

El grave escollo es el elevado costo. Este se debe a la carestía del metal, pero asimismo a las dificultades del manipulado. En 1580 se dirigía León Leoni a Felipe II, y refiriéndose al bronce indicaba: «es muy costoso, porque en él entra mucho cobre, latón fino y estaño»⁹². Pero aparte de ello requería empleo de cera, acero, madera, carbón y mucha mano de obra.

Siendo ya caro el uso del mármol, el de bronce sólo puede quedar al arbitrio de la realeza y de la aristocracia, que se sitúan a la cabeza. Las obras descollantes en España se encuentran en El Escorial. Por emulación, el Duque de Lerma deseó estar a la altura de la Corona y se hizo fabricar los entierros, en bronce dorado, para colocarlos en la capilla de su patronato, en la iglesia de San Pablo de Valladolid. Pues bien, aquí se estuvo tanteando el hacerlos en mármol y bronce; se eligió este último material. Veamos la cuantía. Pompeyo Leoni por las figuras en bronce del Duque y la Duquesa pedía 12.000 ducados, aparte de la maestría, que suponía 5.000 ducados; es decir, 17.000 ducados. En cambio por «cuatro figuras, dos sitiales y dos escudos de mármol de Génova», 8.000 ducados, renunciando a la maestría. La «maestría» en el bronce era fundamental, ya que esta operación no se podía delegar en nadie, tan delicada era la vigilancia que exigía.

Pero hay que tener asimismo en cuenta los riesgos de la operación. De forma emocionante narra Cellini la operación de fundir el Perseo, que estuvo a punto de acabar en un desastre. Por esta razón cuando oferta Pompeyo

Leoni el fundido de las estatuas de los Duques de Lerma, señala que lo haría «en Madrid dentro de dos años, no le sucediendo desgracias, que si le sucediere, como suele, en el vaciado suceder a los más peritos y famosos maestros, sea por su cuenta... pero el tiempo se le alargará otros seis meses»⁹³.

La primera etapa era la obtención de modelos. Para que se parecieran a los personajes en caso de que se tratara a esculturas funerarias, se facilitaban retratos, trajes, joyas y objetos personales. Los bultos se hacían en barro cocido, pero también en yeso. La ventaja de este último es que el modelo se podía retocar después de hecho. En yeso se hicieron los de los Duques de Lerma para las estatuas funerarias. Antes del vaciado era preciso contar con la figura del bulto, es decir, el macho, y el molde, esto es, la hembra. Así se especifica en el contrato que hizo Juan de Arfe para fundir los bultos funerarios de los Duques de Lerma⁹⁴.

Hecha la operación de vaciado, era preciso «para dorarlas a fuego con azogue, siendo muy bien reparadas de cincel y limas». Llegado este punto, el fundidor de bronce y el orfebre coinciden. En efecto, el bronce recién vaciado es sometido a una operación de acabado, limando y cincelando detalles, no previstos en el modelo. En las esculturas de bronce que se conservan, de Pompeo Leoni, es fácil observar la incisión abierta por el buril, después del fundido.

En cuanto al dorado, generalmente se hacía con oro molido de veinticuatro quilates, mezclado con azogue para obtener la adherencia. Aún después venía el bruñido del oro. Así quedaban lucientes, como de oro puro, y enormemente luminosas. Aún en días oscuros, al entrar en la basílica de El Escorial, las estatuas de bronce se divisan con toda nitidez. Esto aparte del valor trascendental que se les reconoce. Hay que añadir la pedrería y los esmaltes. Juan de Arfe se llama escultor de oro y plata. Viene a ser un orfebre en tamaño mayor. Las estatuas funerarias de El Escorial tienen adornos de esmaltes. De igual forma, la escultura de bronce del Duque de Lerma lleva en el pecho una cruz de Santiago, donde según el contrato se embutiría una «piedra de jaspero colorado».

«El Giraldillo» es probablemente la estatua de bronce de mayor tamaño del siglo XVI en España⁹⁵. Mide 3,70 metros. Según parece el diseño de la estatua fue realizado por el pintor Luis de Vargas; del diseño se pasaría al modelo de bulto completo, que habrá sido hecho por Juan Bautista Vázquez; finalmente el bronzista Bartolomé Morel obtendría el vaciado. La restauración de esta singular veleta, la exposición que se hizo con tal motivo y la copia, han prestado gran actualidad a una de las esculturas de bronce más famosas del arte español.

Pero es la estatuaría de los Leoni la que ha elevado el bronce a la cúspide de la admiración. La que se halla en el monasterio de El Escorial reviste el máximo interés, porque se destina al sancta sanctorum de la obra culminante de Felipe II, y porque además fue dorada. La estatuaría fue hecha en Milán, con modelos de Leone y Pompeo; allí se fundieron las piezas. Empaquetadas debidamente, de Milán pasaron a Génova, desde donde por vía marítima llegaron a España⁹⁶.

Los sepulcros de los reyes se comisionaron a Pompeo Leoni, dándose

comienzo la obra en 1593. El taller se monta en Madrid. Pompeyo Leoni hubo de necesitar toda su pericia técnica para instalar el taller, donde se harían los modelos, los moldes, el fundido, el afinado y el dorado a fuego. Todo un equipo participó en la tarea⁹⁷, pues hay que agregar los lapidarios y esmaltadores, del taller de Jacome Trezzo, que hicieron la ornamentación de los escudos. El montaje del taller en Madrid era obligado; Pompeyo Leoni, tras la muerte de su padre, escogió la Corte española por residencia. Se trajo colaboradores italianos, pero también entraron en su taller operarios españoles. Una curiosa carta de Pompeyo Leoni aduce una razón adicional: el puro placer de que la familia real fuera testigo de la operación técnica del fundido de los sepulcros⁹⁸.

Este taller efectivamente produjo un serio impacto artístico en Madrid, pues era algo inusitado. Esta es la razón que empuja al Duque de Lerma para procurarse las estatuas funerarias de él, su mujer Doña Catalina de la Cerda y la de Don Cristóbal de Rojas, arzobispo de Sevilla. Pompeyo Leoni reclamó para hacer el fundido «toda la casa de la obra de Su Magestad, en Madrid, con sus llaves y todos los instrumentos, sin exceptuar ninguno, de cualquier material que sea, para hacer, fundir, reparar, dorar, colorir y poner en perfección las dichas estatuas»⁹⁹. Por otro dato de la documentación sabemos que este taller de Su Majestad se encontraba en la casas del gran lapidario italiano Jacome Trezzo.

Pero faltaban encargos de bronce para mantener un taller abierto. Sin embargo la obra del Panteón de El Escorial suministra una nueva oportunidad¹⁰⁰. Esta obra fue hecha por un arquitecto, Juan Gómez de Mora, pero con una participación extraordinaria del bronce, que comporta no sólo formas arquitectónicas (listones, por ejemplo), sino motivos vegetales y esculturas. Para esta misión se requirió la colaboración de un experto: Juan Bautista Crescencio. Pero en cambio se cerraba el futuro de la estatuaria funeraria, ya que los cuerpos habrían de guardarse en urnas y sólo sería el nombre lo que aludiera al personaje fallecido. Los grupos funerarios de Carlos V y del rey fundador del monasterio constituyen el canto de cisne de la estatuaria sepulcral de la monarquía. El taller creado en Madrid por Pompeyo Leoni estaba extinguido cuando se aborda la empresa del bronce para el Panteón. Por esta razón Juan Bautista Crescencio tiene que ir a Italia a buscar operarios y medios. Ya en 1620 se está trabajando en los bronces en Madrid. La primera tarea era hacer los modelos para los adornos. La segunda, vaciar los bronces. Hay numerosos pagos a favor de los maestros que intervienen, entre ellos Pedro Gati, Juan de Mónaco, Francucho Francuchi y Juan Antonio Ceroni. Este fue el autor de los modelos de las esculturas de ángeles.

Todavía quedaba un detalle: el altar del Panteón. Para este lugar Felipe IV decidió realizar un Crucifijo italiano de bronce. Se encargó a Pietro Tacca, pero en el momento de colocarlo en su emplazamiento, se observó que no cabía en la hornacina. Se cursó nuevo encargo al gran escultor Bernini. Al llegar, la obra causó tal admiración que se deseó buscar un lugar donde pudiera ser cómodamente admirado. Esto produjo un nuevo

encargo, a Domenico Guidi. Su Crucifijo es el que actualmente está en el Panteón¹⁰¹.

Otros encargos reales referentes a la escultura bronceína son asimismo italianos. Así la estatua ecuestre de Felipe III, hecha sobre modelo de Juan de Bolonia; hubo de concluir la Pietro Tacca¹⁰². Y éste realiza, con modelos de Velázquez y Martínez Montañés, la de Felipe IV, destinada al Palacio del Buen Retiro y hoy en la Plaza de Oriente de Madrid¹⁰³. De Juan de Bolonia España posee otras obras; así la estatua funeraria del Cardenal Rodrigo de Castro, en el Colegio de Monforte de Lemos, y varios bronce de pequeño tamaño en el Museo Lázaro Galdiano¹⁰⁴. Y aún hay que añadir los leones de bronce para el Salón de los Espejos, del Alcázar de Madrid, que hiciera el italiano Matteo Bonarelli; uno de los leones precisamente lleva la firma del maestro.

Con independencia de este taller italiano, debió de haber algún otro español, pero rudimentario a juzgar por las muestras que ha dejado. En la catedral de Burgos se halla el sepulcro del arzobispo Don Enrique Peralta, en la capilla que mandara éste fabricarse en 1674. Sería hacia el tiempo de su fallecimiento, en 1679. Es una obra de bronce, compuesta por la figura orante, ante el reclinatorio. Es pieza adocenada, que ofrece el valor de ser un arte residual, apagado testimonio de una gloriosa época, protagonizada por grandes bronceístas italianos.

Pero también tuvieron que existir otros obradores de bronce, de donde habrán salido piezas de pequeño formato, especialmente Crucifijos, de que hay gran copia en España. No obstante, la serie más importante se fecha precisamente en ese primer decenio del siglo XVII, momento áureo, en que brillaron Pompeyo Leoni y Juan de Arfe.

La piedra

Se usó para la estatuaria de los exteriores de los edificios, y asimismo en el reverso del coro y del altar mayor de los templos. Es de advertir que por lo común se utilizaron bloques de pequeño tamaño, de suerte que las juntas resultan claramente ostensibles. Se hace difícil descubrir esculturas humanas de tamaño natural que se hicieran en un solo bloque. Generalmente se hacen de dos. El material que se emplea es el comarcano. La calidad de la piedra condiciona a su vez la de la escultura. Bien conocida es la peculiaridad de la piedra salmantina, que se deja tallar con facilidad y como se endurece posteriormente, la conservación queda garantizada. Asombra ver el maravilloso estado de conservación de la parte inferior de la fachada de la universidad de Salamanca, la más expuesta a deterioro.

El predominio del granito en el arte gallego hace que su escultura monumental esté representada por obras macizas. Todo lo contrario puede advertirse en la piedra litográfica, en obras como el sepulcro de Don Diego de Castilla, en la catedral de Santiago de Compostela¹⁰⁵. Esta piedra litográfica, también llamada de Coimbra, ha permitido una elaboración del más fino esmero, llevada a cabo por el escultor flamenco Maestro Arnao.

Hay que sumar el uso de materiales combinados. Los Reyes de la

fachada de la iglesia de El Escorial tienen el cuerpo labrado de granito, las manos y cabezas de mármol y los atributos (coronas, cetros y otros emblemas) de bronce dorado. Tal práctica proviene de la antigüedad, ya que en Grecia y Roma muchas estatuas tenían también cuerpos de piedra, cabezas de mármol y emblemas de metal.

La madera

Como es sabido en madera se han hecho las obras más significativas de la escultura española. La madera en su color, reservada habitualmente para las sillerías de coro, representa la tarea directa del escultor, sin encubrimiento alguno. Por tal razón los maestros ejercitaron todo su talento en estos conjuntos. Las deficientes condiciones de luz en que se encuentran las sillerías y los obstáculos para su contemplación, hacen que las sillerías no hayan logrado el aprecio que merecen. Pero el escultor conoce que el cliente va a tener la sillería a su alcance, incluso cada canónigo sabe la silla que le corresponde; además cuando hay una suma de aportaciones, cada comitente procura buscar al mejor artista, como ocurrió en la sillería del convento de San Benito de Valladolid. Si se hiciera una estadística de la calidad media de un autor, por géneros, sin duda las sillerías nos ofrecerían lo más destacado.

La escultura policromada es no obstante la que predomina. La razón que la justifica es el ansia de verdad que se busca en las imágenes; otra razón es la visibilidad. En la primera etapa del Renacimiento predominaban las ropas doradas; esta visibilidad era máxima. Pero una escultura, con policromía a base de grabados, se ofrece como vestida de trajes de oro y de ahí su relumbrar.

Sin duda es esta variedad técnica la más representativa de la escultura española, ya que en la mayoría de los estudios dedicados a ella suele figurar un epígrafe dedicado a la policromía¹⁰⁶.

Ahora bien, convendría examinar cuál es el papel de la escultura tal como sale de las manos del autor, antes de recibir la policromía. En otras palabras, ¿modifica el valor o la esencia de una escultura la pintura que se le añade? ¿Puede de alguna manera el policromador gloriarse de haber sido él quien diera auténtico sentido a la obra en su resultado final? Es oportuno citar las palabras que acerca de esto emite Francisco Pacheco. Ponderando su participación en las esculturas de Gaspar Núñez Delgado y de Montañés, cita expresamente el San Jerónimo de San Isidoro del Campo, «cosa que en este tiempo en la escultura y pintura ninguno le iguala». Esto viene a indicar que para él tal obra era una suma de escultura y pintura, además de primorosa calidad, ya que el elogio le convenía. Y prosigue haciendo la alabanza de la encarnación en mate aplicada a la escultura: «y es cosa cierta que de la manera que se imita al natural en una cabeza de un retrato bien hecha y se hacen las tintas y primores en los ojos y bocas y dulzura del pelo, se puede sobre la buena escultura hacer lo mismo con admiración». Para Pacheco, no hay duda, en una cabeza encarnada por él había dos artes: la talla de un buen escultor y el retrato de un buen pintor¹⁰⁷.

También se precia Pacheco de haber empleado «sombras» en las encarnaciones y en las ropas¹⁰⁸. Su testimonio es de la máxima significación, pero exige matizaciones.

Se hace imposible, cuando se contempla una escultura policromada, separar lo que deba a la escultura como lo que sea propio de la pintura, tal es la plenitud de su integración. El escultor sabe que su obra va a ser ulteriormente policromada, y en ocasiones enseguida, pues la operación se practica en su propio taller. Ahora bien, su menester, corroborado por la experiencia, es aplicarse a fondo en la obra, haciendo abstracción de la policromía ulterior. Una escultura policromada tiene que ser buena con independencia de la policromía. El San Jerónimo de Montañés, el San Sebastián de Berruete son excelentes esculturas; si un día, por una desventura, el color desapareciera, seguiríamos admirando dichas obras.

La policromía tiene que adaptarse a la escultura, no modificarla y menos tratar de desvirtuarla aun con intención de mejorarla. La policromía cumple la finalidad de hacer más real y próxima al espectador la obra; hay que pensar en esa misión de acercamiento que tanto se invocaba en los contratos. Y esto se acentúa con la policromía, ya que hace más «vivas» a las obras.

Pero si excelente es el Crucifijo de la Clemencia, siendo una conjunción de escultura y policromía, el fundamento de la obra es el producto de la talla de Montañés. Por esa misma razón el Crucifijo de la Agonía, de Vergara, que hiciera Juan de Mesa, es un testimonio palpable de la supremacía de la plástica, ya que la encarnación es tan discreta que apenas se nota. Mesa hizo una genial escultura y resplandece con todos sus merecimientos.

Sin embargo la intervención de la policromía en la escultura cobra en múltiples ocasiones una significación mayor. Por lo pronto, muchos retablos se policroman bastante tiempo después de realizados, de suerte que no existe contacto entre el escultor y el policromador. Lo que éste haga goza de plena libertad. El policromador se permite pintar las vestiduras y los fondos de relieve haciendo abstracción de la talla. El propio cliente manifiesta su deseo de que las vestiduras sean ricas, y en ellas se colocan todo género de adornos y figuras de flores, niños y hasta escenas, como si fuera un trozo de lienzo disponible para hacer una pintura. Y en las partes planas de los relieves, se fingen «lejos», con paisajes, edificios, nubes, niños, etc. El propio Pacheco lo vuelve a esgrimir, como una conquista del pintor¹⁰⁹.

Otros materiales

El barro cocido puede ser contemplado como medio para la obtención de modelos para la escultura y la pintura, o como obra propia de arte mayor. A éste vamos a referirnos. Debido a la fragilidad del material, resulta admirable el empeño de los etruscos en lograr grandes conjuntos de escultura exenta para sus templos. Pero al buscar un mayor deseo de permanencia, los romanos procuraron que su estatuaria se expresara en mármol y bronce. A eso se debe la inmensidad de su legado escultórico.

Desde el siglo XV se aprecia una poderosa corriente de utilización del barro cocido, complementado por la policromía. Italia cuenta con un lucido repertorio de obras, como el retrato de Nicolo Uzzano o los *Mortuoria*. También en este tema de los Entierros de Cristo, Francia obtuvo buenas muestras con tal material.

Quiere decirse que en España el barro cocido ha tenido por gestores a maestros franceses e italianos. Ya Mercadante de Bretaña hizo en Sevilla durante el siglo XV un notable plantel de esculturas. Pietro Torrigiano acometió en Sevilla obras de gran primor y amplio formato¹¹⁰. No se olvide, por otro lado, la obra de Miguel Perrin, que parece francés¹¹¹. De esta suerte se perpetúa en Sevilla la escuela creada por Mercadante de Bretaña y continuada por Pedro Millán.

No puede extrañar que Juan de Juni, formado en la tradición de Borgoña y en la Italia renaciente, aporte la escultura en barro cocido policromado, con obras tan señeras como los grupos de San Jerónimo y San Sebastián, en la iglesia de San Francisco, de Medina de Ríoseco. Estas obras han sido hechas en España. Sin duda el maestro poseía todos los secretos del modelado y de la fabricación, de manera que tuvo que montar un horno completo. Pero hay un detalle que induce a pensar que por no preverse importantes encargos, el horno debió de ser pequeño; y es que las esculturas están hechas mediante piezas perfectamente ensambladas, como si fueran un conjunto desarmable. Esto hace pensar que el horno estuviera en León y que las piezas, de tan frágil condición, tenían que ir bien embaladas en cajas pequeñas.

El barro cocido tuvo cultivadores en Andalucía en el siglo XVII; así en Granada, los hermanos García, y en Sevilla, Gaspar Núñez Delgado (según Pacheco) y Luisa Roldana.

También el yeso se ofrece en la modalidad de boceto para la escultura y la pintura, y en arte propio, como obra de talla. Es, en este último caso, de carácter excepcional. Se aplica a la arquitectura, formando una superficie en relieve, de suerte que viene a ser una verdadera escultura. Carducho habla de la técnica del «estuque», señalando que «se forja de cal gruesa, clavos, alambre y pedacitos de ladrillo o teja, hasta dejarla con alguna forma»¹¹². Después se cubría con una capa de estuco, formada por cal muy blanca y polvo de mármol molido. Luego se tallaba con instrumentos de acero, alisándose y recibiendo finalmente el pulimentado.

Ya se ha hablado del elogio que el Bachiller Villalón realizó de la familia de maestros aplicados a esta modalidad, los Corral de Villalpando¹¹³. Y que es ciertamente obra escultórica lo afirma Villalón, al decir de dichos autores que han realizado «admirables estatuas en la imagería, que no se pueden más pulir con ningún cincel».

La cera servía también para obtener bocetos, pero en pequeño tamaño se han fabricado esculturas colocadas en cuadros o pequeñas escenas en forma de vitrina, que reciben el nombre de escaparates¹¹⁴. Si en las cabezas y esculturas propiamente tales la pintura sólo aportó ciertos toques, en los escaparates se introducen escenas pintadas. Esto señala que hay una colaboración entre un escultor y un pintor, fundidos en un mismo artífice

que practica dos artes conjuntamente. Esto es lo que induce a Pacheco a considerar que el arte de la cera policromada forma parte de la actividad propia del escultor¹¹⁵.

La talla del marfil constituye una verdadera especialización, debido a la índole del trabajo. Requiere una labor minuciosa, realizada con cinceles y buriles de finísimo corte. Esta labor en piezas de reducido tamaño añade un complemento a la escultura española, que normalmente se ha expresado en formato grande y reclamando efectos de lejanía.

Una reciente publicación de Margarita Estella ha arrojado mucha luz en el campo del arte del marfil en España¹¹⁶. Nos hallamos ante una nutridísima producción, pero por lo común sujeta a unos patrones, de suerte que predominan las obras anónimas. El número de escultores de fama aplicados a este material es, al menos por hoy, muy escaso. Lo que resulta evidente es que el impulso principal provino de las importaciones italianas. Y aún hoy las piezas más descollantes conservadas en España son de estilo claramente italiano. Son piezas de lujo y por esta razón su producción está ubicada en poblaciones tan importantes como Madrid o Sevilla. En Madrid hay referencias a maestros italianos, que trabajan para la Corte. Y en cuanto a Sevilla hay que valorar que entre los escasísimos encargos formulados a consagrados escultores, precisamente figure un Crucifijo que concierta Juan Martínez Montañés el año 1590.

Con todo, la personalidad más descollante es Gaspar Núñez Delgado¹¹⁷, quien fue consciente del mérito que comportaba su arte firmando varias obras; aunque la colocación de la firma en obras de fácil transporte está justificada por el riesgo de que con los desplazamientos se olvide la procedencia y el maestro de la obra.

Que se tenía conciencia de la valía de las obras, queda acreditado por el hecho de que algunas se ponen como modelo para hacer esculturas de tamaño grande, como sucedió con Montañés, al que se impuso la obligación de seguir un Crucifijo de Núñez Delgado, aunque también influían razones de tipo iconográfico.

IV. SIGNOS DE IDENTIDAD

El esfuerzo

En la contienda que se establece durante el Renacimiento entre la pintura y la escultura a propósito del esfuerzo, hay en rigor dos objetivos: el esfuerzo físico y el mental. El primero, por ser mayor para el escultor, derivaba hacia la consideración del artista como artesano, que daría superior favor a la pintura. Es cuestión baladí. La verdadera importancia radica en el esfuerzo mental, aunque de alguna manera esté unido al físico.

«El escultor conduce su obra con gran fatiga material, en tanto que el pintor la ejecuta con intenso esfuerzo mental», señalaba Leonardo. Lo que se exalta es el denuedo del pintor por extraer de su imaginación las creaciones; pero a la vez resulta innegable el otro esfuerzo mental del escultor que, también con palabras de Leonardo, habrá de sacar al exterior, mediante «la fuerza de sus brazos... la figura que está como encerrada». Cada golpe es un acto liberador, que tendrá plena consecución cuando el bulto entero haya salido a la luz.

Justificaba Varchi al escultor diciendo que trabajaba conjuntamente con el ingenio y con la mano; a esto añadía la dificultad de su empeño, de no tener a la vista la obra hasta que una vez acabada hubiera aflorado del todo.

Asimismo Varchi precisa las dificultades de todo escultor para colocar «un miembro que toque muchos miembros en cualquier actitud difícil... o hacer un miembro aislado, como sería un brazo en el aire». Está aludiendo a los problemas que afrontaban los escultores manieristas, de dar a sus figuras disposición abierta, con riesgo de rotura por el bloque o de pérdida del equilibrio por la escultura.

Esta asombrosa habilidad que han acreditado los escultores italianos, desde el período manierista hasta el barroco, no ha sido ignorada por los escultores españoles. La difícil colocación en el espacio, que supone ordenar las figuras de un paso procesional, es clara respuesta a este desafío. Muchas de las figuras adoptan posiciones incómodas y tienen que buscar su sitio en el espacio, pero no sólo atendándose a sí mismas, sino al conjunto circundante. Sin duda el paso del Descendimiento, de Gregorio Fernández,

constituye un adecuado ejemplo. Pero igualmente en lo que respecta al difícil equilibrio de la figura, el Ángel de la Anunciación (Museo Diocesano, Valladolid), del mismo escultor, es una evidente prueba de destreza, ya que apoya en un solo pie.

El tiempo

La medida del tiempo es una forma de aproximarnos al enjuiciamiento del arte. Afirma Benvenuto Cellini que Miguel Ángel empleaba una semana más o menos para hacer un desnudo o figura vestida con toda perfección; y que en cambio requería seis meses para finalizar una estatua de mármol. Y más adelante vuelve a ocuparse de la cuestión del tiempo de ejecución, afirmando que para hacer un desnudo de hombre o mujer el pintor necesita ocho jornadas de trabajo, al paso que «un escultor, igualmente excelente, queriendo hacer lo mismo, ya sea en mármol o en bronce, no podrá menos de emplear un año entero»¹¹⁸.

Hay aquí planteada una cuestión de tiempo, que no atañe en absoluto a la materia fundamental, cual es la de la calidad, pero que de una forma u otra es preciso tener presente.

No parece que este tema haya interesado hasta ahora a los estudiosos de la escultura española, pero indudablemente posee su relevancia. Poseemos contratos precisos, en que se señalan plazos de ejecución. Esta medida temporal, aplicada directamente a los mismos escultores, se presta a ciertas consideraciones. Juan de Mesa dejó claramente especificado en los contratos que suscribió el tiempo que invertiría en cada obra. Por lo común era de tres meses, cuando se trataba de una sola figura. Para el Crucifijo de Vergara se estimó en cuatro meses¹¹⁹. Por tratarse de una obra conservada, de tamaño mayor que el natural y ser sin duda la pieza culminante del escultor y a la vez una de las mejores del arte universal, es por lo que esta medida del tiempo ofrece una importancia excepcional. Pero ha de ponerse de manifiesto que es un trabajo absolutamente personal y que supone el haberse empleado sin descanso.

El otro aspecto que se plantean los artistas al valorar su obra es el de la duración. Es natural que la respuesta haya de ser coyuntural, pero con todo se pueden extraer algunas consecuencias. Por lo pronto, al margen del estado de conservación y juzgando sólo por el aspecto externo, en los retablos mixtos de escultura y pintura que no han sido sometidos a limpieza y restauración, se hace trabajoso identificar los temas pictóricos, en tanto que las esculturas son fácilmente reconocibles.

Si consideramos la escultura de mármol y bronce, hay que dar la razón a Leonardo en haber logrado una mayor perduración. Están mucho mejor conservadas las esculturas de mármol que las de alabastro. De no haber mediado circunstancias graves, tanto la escultura de mármol como la de bronce pueden considerarse, después de transcurridos tres o cuatro siglos, verdaderamente intactas. La estatuaría de El Escorial, tanto las figuras del retablo mayor como las de los grupos funerarios, no debe diferir de cómo

estuviera al momento de su inauguración. Ya estaba prevista en el elevado precio que se pagó por ellas esta compensación¹²⁰.

Es un hecho notorio el grave estado de deterioro de la escultura española de este período. Los xilófagos han hecho estragos, pero especialmente en aquellas zonas en que por la intensa humedad su labor destructora se ve favorecida. Es el caso especialmente de Galicia. Hay obras de escultura policromada en que la madera, reducida a un tejido esponjoso, apenas está en condiciones de sostener la película de color.

El punto de vista

Los escritores italianos (Leonardo, Varchi, Miguel Angel, Cellini) conceden singular importancia a la cuestión del punto de vista. Constituye una invitación tendida al espectador para que considere cómo debe contemplar una escultura. Ya es sabido que para Leonardo no hay más que dos puntos de vista, el frontal y el posterior, de suerte que la escultura es una suma de dos relieves. La respuesta de Cellini, que aporta ya el concepto manierista de giro en torno a la figura, revela que la figura requiere ocho puntos de vista o todos los que se deseen. Por otro lado Leonardo confiere al contorno de la escultura una máxima importancia, debiendo hacer concordantes la parte inferior y la superior, sobre todo porque reciben desigual cantidad de luz en el caso de que ésta proceda de arriba.

Cabría considerar qué atención han prestado los escultores españoles a cuestiones tan fundamentales de la plástica. Desde luego la devoción de Berruguete por Miguel Angel en el sentido de dar prioridad a la contemplación frontal, bajo la concepción de relieve, es patente. Se avala por la anécdota referida por Pacheco a propósito de este escultor¹²¹. Como se juzgara que sus figuras no satisfacían igualmente por todas partes, replicó que preguntaran a Miguel Angel si una escultura debía poseer cuatro perfiles, esto es, la visión frontal, la posterior y las dos laterales. Esta pregunta corresponde al estado de la cuestión antes de producirse el cambio manierista. Por eso se habla de cuatro puntos de vista. Benvenuto Cellini los ampliaría a ocho.

Debido a que en la inmensa mayoría de los casos la escultura española está hecha para ser aplicada al muro o al retablo, se comprende que los artífices no hayan abordado este tema substancial y que por consiguiente el punto de vista sea único, es decir, el frontal. Con todo, hay esculturas, cual es el San Sebastián de Alonso Berruguete, que ofrecen hermosas vistas de costado.

Para que en España esta teoría hubiera obtenido el correspondiente cumplimiento tenía que haber existido un mayor desarrollo del arte civil, especialmente estatuas urbanas y fuentes escultóricas. El montaje del grupo escultórico de Sansón y el Filisteo, de Juan de Bolonia, en los jardines del Palacio de la Ribera de Valladolid, pudo haber resultado de grandes consecuencias por efecto de su contemplación. Se ha advertido la influencia de Juan de Bolonia en la escultura española y en artistas como Gregorio

Fernández. La indicada escultura se instaló en Valladolid en 1604¹²². Lástima fue su pronta retirada, ya que en 1623 el rey Felipe IV la regalaba al Príncipe de Gales.

El punto de vista, la luz ambiental y el emplazamiento son circunstancias que condicionan a la escultura. Es pensamiento dominante de Leonardo en su *Tratado de la Pintura* el tema de la luz, ya que en tanto la pintura se procura dentro de ella la que el artista considera conveniente, en la escultura depende del exterior. Esto significa que el artista debe tener en cuenta la incidencia que la iluminación va a producir en la escultura. Es un viejo tema, ya explorado por los griegos, al dar grosores y salientes diferentes a la escultura de frontones, metopas y frisos.

«El mayor enemigo del escultor —dice Leonardo— es la necesidad de una luz semejante a la del taller». La afirmación depara la siguiente cuestión: nuestros escultores, que tenían que colocar relieves y esculturas en gran copia dentro de un retablo, ¿estudiaban las obras en su taller con la luz adecuada para que resultara concorde con la del emplazamiento en el templo? Hay razones para una respuesta negativa. Con independencia de que en algunos retablos la iluminación resulte más intensa que en otros, una simple observación señala que no era posible afrontar en particular cuestiones como éstas. Es más, con frecuencia la policromía venía a ser el gran complemento para adecuar la iluminación, aplicando colores más o menos claros.

El Padre Sigüenza aporta un notable testimonio de crítica adversa, dentro de un monumento que él tanto admiraba: El Escorial¹²³. Señala dos defectos. Uno es la inadecuada iluminación natural: «véase también aquí en este retablo cuán importante es la buena luz». Y manifiesta que el retablo, tanto por lo que hace a la arquitectura como a la escultura, «desde el coro no parece tiene relieve alguno».

El segundo reparo lo achaca al diferente tamaño de las esculturas. Indica que se van haciendo más grandes las esculturas en función de la altura, «por ser necesario hacerlo así por la disminución de la vista». Pero se exageró tanto el crecimiento, que visto el retablo desde lejos (y especialmente desde el coro), parecía que estaba colocado al revés. Se había tenido presente por Juan de Herrera lo recomendado por Vitrubio, de aumentar el tamaño de las figuras hacia arriba, para igualar las dimensiones por efecto de la perspectiva; pero hubo un error de medidas. Cabe no obstante una observación: que este desequilibrio tan ostensible sea precisamente una de las libertades que se tomó el manierismo, que en muchos aspectos está instalado en El Escorial.

De cualquier manera, el problema de la distancia y de la igualación del tamaño por la perspectiva fue tenido en cuenta por nuestros escultores. En casi todos los contratos se introducen indicaciones de esta naturaleza. Ejemplo pertinente lo ofrece el retablo mayor de la catedral de Plasencia. No solamente se hacían de mayor tamaño las figuras de la parte superior, sino que al mismo tiempo las labores se simplificaban, no por ahorro de esfuerzo, sino porque al esquematizar los rasgos se acentuaba la claridad de la forma.

También la colocación es un aspecto que se cuida en los conciertos. Por

eso la contemplación de las esculturas fuera de su emplazamiento empuja con frecuencia a juicios desfavorables. Es lo que acontece con estatuas que fueron hechas para partes elevadas; en la cercanía, como hoy se muestran en los museos, pueden parecer bastas. Precisamente el efecto de muchas esculturas barrocas fue previsto en función de la distancia. Su arrogancia, simplicidad y monumentalismo resultan insoportables al quedar tan inmediatas.

Cuando se conciertan las estatuas funerarias de los Duques de Lerma, tanto en las condiciones que ofrece Pompeyo Leoni como en las de Juan de Arfe, se hace referencia a que debieran quedar bien visibles desde la entrada de la iglesia, sobresaliendo del muro.

La estatua de la Duquesa tenía que situarse «más adentro, más alta, adelante, y más vuelta que la del Duque, porque mire derechamente al Santísimo Sacramento y no en la pilastra, dentro de la nicha, que esto es en consideración para que se goce y vea bien»¹²⁴. Estas prevenciones, que sin duda se cumplieron, no pueden apreciarse hoy, al estar situadas las esculturas fuera de su emplazamiento. Pero para un correcto juicio debemos contar con esta información.

Otro aspecto en función del emplazamiento es el tamaño. Benvenuto Cellini dedicó un capítulo en su libro sobre la orfebrería y la escultura a las figuras colosales, manifestando su admiración por ellas. Define por coloso a toda estatua cuyo tamaño pase de tres veces el del hombre, es decir, que mida cinco metros o más.

El Padre Sigüenza hace un encendido elogio de las estatuas de los Reyes, en la fachada de la iglesia de El Escorial, obra de Juan Bautista Monegro. Están a su juicio «tan bien acabadas, que se pueden comparar con lo bueno de la Antigüedad y no se sabe ahora de ningunas tan grandes». De colosos califica el Padre Fray Francisco de los Santos a la mayoría de las estatuas de El Escorial¹²⁵, aunque propiamente merecen este calificativo las indicadas de la fachada del templo. Su altura es precisamente la de cinco metros. Estas estatuas son por tanto los colosos de la estatuaria española de la época.

Relativamente entran también en lo colosal las estatuas de bronce dorado del retablo. El Crucifijo tiene una altura cercana a los tres metros.

Competencia

El producto artístico es el resultado de una doble operación: el encargo por parte del cliente y su realización por el artífice. No hay la menor duda de que la clientela conoce los nombres de los artistas. En las diócesis los provisosores se toman la iniciativa de recomendar a los que estiman más convenientes. Bien noticiosos están los cabildos y obispos de los artistas descollantes. En el ámbito real el conocimiento es más efectivo, por los asesoramientos de las personas de confianza y el mismo mecenazgo de la Corona.

Pero la oferta se produce en las obras sacadas a concurso; es una manera de estimular a los artistas, los cuales no sólo se esforzarán por aducir precios más económicos, sino también una ejecución más esmerada. En

ocasiones el cliente conoce la necesidad de acumular la obra de dos o más maestros, empujados a exhibir su arte al lado del de un contrincante. A la luz de estos encuentros surge la competencia, que ha procurado obras sublimes al arte español. Hay que considerar, pues, un hecho notoriamente positivo tal competencia. Felipe Birgarny y Alonso Berruguete concertaron la ejecución de la sillería alta de la catedral de Toledo. El cabildo procedió así porque de esta manera se aceleraba el proceso de ejecución, pero al mismo tiempo porque no ignoraba lo beneficioso que resultaría enfrentar a dos maestros de tan excelente categoría. Eso es lo que ha determinado que cada maestro se empleara a porfía, con lo mejor de su arte. De ahí que el Cabildo, sabedor de esta competencia, ordenó colocar un letrero, para que perdure la fama y la lección. El pueblo de Toledo estaba dividido respecto a la admiración que cada maestro de la sillería despertaba en ellos; y esta división de pareceres se mantendrá siempre. El letrero dice así:

«Signa tum marmorea tum lignea caelavere hinc. Philippus Burgundio
ex adversum Berruguetus hispanus certaverunt tunc artificium ingenia,
certabunt semper spectatorum judittia».

Dos escultores, uno borgoñón, otro español compitieron al frente de sus equipos de oficiales, con pleno conocimiento del Cabildo. Se esmeraron tanto, que las opiniones de los entendidos y del pueblo se dividían. La inscripción es una jactanciosa proclamación del principio de la competencia, como el mejor servicio que se puede prestar al arte y a los artistas.

¹ Joaquín Hazañas y la Rúa: *Vázquez de Leca. 1573-1649*, Sevilla, Imprenta Sobrinos de Izquierdo, 1918, pág. 237.

² Leo Battista Alberti: *De statua*. El original fue escrito en latín. En 1568 apareció versión en italiano, por Bartoli, realizada en las prensas venecianas.

Véase Julius Schlosser: *La literatura artística*, traducción al español y publicada por Cátedra, Madrid, 1976. Página 126.

La obra de Leonardo da Vinci en que se condensan los pensamientos que serán glosados en nuestro trabajo, es el *Tratado de la Pintura y del Paisaje, sombra y luz*, texto del «Codex Vaticanus», según la traducción y clasificación metódica de Josef Péladan. Joaquín Gil, editor. Buenos Aires, 1944.

³ Benedetto Varchi: *Due lezioni... nella seconda si disputa quale sia piú nobile arte, la Scultura o la Pittura*, 1546.

Dada la trascendencia de esta obra se hicieron numerosas ediciones. Aunque ya tardías, las ideas de Varchi adquirieron gran resonancia en España gracias a la edición efectuada por el escultor Felipe de Castro:

Leccion que hizo Benedicto Varqui en la Academia Florentina el tercer domingo de Quaresma del año 1546, sobre La Primacia de las Artes y qual sea más noble, la Escultura o la Pintura con una carta de Michael Angelo Buonarroti, traducidas del italiano por Don Phelipe de Castro, en Madrid, en la Imprenta de Don Eugenio Bieco. Año 1753.

⁴ *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci... con la vita dell'istesso autore scritta da Raff. du Fresne*, París, 1651. Hay traducción al francés, en París, este mismo año.

⁵ «Esta diferencia ai entre esculpir y vaziar, que el escultor va quitando de los términos adonde llegava la materia de que haze la figura...; pero el fundidor eso que quita es de dentro, para que entrando el metal tome la forma que quedó en la escavadura interior».

Bernardo de Ribera: *Conceptos de la Sagrada Escritura*, Burgos, 1616. Citado por María del Pilar Dávila Fernández: *Los sermones y el arte*. Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, Valladolid, 1980, pág. 126.

⁶ «Preguntad a un Escultor si se puede formar de él una imagen de Jesu-Christo N.S. ... ved cómo la forma... Lo que si haze es ir desbastando el tronco, irle cortando madera, según conviene, hasta formar la imagen que desea... Luego la imagen dentro estava y lo que hixo fue quitarle la madera que impedía que se viesse».

Joseph Barcia y Zambrana: *Despertador Cristiano. Divino y Eucarístico...* Barcelona, 1695.

Citado por Dávila: *Los sermones y el arte*, ob. cit. pág. 208.

⁷ Benedetto Varchi: *Lección...*, ob. cit., pág. 180.

⁸ En el pleito por el retablo de La Antigua, declara en 1548 el escultor Pedro de Flandes «que conoce a Francisco Giralte y Juan de Juni, imaginarios, escultores, de vista e de habla».

José Martí y Monsó: *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, pág. 334.

En 1568 se está abonando a Pedro López de Gámiz, «imaginario y escultor», por razón de la ejecución del retablo mayor del convento de Santa Clara de Briviesca.

Félix Sagredo: *Un siglo de oro en Briviesca. 1568-1668*, Burgos, 1968, pág. 107.

⁹ Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, 1611.

¹⁰ Esteban Jamete se denomina a sí mismo entallador, imaginario y cantero. Para el Conde de Luna realizó en León «un cajón de talla e imaginería». En el monasterio de San Gil, de Carrión de los Condes, estuvo trabajando en el oficio «de talla», pero en Madrid realizó «una sepultura de alabastro para el

obispo de Calahorra». En la iglesia del Salvador, de Ubeda, para Don Francisco de los Cobos, «labraba de piedra e de talla e imagineria; y estaba labrando «un bulto de alabastro en el castillo de Garcia Muñoz» cuando fue hecho preso.

J. Dominguez Bordona: *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Junta para Ampliación de Estudios, Madrid, 1933.

Según lo indicado, Esteban Jamete fue tan entallador como escultor, y curiosamente este último título no lo usó.

¹¹ Declaración de Bartolomé de Salamanca en el pleito de la Antigua: «Giralte es muy ezelente oficial... y lo mismo le a oydo dezir al dicho Berrugete, que no a benido a Castilla otro mejor oficial estranxero del dicho oficio quel dicho Juan de Juny».

Martí: *Estudios*, ob. cit., pág. 333.

Con reiteración otros testigos persisten en considerar a Juan de Juni y Francisco Giralte «oficiales». Oficial de escultura, y maestro de escultura alternan en las declaraciones.

En esta línea se mantiene Gaspar de Tordesillas. Sabemos que era entallador, pero al mismo tiempo ha realizado obras de escultura. Cuando le llega el turno para exponer su parecer, depone diciendo que «el dicho Juan de Juni es hombre hábil y suficiente en el dicho arte de alquitetura e escultura... porque este testigo es oficial de talla y alquitetura, ques el mesmo oficio del dicho Juan de Juni». Un nuevo testimonio en apoyo de la imprecisión de atribuciones entre el escultor y el entallador.

Martí: *Estudios*, ob. cit. pág. 336.

¹² Arnold Hauser: *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968, tomo I, pág. 405.

Otros maestros hacen asimismo pinturas para banderas. Hay que recordar a este propósito que Azcárate ha documentado la intervención de Alonso Berrugete en la pintura de las velas y estandartes de la flota que salió con Carlos I de España cuando se dirigía a Flandes, para tomar posesión del Imperio.

José María de Azcárate: *Alonso Berrugete. Cuatro ensayos*. Publicación de la Dirección General de Bellas Artes, Valladolid, 1963, pág. 117.

¹³ José Miguel Morán y Fernando Checa: *El Coleccionismo en España*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1985, pág. 117.

¹⁴ José Camón Aznar: *Dominico Greco*, Espasa Calpe, segunda edición, Madrid, 1970, tomo II, pág. 1.189.

Harold E. Wethey: *El Greco y su escuela*, traducción del inglés. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1967, tomo II, pág. 173.

¹⁵ Hay que recordar, sin embargo, que en 1518 firmó el concierto para ejecutar el sepulcro del Canciller Selvaggio, para Santa Engracia de Zaragoza. Es verdad que el cargo que ostenta para firmarlo es el de «pintor del Rey nuestro señor». Selvaggio era alto dignatario de la corte de Carlos I. Vino de Flandes en 1517, en compañía del maestro del rey, Adriano, y del mariscal Guillermo de Croy. Formaban la plana mayor de la política del monarca en sus primeros momentos.

¹⁶ En la agrupación básica presentada por Benedetto Varchi, sobre cuál fuera más noble, si la Escultura o la Pintura, figura esta manifestación:

«Que los Pintores ordinariamente saben mejor hacer de relieve que los escultores colores, y de aquí arguyen ser más fácil cosa al pintor hacerse Escultor, que de Escultor hacerse Pintor; y consiguientemente la Escultura ser más fácil que la Pintura».

Lección que hizo Benedicto Varquí, ob. cit. pág. 86.

¹⁷ D. Th. Kinkead: *Juan de Valdés (1622-1690). His life and work*, Garland Publishing, Inc. New York and London, pág. 613. Ya Palomino había advertido que Valdés Leal fue escultor, pero ahora se dan referencias documentales de su participación en tal arte.

La obra conservada es la Virgen del Rosario, que ocupa la Sala de la Virgen, en el Hospital de la Caridad, de Sevilla. Véase Enrique Valdivieso y J. M. Serrera: *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980, pág. 26, lámina XV.

¹⁸ J. J. Martín González: «Comentarios al tema de la Inmaculada en Alonso Cano y una escultura inédita granadina», en *Centenario de Alonso Cano. I. Estudios*. Publicación del Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 1969, pág. 223.

¹⁹ Leo Battista Alberti: *De pictura, libri II*. Basilea, 1540. A los pocos años aparecen ya las versiones en italiano. Así, la veneciana de 1547.

²⁰ «Dedicándome no menos a la escultura que a la pintura, y practicando una y otra en el mismo grado... paréceme que puedo decidir cuál de las dos es la que acaba más inventiva, dificultades y perfección». Como es obvio exagera al decir que se aplicó por igual a la escultura y a la pintura. *Tratado de la Pintura...* Péladan, pág. 61.

²¹ Dado el método reiterativo, insiste en la idea: «La pintura es de más abundantes reglas mentales, de mayor artificio que la escultura, que no es más que lo que aparenta».

²² *Il Cortigiano*, Venecia, 1527. Edición primera. Capítulo XLIX.

²³ Benedetto Varchi: *Due lezioni...* ob. cit. *Lección...* traducción de Felipe de Castro, ob. cit.

Una sucinta pero clara exposición del tema del *Parangón*, en Schlosser: *La Literatura artística*, ob. cit. pág. 207.

²⁴ Estas son las palabras de Cellini, en el *Paragone* de Varchi: «El arte de la Escultura es mejor siete veces que todas las otras en que interviene disseno, porque una estatua debe tener ocho vistas, y conviene que sean de igual bondad, sucediendo muchas veces que el escultor menos amante del arte se contenta con una bella vista o dos; y por no tener el trabajo de corregir aquellas seis partes con las dos bien concluidas, le sale su estatua desacordada».

²⁵ Benvenuto Cellini: *Due trattati, uno intorno alle otto principali arti dell'orificeria; l'altro in materia dell'arte della Scultura*, Florencia, 1568.

Versión española: *Tratados de la Orfebrería y la escultura, seguidos de los Discursos sobre el arte*, Editorial Schapire, Buenos Aires, 1949.

²⁶ «Aquellas ocho partes principales, de las cuales he hablado más arriba, en realidad pueden convertirse en más de cuarenta, porque un solo dedo que no estuviere bien colocado, un solo músculo que se muestre mucho o poco, son suficientes para crear nuevas perspectivas, obligando al artista a buscar una armonía de conjunto».

Cellini: *Tratados de la orfebrería y la escultura*, ob. cit. pág. 185.

²⁷ Julián Gállego: *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada, 1976.

²⁸ Francisco Calvo Serraller: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.

También, J. J. Martín González: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1984.

²⁹ Jonathan Brown: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza Forma, Madrid, 1980. Traducción del inglés. Página 62.

Juan de Jáuregui: *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes. Pintura y Escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga*, *Rimas*, Sevilla, por Francisco de Lyra, 1618.

³⁰ Vicente Carducho: *Diálogos de la pintura*, por Francisco Martínez, 1633. Edición anotada y comentada, por Francisco Calvo Serraller, Cátedra, Madrid, 1981.

³¹ Francisco Pacheco: *Arte de la pintura*. Sevilla, 1649. Hay edición, con notas, por Sánchez Cantón, del manuscrito de 1638. Madrid, 1956.

³² «...Han tomado atrevimiento algunos que pintan bien para decir que los valientes pintores lo sujetan todo y si se quieren poner a encarnar, lo harán con los pies mejor que los que usan siempre; y se engañan en esto, porque cuando lo hacen no es con la gracia y limpieza que los que dello tratan».

³³ María del Pilar Dávila: *Los sermones y el arte*, ob. cit. pág. 209. El texto corresponde a un sermón de Josep Barcia y Zambrana, *Despertador cristiano...* Barcelona, 1695.

³⁴ F. J. Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, publicadas por la Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Madrid, 1923-1941.

Más recientemente, *Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, editorial Gustavo Gili. El tomo VI, titulado *Renacimiento y Barroco en España*, por José Fernández Arenas, Barcelona, 1982.

³⁵ *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, hecha por el bachiller (Cristóbal de) Villalón. Nicolás Tierry, Valladolid, 1539.

³⁶ Francisco de Holanda: *Libro de la pintura antigua o Diálogos de la pintura*, versión española por Manuel Denis, Madrid, 1921. La obra fue escrita en 1548, pero no fue publicada, en su original portugués, hasta 1918, en Oporto.

³⁷ Manuel Gómez-Moreno: *Las águilas del Renacimiento español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1941.

³⁸ Sánchez-Cantón, *Fuentes literarias...* tomo I, págs. 116 a 120.

³⁹ Joan de Arphe y Villafañe, natural de León, escultor de oro y plata, *De varia commensuración para la escultura y arquitectura*. En Sevilla, 1585.

Edición facsímil, por Albatros Ediciones, Artes Gráficas Soler, Valencia, 1979.

⁴⁰ Diego de Villalta: *Tratado de las Antigüedades de la memorable Peña de Martos. Donde al principio se trata de las estatuas antiguas*, 1590.

Sánchez-Cantón: *Fuentes literarias...* ob. cit. I, 288.

⁴¹ *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas...* por el licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, en Madrid, por Pedro Madrugal, año 1600.

Resumen en Sánchez-Cantón, *Fuentes Literarias...* ob. cit. tomo I, pág. 311.

⁴² Pablo de Céspedes: *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos y si aventajaba a la de los modernos*, dirigido a Pedro de Valencia. 1604.

El texto conservado no está completo. Fue recogido por Ceán Bermúdez (*Diccionario*) y Sánchez-Cantón, *Fuentes Literarias...* tomo II, 1933, pág. 3.

⁴³ Esta unidad de las artes es un viejo tópico, esgrimido sobre todo por Varchi. Véase Calvo Serraller en su edición comentada en los *Diálogos de la pintura*, pág. 129.

- ⁴⁴ *Origen y ilustración del nobilísimo Arte de la Pintura y Dibujo, con un epílogo y nomenclatura de sus más ylustres, más insignes y más afamados Profesores*, por Don Lázaro Díaz del Valle, 1656.
Fragmentos recogidos por Sánchez-Cantón, *Fuentes Literarias...* ob. cit. tomo II, pág. 323.
- ⁴⁵ *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura...* por Jusepe Martínez, pintor de S.M. D. Felipe IV. Esta obra fue publicada por la Real Academia de San Fernando, con notas, por Don Valentín Carderera, Madrid, 1866.
Selección de textos, en Sánchez-Cantón, *Fuentes Literarias...*, tomo III, pág. 17 y sigs.
- ⁴⁶ Vicente González Hernández: *Jusepe Martínez (1600-1682)*, publicación del Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», Zaragoza, 1981.
- ⁴⁷ Estas son las frases de Jusepe Martínez: «Desdicha grande para nuestra España, que habiendo en ella edificios tan soberanos y dignos de memoria, así de pinturas como de esculturas y arquitectura, por falta de no haberlos sacado en estampa, quedan a oscuras y sin nombre para las otras naciones»; y así no me admiro que toda Italia tenga a esta nación por inútil en estos artes». Con harta dolor ha puesto Martínez el dedo en la llaga de uno de nuestros grandes achaques: la escasez de libros con grabados aplicados al estudio de las bellas artes.
- ⁴⁸ La intervención de Tudelilla y Arnao de Bruselas puede seguirse en la obra de José María de Azcárate: *Escultura del siglo XVI, Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, pág. 264.
- ⁴⁹ Sospecha Sánchez-Cantón que fuera Juan Bautista Monegro. *Fuentes literarias*, ob. cit., tomo III, pág. 77.
- ⁵⁰ Vicente Carducho: *Diálogos de la Pintura*, edición con notas de Calvo Serraller, Cátedra, ob. cit. pág. 287.
- ⁵¹ J. J. Martín González: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, ob. cit. pág. 194.
- ⁵² En la «Galería de la Plaza» del palacio ducal de Lerma, figuraban los retratos de Felipe III, el Duque de Cea, el Duque de Lerma, otros de sus descendientes y veintisiete retratos de otras personas. No hay un solo retrato de escultura. Y piénsese en que el Duque de Lerma poseía sobrados medios para haberse mandado fabricar uno por gran escultor, de la misma manera que logró que Rubens le hiciera el famoso de tipo ecuestre.
Luis Cervera Vera: *Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma*. Editorial Castalia, Madrid, 1967. pág. 27.
- ⁵³ El texto de Varchi dice así: «La pintura es sofisticada, esto es, aparente y no verdadera, no de otro modo que se ven las figuras en los espejos, puesto que aquellas cosas que aparecen en la Pintura no lo son verdaderamente, lo que no sucede en la escultura».
- ⁵⁴ Rudolf Wittkower: *La escultura: Procesos y principios*, versión del inglés, del original publicado por Penguin Books, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- ⁵⁵ Domingo Sánchez-Mesa: *Técnica de la escultura policroma granadina*. Universidad de Granada, 1971.
- ⁵⁶ Nos referimos a un Diccionario de Autoridades específico para las Bellas Artes, pues los vocabularios de términos han proliferado últimamente.
- ⁵⁷ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, ob. cit. edición con notas a cargo de Calvo Serraller, pág. 389.
- ⁵⁸ Tripo es una arena silicea usada para pulimentar. Lo aclara Calvo Serraller, página 389, de los *Diálogos*.
- ⁵⁹ Benvenuto Cellini: *Tratados de la orfebrería y la escultura*, ob. cit. pág. 167.
- ⁶⁰ Es el procedimiento de los dos relieves, frontal y posterior, hasta que al encontrarse determinan el bulto completo. Así lo explica Wittkower, *La escultura...*, pág. 136.
- ⁶¹ Wittkower: *La escultura...* ob. cit. pág. 119.
- ⁶² Carducho: *Diálogos*, edición de Calvo Serraller, pág. 390.
- ⁶³ Wittkower: *La escultura...* ob. cit., pág. 146.
- ⁶⁴ José Manuel Pita Andrade: *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII*, discurso de recepción en la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1984, pág. 29.
- ⁶⁵ Wethey considera que los modelos que dice haber visto Pacheco serán los veinte modelos de yeso y los treinta de barro y cera que figuran en el primer inventario; al paso que en el inventario segundo, de Jorge Manuel Thetocopuli se ha elevado considerablemente la cantidad: «cien modelos de yeso y otros cien de barro y cera».
Harold E. Wethey: *El Greco y su escuela*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967, tomo II, pág. 173.
José Camón Aznar: *Dominico Greco*, Espasa Calpe, Madrid, segunda edición, 1970, tomo II, pág. 1.190.
- ⁶⁶ Esteban García Chico: *Documentos para el estudio del arte en Castilla*. II, *Escultores*, Valladolid, 1941, pág. 409.
- ⁶⁷ Cristóbal Belda Navarro: «Los bocetos de Salzillo y su significación en la escultura barroca», revista *Goya*, enero-febrero de 1977, pág. 227.
- ⁶⁸ *Tesoros ocultos de las hermandades de Sevilla*. II, Exposición presentada en Sevilla, por el Monte

de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, en 1985. Coordinador de la exposición y del Catálogo, Jorge Bernales. Las piezas reseñadas corresponden a los números 8 y 10 del catálogo.

⁶⁹ Esta es la finalidad de una pequeña escultura del Nazareno que había en la iglesia de Jesús, de Valladolid, como señala esta referencia documental: «Las tres túnicas pequeñas para el Nazareno que está en la urna en la mesa de la iglesia, con que se pide».

J. J. Martín González y Jesús Urrea: *Catálogo Monumental de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, Parte primera, Valladolid, 1985, pág. 225.

⁷⁰ J. J. Martín González: *Juan de Juni, vida y obra*, Dirección General de Bellas Artes, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1974, pág. 213.

⁷¹ Giorgio Vasari: *Le vite de più eccellenti architettori, pittori e scultori...* Florencia, 1550, primera edición.

⁷² Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968, tomo I, pág. 423.

⁷³ Martí y Monsó: *Estudios*, ob. cit. pág. 331 y sgs.

⁷⁴ Angel M. Barcia: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906. Francisco Javier Sánchez Cantón: *Dibujos españoles*, Madrid, 1930. *El dibujo español de los Siglos de Oro*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos, 1980, por Alfonso E. Pérez Sánchez.

⁷⁵ J. J. Martín González: «Nuevos dibujos de Alonso Berruguete», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1981, pág. 444.

⁷⁶ María del Camen Lois Fernández: «La historia de San Benito en el coro bajo de San Martín Pinarío», *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, 1958, pág. 79.

⁷⁷ *Historia de la composición del cuerpo humano*, por Joan de Valverde de Hamusco, impresa por Antonio Salamanca y Antonio Lafreii, en Roma, año de MDLVI.

Hay edición facsímil por la Universidad de Valladolid, 1981, con estudios a cargo del profesor Juan Riera.

⁷⁸ J. J. Martín González: «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Archivo Español de Arte*, 1969, pág. 327.

⁷⁹ Esteban García Chico: *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, II. *Pintores*, Valladolid, 1946, pág. 98.

⁸⁰ Son sobre todo precisas las noticias en lo referente al siglo XVIII. En el Archivo de Simancas, Sección de Obras y Bosques, menudean noticias referentes a canteras. Naturalmente las búsquedas se intensifican en los momentos de mayor actividad en los palacios reales. Las construcciones de Felipe V, Fernando VI y Carlos III requirieron continuadas pesquisas para la provisión de materiales.

Francisco Javier de la Plaza Santiago: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valladolid, 1975, pág. 66.

M.^a del Socorro González de Arribas y Filemón Arribas Arranz: «Noticias y documentos para la historia del arte en España durante el siglo XVIII», *BSAA*, 1961, pág. 131. Se ofrece una relación muy completa de la exploración de canteras de mármol y jaspe, en el año 1766.

⁸¹ Marqués de Lozoya: *Escultura de Carrara en España*, publicaciones del Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1957.

⁸² Jesús Hernández Perera: *Escultores florentinos en España*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1957.

⁸³ Manuel Gómez-Moreno: *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941.

Pietro Andrei: *Sopra Domenico Fancelli fiorentino e Bartolomeo Ordognes spagnolo, e sopra altri artisti contemporani*, Massa, 1871.

⁸⁴ Cristóbal de Villalón: *Ingeniosa comparación...* ob. cit. Sánchez-Cantón, *Fuentes literarias*, I, 27.

⁸⁵ Manuel Gómez-Moreno: *Las «águilas» del Renacimiento español*, ob. cit. pág. 248.

⁸⁶ Diego de Villalta: *Tratado de las antigüedades...*, ob. cit. Sánchez-Cantón, *Fuentes Literarias*, ob. cit. I, 293.

⁸⁷ Narciso Alonso-Cortés: «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1922.

⁸⁸ Beatrice Gilman Proske: *Pompeo Leoni. Work in marble and alabaster in relation to Spanish sculpture*, New York, The Hispanic Society of America, 1956.

⁸⁹ Eloy Benito Ruano: «El sepulcro del arzobispo Valdés por Pompeo Leoni en la Colegiata de Salas (Asturias)», Simposio «Valdés-Salas», Oviedo, 1969, pág. 277.

⁹⁰ Benito Ruano: *El sepulcro del arzobispo Valdés...* ob. cit. pág. 284.

⁹¹ Gaspar Gutiérrez de los Ríos: *Noticia general para la estimación de las artes*. En Sánchez-Cantón, *Fuentes literarias*, ob. cit. I, pág. 313.

⁹² Eugène Plon: *Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*, París, 1887, pág. 202.

⁹³ José Martí y Monsó: *Estudios histórico-artísticos*, ob. cit. pág. 253. La información de este autor

respecto al proceso de elaboración de los grupos funerarios es valiosísima, comportando precisos datos de autoría, técnica, estilo y significación.

⁹⁴ Martí: *Estudios*, ob. cit. pág. 257.

⁹⁵ *El Giraldillo*, publicación del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1981. Exposición, con catálogo; texto por Teodoro Falcón y Alfonso Jiménez. Dicho texto pone al día la cuestión de la estatua, su elaboración y autoría.

⁹⁶ Eloísa García de Wattenberg: «La obra de bronce hecha en Italia para el retablo y tabernáculo de San Lorenzo el Real del Escorial», *BSAA*, 1945-46, tomo XII, pág. 127.

⁹⁷ María Elena Gómez-Moreno: «La escultura religiosa y funeraria en El Escorial». Edición del Patrimonio Nacional con motivo del Centenario del monasterio, 1963, pág. 491.

⁹⁸ En dos de febrero de 1591, Pompeyo Leoni escribe desde Madrid al Duque de Guastalla, diciéndole que estaba muy contento de haber terminado la obra de bronce del retablo de San Lorenzo de El Escorial y que asimismo había complacido a Felipe II. Que se le iba a encargar la tumba del Emperador y de Felipe II, precisando: «no será una obra menos considerable. La haremos en esta capital [Madrid], si eso es posible, su Majestad queriendo que el Príncipe nuestro señor se reserve el placer de ver ejecutarla».

Plon: *Leone Leoni...* ob. cit., pág. 227.

⁹⁹ Martí y Monsó: *Estudios*, ob. cit., pág. 253.

¹⁰⁰ J. J. Martín González: «El Panteón de San Lorenzo de El Escorial», *Archivo Español de Arte*, 1959, pág. 199. Del mismo: «Nuevos datos sobre la construcción del Panteón de El Escorial», *BSAA*, 1960, pág. 230. Del mismo: «El Panteón de El Escorial y la arquitectura barroca», *BSAA*, 1981, pág. 267. Federico Navarro Franco: «El Real Panteón de San Lorenzo de El Escorial». IV Centenario de la fundación del Monasterio. Ediciones del Patrimonio Nacional, tomo II, pág. 717.

¹⁰¹ Elías Tormo: «Los cuatro Crucifijos de bronce dorado del Escorial», *Archivo Español de Arte*, 1925, pág. 117. María Elena Gómez Moreno: «La escultura religiosa y funeraria en El Escorial», ob. cit., pág. 511. J. J. Martín González: «Escultura italiana del siglo XVII en España», en *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Sansoni Editore, Firenze, 1984, pág. 467.

¹⁰² Paulina Junquera: «Estatuas y figuras ecuestres del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, 1972, número 34, pág. 12.

¹⁰³ F. Baldinucci: *Notizie de professori del disegno*, Milano, 1812, pág. 438.

¹⁰⁴ Enrique Pardo Canalís: «La estela de Juan de Bolonia en el Museo Lázaro Galdiano», en *Goya*, 1956, pág. 2.

¹⁰⁵ Manuel Chamoso Lamas: *Escultura funeraria en Galicia*, Instituto de estudios orensanos «Padre Feijoo», Orense, 1979, pág. 525.

¹⁰⁶ Sirvió de avanzadilla el estudio de María Elena Gómez-Moreno, *La policromía en la escultura española*, Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, Madrid, 1943. Luego apareció el trabajo de J. J. Martín González, «La policromía en la escultura castellana», *Archivo Español de Arte*, 1953, pág. 295. El trabajo más completo hasta la fecha, referido a una escuela, es el de Domingo Gómez Mesa: *Técnica de la escultura policromada granadina*, ob. cit.

¹⁰⁷ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, edición de 1956, ya citada, pág. 104.

¹⁰⁸ El texto completo de Pacheco, dice así: «Otra cosa más he hallado con la experiencia, y es que en las historias de medio y baxo relieve, no he visto hasta ahora a ninguno usar en las encarnaciones de sombras, como lo usan en las ropas de todas las figuras, para que como en las historias de pinturas parezcan las figuras redondas...; pero considerando que parecen chatos los rostros sólo simplemente encarnados, por el poco relieve que tienen, no sólo en las ropas sino también en las carnes mates he usado de sombras más o menos suaves». *Idem*, pág. 104 y sigs.

¹⁰⁹ «Añadiendo a esto que suelen los grandes Maestros acrecentar cabeças y medios cuerpos, figuras enteras, por lexos, arquitecturas y paisas a las historias de escultura y de medio relieve, que están pobres. Assi lo hizo en el retablo de San Pablo Antonio de Arfián, en la Visitación de Nuestra Señora de Santa Isabel, añadiendo cabeças con los estofados, que parecen de bulto, y en la conversión de San Pablo, con que aumentó la historia... y Alfonso Vázquez en el retablo de la Santísima Trinidad en la historia del Nacimiento, añadió por lexos la aparición del Angel a los pastores (cosa que no pueden hacer los estofadores)».

Pacheco: *Arte de la Pintura*, ob. cit.

En Sánchez-Cantón: *Fuentes literarias*, ob. cit., tomo II, pág. 184.

¹¹⁰ Jesús Hernández Perera: *Escultores florentinos en España*, ob. cit. Francisco de Holanda, en los *Diálogos de la Pintura*, cita al maestro entre los «famosos escultores», es decir, como un «águila del Renacimiento: «M. Pedro Torrejano, de hazer de tierra, que hizo en barro a la Emperatriz, que santa gloria haya».

Sánchez-Cantón: *Fuentes Literarias*, ob. cit. tomo I, pág. 119.

¹¹¹ José Hernández Díaz: «Una obra de maestre Miguel, imaginero», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1932, pág. 271.

Se refiere a la escultura en barro cocido de la Piedad, por Miguel Perrin, en la catedral de Santiago de Compostela.

¹¹² Vicente Carducho: *Diálogos de la pintura*, edición de Calvo Serraller, pág. 390.

¹¹³ La obra de estos maestros ha sido estudiada por Joaquín Pérez Villanueva: «La escultura en yeso en Castilla. La obra de los hermanos Corral», *BSAA*, 1934, pág. 359.

¹¹⁴ Jesús Urrea Fernández: «Apuntes para el estudio de la escultura en cera en España», *BSAA*, 1979, pág. 488.

¹¹⁵ «La escultura en cera de colores —advierito— que los valientes que tenemos noticia que han hecho esto milagrosamente son de profesión pintores; y assi lo hizo Pablo de Céspedes aventajadamente en Roma».

Pacheco. *Arte de la Pintura*, ob. cit. En Sánchez-Cantón, *Fuentes literarias*, ob. cit. tomo II, pág. 126.

¹¹⁶ Margarita Estella: *La escultura barroca de marfil en España, Las escuelas europeas y las coloniales*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1984.

¹¹⁷ Enrique Lafuente Ferrari: «Esculturas de marfil de Gaspar Núñez Delgado», *Arte Español*, 1950, tercer cuatrimestre, pág. 97.

¹¹⁸ Benvenuto Cellini: *Tratados de la orfebrería y la escultura* ob. cit. págs. 186 y 197.

¹¹⁹ *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Tomo II, pág. 154. Colaboración de José Hernández Díaz.

Véase también, José Hernández Díaz: *Juan de Mesa*, en la serie *Arte Hispalense*, Sevilla, 1983.

¹²⁰ Al cabo de cuatro siglos, esta carta de León Leoni a Ferrante Gonzaga, su protector, permite dar toda la razón al escultor:

«Ya que vos desearías que, por el servicio de Su Majestad, quedara aquí, en Milán, algún recuerdo eterno por el cual los contemporáneos y las generaciones que vengan puedan contemplar su retrato y una parte de sus victorias, vos poseéis un sano juicio reconocido de cómo la pintura, por bella que sea, es menos eterna que la escultura. Una es un arte circunscrito, que por el valor de las luces y de las sombras en una superficie plana representa la naturaleza desde un solo lado. La escultura, por el contrario, se ve y se toca por todos los lados, porque puede reproducir las superficies planas y redondeadas; y son varios los siglos que podrían alcanzar sobre todo cuando son obra de metal. Ya vuestra señoría ilustrísima lo ha comprendido así, queriendo reconocer por ello que los mármoles son menos duraderos».

Se refería a una estatua ecuestre de Carlos V en bronce, que no llegó a realizarse.

Eugène Plon: *Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint...* ob. cit. pág. 37.

¹²¹ Lo cuenta así Pacheco: «Y esta gran dificultad de la escultura redonda manifiesta lo que se cuenta de Berruguete, famoso escultor español; que mirando otros sus figuras, viendo que no satisfacían igualmente por todas partes, y dándosele a entender, él con algún despecho decía: ¿cuatro perfiles? A Miguel Angel. Ponderando cuán rara cosa era acudir a esta tan grande obligación».

Arte de la Pintura. En Sánchez-Cantón, *Fuentes literarias*, ob. cit. tomo II, pág. 125.

¹²² J. J. Martín González: «Una estatua del Palacio de la Ribera en Londres», *BSAA*, 1960, pág. 196.

¹²³ Fray José de Sigüenza: *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Gerónimo*, Barcelona, 1599.

En Sánchez-Cantón, *Fuentes Literarias*, ob. cit. tomo I, pág. 412.

¹²⁴ Martí y Monsó: *Estudios histórico-artísticos*, ob. cit. pág. 252.

¹²⁵ Fray Francisco de los Santos: *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial...* en Madrid, en la Imprenta Real, año 1657. Resumen de Sánchez-Cantón: *Fuentes Literarias*, tomo II, pág. 267. Señala cincuenta y una estatuas, «casi todas mayores del natural, y algunas dos y tres veces mayores».

DISCURSO

de contestación del

Excmo. Sr. Dr. D. JOSE HERNANDEZ DIAZ

SEÑORES ACADEMICOS:

EN el transcurso de estos últimos meses, nuestra Academia me confirió el encargo de contestar a los de recepción de dos nuevos colegas, adscritos a la Sección de Escultura: los Excmos. Sres. D. Joaquín García Donaire, Doctor en Bellas Artes, y D. Juan José Martín González, Doctor en Historia, ambos docentes en Facultades Universitarias.

Con el honor y el gozo de cumplimentar ambos cometidos, se me depara ocasión de exponer el significado y valoración de cada uno de ellos y, sobre todo, comentar el alcance de sus tareas profesionales, pedagógicas y sociales, en función la una de la otra, aunque con facetas y matices distintos, pues, aquél es un destacado escultor-imaginero y éste un ejemplar historiador de Arte.

Concretándome ahora a Juan José Martín González, protagonista de esta solemne sesión, he de manifestar, de entrada, que no es nada fácil mi tarea, pues, el recipiendario labora en todos los campos —extensos y profundos— donde puede personarse un historiador, que investiga el fenómeno artístico en sus complejas manifestaciones, sin permanecer nunca en terrenos especulativos, sino penetrando en el área de lo práctico; su quehacer no es sólo de gabinete sino proyectado al mundo de las realizaciones, lo cual no es tan frecuente como fuera de desear. Un historiador de Arte, entiendo yo, no debe limitarse a la tarea magistral en Cátedras y en Seminarios, puesto que ha de vigilar el patrimonio histórico artístico que los siglos nos han legado, procurando su conservación, en los mil aspectos que ello comporta, sin desatender, no obstante, lo contemporáneo, que exige análisis, comprensión y puntualización, como hipótesis de trabajo, ante indudables futuribles.

Debo ya definir la personalidad del recipiendario afirmando que es un *Maestro Universitario*, con todo lo que significa de rigor, seriedad, formación, metodología, entrega desinteresada y generosa a su noble labor, una de las más excelsas que ofrece la actual sociología. Todo lo demás, se dará por añadidura.

La Universidad imprime carácter a los que acuden a ella con ansias de saber y reciben un talante singular que solo logran poseer quienes son capaces de adquirirlo y adaptarlo.

Hijo de castellanos viejos, está vinculado de por vida a la tierra vallisoletana y su entorno, a la que ha ofrendado y ofrenda, lo mejor de su espiritualidad, como cumple a todo hombre bien nacido.

Su formación básica la adquirió en la Universidad de dicha Ciudad, donde cursó la Sección de Historia; mas las enseñanzas del profesor Angel de Apraiz, de grata recordación para mí, atrayeron su atención vocacional. Fue éste un docente de sentido humanístico, que al frente de la Cátedra de Teoría de la Literatura y de las Artes y luego en la de Historia del Arte, realizó un eficaz magisterio, no siempre estimado y menos agradecido, sobre todo, a los que poseían un sentido liberal de su quehacer vital. Fue Apraiz de los tiempos de mi maestro Murillo Herrera, ambos destacados profesores universitarios y leales amigos. Mas en dicha Universidad, Cayetano de Mergelina, otra gran figura profesoral, fundó el Seminario de Arte y Arqueología, dotándolo de adecuada y rica biblioteca, suficientes elementos de trabajo y de un Boletín, como cauce de contacto público, todo ello modélico en el sistema de la enseñanza Superior; se iniciaba entonces el concepto moderno universitario de docencia e investigación, como elementos «sine qua non» en la misión del Alma Mater.

Cátedra y seminario fueron los elementos que modelaron la personalidad científica y humanística del presente recipiendario.

Tras cursar en Madrid, en la entonces llamada Universidad Central, (único Centro que impartía el doctorado) los estudios correspondientes, se graduó con una tesis que versó sobre «La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid» dirigida por su maestro (1948); contando entonces veinticinco años.

Como su definida vocación era la enseñanza, comenzó a subir los peldaños de la docencia universitaria; es decir, fue ayudante de clases prácticas (1945) primero y profesor adjunto (1950) después, cargos que le iban otorgando no sólo competencia sino experiencia pedagógica, absolutamente indispensable para la Cátedra. Hace años, comprobando que en ocasiones llegan a la pedagogía superior personas preparadas pero sin ejercicio docente, se creó la categoría de profesor Agregado, que subvenía a dicha necesidad, pues, tras la oposición que acredita el saber, durante cinco años impartían clases en las Universidades y sólo después de este paréntesis, podían acceder a la Cátedra; todo ello ha desaparecido con las consecuencias previsibles. Nuestro nuevo colega, a continuación de dos lustros largos de labor docente, consiguió la Cátedra de Historia del Arte de La Laguna (1957), mediante oposición (sistema no perfecto de selección del profesorado, aunque a mi juicio el menos malo, también desaparecido) y de allí, dos

años después, por concurso de traslado, profesó en Santiago de Compostela y luego en la de su Valladolid desde 1963, donde echó raíces.

Parte importante de su sistema de trabajo, como el de otros, representa el estudio directo de las obras de arte, el conocimiento de otras metodologías, diversos ambientes, el trato con artistas, etc. y ello se logra con repetidos viajes, que nuestro colega inició desde temprano, con estancias en muy diversas áreas geográficas, repetidas visitas a monumentos y museos, que le han permitido conocer el fenómeno artístico, en extensión y profundidad, para su cabal comprensión.

Y ya, como maestro universitario en plenitud, la gran tarea de encauzamiento y formación de vocaciones, promocionando la personalidad de cada escolar y modelándola según sus capacidades, primero en potencia y luego en acto, usando la terminología aristotélica. Así, pues, en las lecciones de cátedra, en el importantísimo e insustituible quehacer de los seminarios, en el coloquio personal de gabinete, se orienta al aspirante a licenciado, se dirige su tesina, se le inicia en la investigación, y, si el caso lo merece, en su tesis doctoral, que culmina con la investidura del grado máximo que la Universidad puede otorgar.

Martín González ha realizado esta labor en las tres Universidades en las que profesó y actúa; las numerosas tesinas y tesis que ha dirigido y dirige, de indudable valía en no pocos casos y además muchas de ellas publicadas por su gestión personal, misión complementaria del mayor interés, que ofrece a los estudiosos las aportaciones de la investigación y de la crítica, con el «marchamo» de la propia Universidad.

Pero nuestro recipiendario no sólo ha hecho todo ello en grado óptimo, sino que ha creado una escuela de historiadores de arte. Son varios los Catedráticos, los profesores titulares, los Ayudantes y los universitarios que se enorgullecen considerándose discípulos o colaboradores, y aunque por modestia no quiere dar nombres, yo recuerdo entre ellos a Andrés Ordás, Plaza Santiago, Valdivieso, Heras, Urrea, Ara Gil, Ibáñez Pérez, Brasas Egado, Parrado del Olmo, Ramos de Castro, Virgili Blanquet, Redondo Cantera, Iglesias Rouco, Ana de Begoña, García Vega, Rivera Blanco, Ortega Coca, Fernández del Hoyo, etc., que imparten su magisterio por toda la geografía hispana. Mas no solo en Universidades, sino también en la Enseñanza Media, en Centros de formación del profesorado, Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, Formación profesional, etc., son bastantes los docentes que se alinean en la nómina de los que ha formado o aconsejado. ¿Y cuántos más, enseñados a través de publicaciones, conferencias, cursillos, etc., reconocen lo que en el orden intelectual le deben? ¿Y cuántos clérigos, orientados por él, en el tratamiento de los tesoros de los que son guardadores? Nobilísima tarea que sólo Dios juzga y justamente premia, ya que los hombres magnifican, minimizan o equilibran, según cada cual, lo que han recibido. Y, desde luego, son pocos los que reconocen la firmeza constructiva de los cimientos que les permitieron labrar su propio edificio, y los peldaños necesarios para subir a su planta noble.

Mas esta pedagogía no se limita solo a las aulas superiores, sino que en fecunda extensión, se manifiesta en otros centros docentes, cuales en las

Escuelas Técnicas, los Institutos de E. Media, centros de formación del profesorado (o del Magisterio), de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, Seminarios eclesiásticos, etc., etc., en todos los cuales el Catedrático Universitario, coordina las respectivas enseñanzas, orienta a discípulos o enseñantes varios y, en definitiva, tutela una formación de inmenso valor patriótico. ¿Se puede calibrar el inefable servicio que se presta a nuestro patrimonio histórico, artístico y cultural, cuando el adecuado conocimiento, respeto y aún acrecentamiento, llegue a mentalizar a los alumnos de las escuelas primarias, y a los de los diversos estamentos docentes? Esta es la verdadera misión y no el suicida cruzamiento de brazos y la inhibición general, esperando que todo lo resuelva «quien corresponda».

Martín González ha realizado y realiza una abrumadora tarea en estos aspectos, como cumple a su talante universitario. Recuerdo ahora la aseveración de un sabio de nuestros días, al afirmar que «el profesor sabe y enseña a sus alumnos, el maestro enseña y ama a sus discípulos», es decir, en relación amical, cuasi familiar.

Mas también incumbe al Catedrático, la tarea de policía artística, al menos en el entorno de su distrito, lo que indudablemente es positiva enseñanza, evitando depredaciones, ventas, trato inadecuado, exigente manipulación, restauraciones y los mil y un aspectos de este necesario laborar. Hace años insistíamos en convencer a las Autoridades, que los nombramientos de Delegados de Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y luego los de Consejeros de Bellas Artes, recayesen en los Catedráticos de H.^a del Arte de cada Universidad, como máximos competentes en la materia; quienes en el ámbito de su demarcación y a través de los profesores de materias históricas o literarias de su propia geografía, fiscalizasen cuanto a nuestro tesoro monumental, bibliográfico, archivístico, etc., correspondiese. Vano intento, ya que los elegidos eran no pocas veces amigos o conocidos del Mando, dóciles a la subordinación y sin la necesaria preparación e independencia. No ocurrió así con el nuevo Numerario que recibimos hoy con todos los honores, quien para suerte de su tierra, ocupó dichos cargos, actuando de forma dignísima de imitación, por lo eficaz de sus resultados, aún con la secuela de sinsabores, disgustos, enfrentamientos, etc. que todo ello supone, aceptado con elevado espíritu en aras de la Patria. Todavía recuerdo, como anécdota válida al caso, que en cierta ocasión, al regreso de un viaje a Valladolid, un jerarca específico, venía deslumbrado de su tarea conocida, deshaciéndose en elogios, e intentando descubrirme la personalidad de Juan José Martín González, que yo no solo me sabía de memoria sino que intentaba aprender de él, en todo momento; mas, como aquel señor puso el paño al púlpito, hube de cortarle amistosamente, confirmándole tan gozosa realidad, que yo atribuía a los quilates de su magisterio universitario y añadiendo que si ello ocurriese en la totalidad del área hispánica «otro gallo nos cantarí»; mas las cosas siguieron igual, naturalmente.

Lugar destacado ocupa también su tarea museística. Bajo su dirección se montaron los museos de la Catedral, Casa de Colón y Casa de Zorrilla; del

primero incluso redactó el Catálogo y desde 1967 es Presidente del Patronato del Museo Nacional de Escultura.

Su saber, su vocación de enseñante y el resultado de su afán investigador, se vuelca en sus publicaciones, muchas en número y de excepcional calidad. Entre libros, folletos y artículos, suman 235 títulos, como acredita la nómina que se incluye al final de su discurso de recepción. Ni pretendo ni puedo glosar cada uno de ellos, por ser empresa ingente, e inadecuada a este solemne acto; mas sí he de ocuparme, claro está, de algunas de ellas. Iniciaré el recorrido por las de carácter didáctico, pues, sus manuales de Historia del Arte, primero en tres volúmenes (dedicados respectivamente a la Arquitectura, Escultura y Pintura), luego en dos tomos, (que tratan del Arte Antiguo y Medieval, uno, y el otro del Moderno y Contemporáneo) son valiosísimos guiones para los docentes y adecuada preparación para los discentes; por su información al día, orientaciones estilísticas, nutridísimos repertorios de fuentes y bibliografía y aun numerosas ilustraciones.

También y en este mismo orden, las que se ocupan de la metodología y problemas de lo histórico-artístico, como lo revela su discurso de apertura universitaria, titulado «Presente de la Historia del Arte» (1976); los cursillos en la Universidad Menéndez Pelayo, editados por el tercer programa de Radio Nacional (1969-72) y en varias más, pues, es cuestión que justamente le preocupa; mas esta inquietud, abarca no sólo lo retrospectivo, sino lo actual, es decir, el complejo fenómeno artístico contemporáneo, que exige abordarse ante los escolares, con la máxima serenidad, sin triunfalismos y ningún odio, pretendiendo tan solo hacer presente objetivamente lo que está vivo y actuante en la sociedad de la que somos protagonistas; o sea, insertar el Arte en la cultura y en la sociología, de las que no sólo forma parte sino de las que es imagen. No es aconsejable, en mi opinión, escudarse en lo que la historia debe comprender, es decir, lo pretérito; soslayando cuanto inevitablemente ocurre a nuestro alrededor, aunque así se evitan posturas y definiciones, que pueden ser incómodas.

Pero, además, el novel académico se ha ocupado, investigando con maestría, de todos los estamentos inmersos en el mundo del Arte, es decir, la arquitectura, la escultura, la pintura, las artes suntuarias, el urbanismo, las relaciones de la plástica con otras actividades humanísticas, cuales la literatura, etc. Así lo acredita el cúmulo de títulos de sus estudios, que en este discurso se incluyen. Mas como he de citar algunos, me referiré en este lugar, a la Catalogación del Tesoro Artístico vallisoletano, guías de ciudades, de monumentos, dirección de Inventarios castellanos; y, a este respecto, me place destacar el amplísimo y concienzudo estudio del «Arte del Renacimiento al siglo XX» (incluido en el volumen segundo, dedicado a Castilla la Vieja y León, de la importante colección «Las Tierras de España», auspiciada por la fundación Juan March y fechada en 1975) que representa extenso y profundo conocimiento de tan importante región y la asimilación de numerosas categorías culturales, convergentes en los respectivos lugares.

Creo muy sinceramente que los temas que aborda Martín González son tratados con mente y preparación de especialista, de ahí el interés que ofrece

siempre su consulta; mas si está preparado para caminar, roturando todos los campos artísticos, tiene especial predilección por la escultura e imaginería. Díganlo si no sus magníficos libros sobre Esteban Jordán (1952); Juan de Juni (1974) y Gregorio Fernández (1980); que en la relatividad humana pueden considerarse como monografías definitivas, pues, de hecho lo serán durante largo tiempo. Notabilísimo el libro sobre la «Escultura Barroca castellana» (1959) y, de excepcional empeño por el inmenso esfuerzo que representa, el titulado «Escultura barroca en España, 1600-1770», dado a la estampa en 1983. En este orden de cosas debo declarar mi gozo al colaborar con él y con nuestro colega José Manuel Pita Andrade, en el volumen XXVI de la monumental serie «Summa Artis», dedicado a «La escultura y la arquitectura españolas en el siglo XVII», editado por Espasa-Calpe en 1982; encargándome yo de la escultura andaluza y su proyección en el archipiélago canario y en Hispanoamérica; el recipiendario, de la escultura en las demás regiones hispánicas, y Pita, de lo arquitectónico. Y hace tan sólo unos días que nuestra revista «Academia» daba a luz un trabajo suyo que titula «Con Juan de Juni en Joigny».

Martín González agota siempre los temas, de modo que en el momento de las ediciones, está al día, en lo biográfico, en lo bibliográfico, en lo estilístico, en lo histórico, en las originalidades e influencias, en el enmarcamiento de escuelas y talleres, de tal manera que sus escritos marcan doctrina; así lo creo sin ánimo alguno de lisonja, consultando sus publicaciones y escuchando sus doctas lecciones.

En función de la escultura decorativa, ha estudiado la «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento» (1964), ofreciendo, croquis y dibujos, seriamente realizados, que tanto interesan a los especialistas.

Mas el pleno conocimiento y la comprensión del fenómeno artístico, no puede limitarse al análisis y valoración de la obra realizada, sino que exige penetrar en la biografía, caracteres y tipología somática de sus autores y de los métodos de trabajo, con hallazgos de gran curiosidad e interés. A la consideración de estos aspectos responde una de sus últimas publicaciones titulada «El artista en la sociedad española del siglo XVII» (1984), compendio de otras de aspectos locales o regionales y el discurso de su recepción, que luego glosaré.

* * *

Es lógico que, con tan largo y denso historial, numerosas corporaciones académicas le hayan incorporado a sus respectivas nóminas de honor y de trabajo. Citaremos algunas. Es Numerario desde 1977 de la Academia de la Purísima Concepción, con sede en Valladolid, en la que ingresó con un excelente estudio sobre «Zorrilla y las Bellas Artes», que revela lo ya indicado de la amplitud de sus investigaciones y estudios críticos, sobre la integración de las Artes, cada día más necesarios, huyendo de compartimentos estancos, totalmente fuera de órbita en nuestras calendas.

Es Correspondiente nuestro desde 1967, así como de la Historia siete

años después, y, por ende, miembro de la Comisión provincial de monumentos. Idéntica categoría ostenta en la sevillana de St.^a Isabel de Hungría (1967), en la Nacional portuguesa de Bellas Artes (1983) y en la Hispanic Society of América (1969).

Ambos formamos parte de la Sección de Escultura del Instituto de Restauración y Conservación de Obras de Arte y, en unión con otros compañeros, hemos compartido la responsabilidad de la restauración de la Virgen de las Angustias y del Entierro de Cristo, de Juan de Juni, máximos exponentes de la espiritualidad castellana, así como de otras obras, de diversas épocas y escuelas.

Y nada tiene de extraño que su Universidad le haya confiado cargos de gobierno, nombrándolo Secretario (1965), y Decano (1965-68) de la Facultad de Filosofía y Letras y Vicerrector de extensión universitaria (1977-82), en los cuales demostró su tacto y bien hacer, propios de toda su carrera; asimismo, por derecho propio es Director del Departamento de Historia del Arte, que gobierna con indudable pericia.

Jurado de exposiciones y concursos, presidente y vocal de tribunales de oposiciones, etc., etc., en lista que sería muy larga de reseñar.

Y con tantos méritos, merecidas distinciones: Encomienda de Alfonso X el Sabio (1968); medallas de plata al Mérito Turístico (1968) y de Bellas Artes (1973), así como el nombramiento de Colegiado distinguido del Oficial de Doctores y Licenciados de su Distrito Universitario.

Por lo que respecta a nuestra Academia, seguidamente tomará posesión del sillón que ocuparon el Duque de Rivas, Caveda, Cánovas del Castillo, Salvador, Francés y el Conde de Yebes, al que directamente sustituye; y le será impuesta la medalla que lucieron Gil de Zárate, Iñigo, Oliver Hurtado y los tres últimos referidos. Ciertamente Juan José Martín González hará honor a tan noble historial, manteniendo y, en su caso, acreciendo, el prestigio acumulado por las referidas personalidades.

* * *

Mas no puedo acabar mi parlamento sin comentar el discurso que nos ofrece con motivo de su recepción; es de obligado cumplimiento, aparte de destacar la oportunidad del tema y su interés.

Se trata, como acabáis de comprobar y aplaudir, de una erudita, extensa y profunda tesis, cargada de conceptos magistrales, que por sí misma constituye el contenido de un verdadero libro; por ello será comprometido redactar una disquisición que dé idea de su valía.

Su título ya indica el principio y el fin de la disertación: «El escultor en el Siglo de Oro», y en él toca todos los aspectos que permitan formar cabal idea de su profesionalidad.

Reconozco que he aprendido en su estudio y por ello, y en su misma línea, me limitaré a glosar algunas circunstancias, referidas especialmente al arte del Sur.

La formación de un escultor se fraguaba en torno a un maestro, en cuyo taller entraba como aprendiz durante cierto tiempo, con requisitos que se

pactaban ante escribano público y que, por muy sabidos, no voy a repetir. Fundamento de la enseñanza individualizada era el dibujo, de estatuas primero y del natural después. Muchas veces he pensado e incluso comentado con colegas, qué sentido tiene la copia de una figura antigua, aun de fama universal, o de un desnudo humano. ¿Se trata, en estricta academia, de reproducir con fidelidad «lo que ve», en puro alarde de exactitud morfológica, o «lo que piensa de lo que ve», donde el aprendiz «se retrata» en sus caracteres somáticos ante el modelo? Creo que no tiene pleno encaje estético y artístico la simple copia, aunque ello no sea totalmente despreciable, a efectos de ejercicios de manos; por el contrario, se debe aspirar a que el enseñante inicie y encauce al discípulo en interpretar por sí mismo el mensaje que en cada cosa existe, meditando, al propio tiempo que «mira» y ejecuta, con afanes de arrancar ideas. Es decir, se trata o de un planteamiento platonizante, que ideologiza, o aristotélico-escolástico, que se acerca al natural con propósitos realistas.

Y junto al dibujo, la composición con sus mil facetas, y los diversos aspectos del oficio del modelado y talla, o sea la gramática expresiva. Al propio tiempo el encauzamiento de la personalidad, al convivir en la propia familia del maestro.

Para Martín González y para mí, profesionales de la docencia, tiene mucho interés la didáctica de la misma: se haría de forma que el maestro actuase con aceptación del enseñado «pudiendo aprender y no quedando por su parte de se lo enseñar... bien y cumplidamente según y como lo sabéis, sin le encubrir cosa alguna»; y del gran arquitecto Hernán Ruiz II, tan relacionado con Hernández y Ocampo, sabemos que se obligó a dar a sus discípulos «tres lecciones cada semana... en vuestra casa o donde vos mandaredes en esta ciudad de Sevilla las cuales nos dareis buenas y bien dadas para que nosotros las podamos aprender de manera que por nuestra culpa no la dejemos de aprender... durante tres años y dos reales cada día todos los días de trabajo», dándoles tarea en alguna de sus obras y, al terminar el plazo docente, las herramientas del oficio e indumentaria apropiada. ¡Magnífico ejemplo sin desperdicio!

Terminado el aprendizaje, el examen gremial ante los alcaldes veedores del arte y superado éste, solían trabajar como oficial con el propio maestro o emanciparse totalmente.

Como ocurre siempre, tras esta inicial formación surge la auténtica tarea especializadora, técnica y humanística: lecturas, investigaciones, asistencia a Academias (numerosas en Andalucía, cuales las del Duque de Alcalá en la Casa de Pilatos, las de Pacheco, Jáuregui, Arguijo, Conde de Gelves, etc., algunas eran museo y librerías), a tertulias doctas con intelectuales de diversos estamentos (ciertamente el *Libro de Retratos* de Pacheco es un elenco de las personalidades residentes en la Ciudad de la Giralda y que formaban un ambiente de excepcional cultura, que acreditan las obras de arte) y como consecuencia de todo ello, la organización de la propia biblioteca, como elemento vivo de consulta y formación. Conocemos la de Andrés de Ocampo, manejada sin duda por su cuñado Jerónimo Hernández y por Martínez Montañés, de una variedad de autores y riqueza

de títulos en obras técnicas, morales, de pura devoción, de ascética, etc. además de los necesarios *Flos Sanctorum*, tan importantes para la iconografía. Merecería reseñar todo ello pormenorizando, más lo eludo, por no alargar mi comentario y haberlo expuesto antes de ahora.

Si de imaginiería sagrada se trata, bastante frecuente al respecto, el Imaginero, además de una completa preparación escultórica ha de poseer el carisma que le permita servir a la función docente de la estatuaría religiosa, como tarea vicaria de la augusta misión del Magisterio de la Iglesia. Y a ese imprescindible carisma, ha de contribuir, profundizando su formación, no bastándole la simple información temática. En los templos sólo caben obras que encajen en la liturgia de la palabra; las que no respondan a esa norma, podrán tener acomodo en residencias, palacios, exposiciones, etc.

Y ya en plena tarea, labora en su estudio, cerca del taller, donde crea, dibujando, consultando estampas o dibujos «a la manera italiana, al uso italiano, según buenos autores, para que nos arrimemos a lo antiguo» (en la citada librería de Ocampo existía «un cajón con 232 estampas medianas y 30 rollos de trazas y cantidad de dibujos y rasguños de trazas) y modelos (en un inventario de fines del siglo XVI había 3 modelos de cera y 47 modelos grandes de yeso y 33 pequeños, 18 medallas pequeñas...»), modelando pequeñas figuras más o menos terminadas, en conceptos de bocetos, con vistas a la obra definitiva «que le va su honor en hacerla con perfección porque cuando no hay esto de por medio ninguna de las bachillerías que podamos poner por escrito aprovecha para los que quieren hacer mal estos particulares de obras, especialmente en historias». Recientemente he dado a conocer tres de ellos, de imágenes de Montañés y Mesa, e incluso poseo una figura del Bautista de este maestro, que le servía para componer, vestir, etc., como maniquí con cabeza, pies y manos, según costumbre de no pocos maestros, pintores y escultores.

Desde su estudio vigilaba el trabajo de los oficiales, aprendices, ensambladores, entalladores, sacadores de puntos, etc., («para que por sus ojos vea lo que se va haciendo y vaya corrigiendo por momentos... para que despues si algún yerro hubiese no se pueda excusar diciendo que no tuvo él la culpa»), distribuía el trabajo, incluso entre artistas independientes y vigilaba la policromía —estofado y encarnación— a cargo de pintores especializados, cuya misión era subrayar los valores de la plástica, evitando cegar las formas o desvirtuando las líneas y volúmenes logrados en la escultura, contribuyendo al claroscuro propio de cada obra. La policromía era mate o a pulimento, pareciendo ésta como «platos vidriados» («las de niños y serafines y rostros de Vírgenes que hagan de pulimento por cuanto toca hacer cosa de alegría y las demás... de mate haciendo las diferencias de carnes conforme las edades y sujetos de las figuras... los rostros de los viejos tostados... y los de la Virgen y el Niño frescas y claras»).

Importantísima la preocupación de la luz, muy distinta en lo decorativo, (propio de retablos, con visión frontal, generalmente en zonas oscuras), a lo procesional, donde la figura sería tratada en total corporeidad, al ser contemplada en plena claridad, con la fuerza propia. Pero al tratar de este tema hay que huir de las velas y lámparas eléctricas, con sentido litúrgico, ya

que, la electricidad sólo debe utilizarse en los templos «ad expellendam tenebras».

Así, con sus categorías de belleza o expresión, cumplieran su misión, procurándose a través de la literatura correspondiente que fuesen «honestas... de lindo ver... bellas... que muevan a devoción...» comprometiéndose a veces a disponer de dos cabezas, una de alegría y otra de tristeza, para el servicio del culto; amén de vestidos, joyas, etc., con que se aderezaban para subvenir al gusto de los fieles, a veces contra las prescripciones sinodales.

Y el relieve ¿dónde lo incluimos, en el campo pictórico o en el escultórico? Teorías que siguen destacados paladines, con juicios a favor y en contra, siempre respetables. Indudablemente posee sentido pictórico.

Por último, deseo hacer una mención a la integración de las artes. Aunque el artista esté especializado y cultive un género determinado, ha de conocer los fundamentos y valores de los demás. El sentido de lo tectónico, plástico y pictórico, es imprescindible para el verdadero artista y hay numerosos y notabilísimos ejemplos al respecto. Recordemos el caso del escultor que ha de componer un retablo, en el que se insertan pinturas, relieves o figuras de bulto redondo. Cómo solucionar los problemas si no tiene preparación en ellas? El arte es un robusto tronco con ramificaciones; éstas no son nada si se desgajan.

* * *

Y termino, pues, ya abusé demasiado de vuestra benévola atención; pretendí componer una semblanza de Juan José Martín González y me he extendido más del propósito inicial, aunque no por mi culpa sino por su abultado «curriculum», del que tan sólo espigué algunos datos y circunstancias y la extensión e interés de su discurso.

Mi felicitación muy efusiva a la Real Academia (auténtico Aerópago del saber humanístico y científico, con su singular vinculación a las Artes), porque hoy se incorpora a nuestras tareas un nuevo Numerario, de reconocida competencia, enorme vitalidad, plena y envidiable madurez física e intelectual, puntualísimo en el cumplimiento de sus obligaciones (como lo demuestra la premura en celebrar su preceptiva recepción), probado espíritu de trabajo, ímpetu juvenil (libres todavía las Academias de jubilaciones anticipadas, tan perturbadoras), que se alineará con los maestros que en ella laboran y que sin duda responderá positivamente a nuestro lema de origen paulino: «Non coronabitur nisi legitime certaverit».

Y para tí, querido colega, la más cordial enhorabuena, corporativa y personal, con los mejores votos para que tu tarea sea larga y fecunda, como ya desde este mismo instante auspiciamos.

He dicho.

BIBLIOGRAFIA

del Excmo. Sr. Don
JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ

BIBLIOGRAFIA *

A. LIBROS

- «*La Arquitectura Doméstica del Renacimiento en Valladolid*», Valladolid, 1948, 277 págs. y láminas.
- «*Guía histórico-artística de Valladolid*», Valladolid, 1949, 157 páginas. Hay ediciones de 1954 y 1972.
- «*Esteban Jordán*», Valladolid, 1952, 109 páginas y láminas.
- «*Juan de Juni*», Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1954, 37 páginas y láminas.
- «*Nociones fundamentales de Arte*», Valladolid, 1954, 86 páginas.
- «*Valladolid artístico*», Valladolid, 1955, Tres volúmenes, constituidos por fotografías comentadas.
- «*Escultura barroca castellana*», Edición de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, Primer volumen, 1959, 454 páginas. Segundo volumen, Madrid, 1971, 245 páginas.
- «*La huella española en la escultura portuguesa*», Edición de la Universidad de Santiago de Compostela, Valladolid, 1961, 60 páginas y láminas.
- «*Historia de la Arquitectura*», Editorial Gredos, Madrid, 1964, 362 páginas y láminas.
- «*Historia de la Escultura*», Editorial Gredos, Madrid, 1964, 294 páginas y láminas.
- «*Historia de la Pintura*», Editorial Gredos, Madrid, 1964, 366 páginas y láminas.
- De estas tres obras hay varias ediciones.
- «*Arquitectura barroca vallisoletana*», Edición de la Diputación Provincial, Valladolid, 1967, 222 páginas y láminas.
- «*Guías artísticas de España. Provincia de Valladolid*». Editorial Aries, Barcelona, 1968, 200 páginas.
- «*Surcos de Castilla*», Valladolid, 1972, 225 páginas.
- «*Velázquez*». Ediciones Moretón, Bilbao, 1968, 156 páginas y láminas.
- «*Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Antiguo Partido Judicial de Valladolid*», Valladolid, 1973, 174 páginas y numerosas fotografías.
- «*Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*», Valladolid, 1975, 172 páginas, con numerosas fotografías. Segunda edición, 1983.
- «*Historia del Arte*», Editorial Gredos, Madrid, 1974. Primer volumen 622 páginas; segundo volumen, 572 páginas.
- Nuevas ediciones en 1978 y 1982.
- «*Juan de Juni, vida y obra*». Edición del Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1974, 394 páginas.
- «*El Museo Nacional de Escultura de Valladolid*». Editorial Everest, León, 1977, 96 páginas.
- «*Zorrilla y las Bellas Artes*». Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, Valladolid, 1977, 65 páginas.
- «*El escultor Gregorio Fernández*», Edición del Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, 294 páginas, 260 láminas.
- «*Escultura barroca en España. 1600-1770*», Manuales Arte Cátedra. Madrid, 1983, 628 páginas.
- «*El artista en la sociedad española del siglo XVII*», Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1984, 302 páginas.

* Se excluyen de esta bibliografía los prólogos, reseñas de libros, críticas de exposiciones y artículos de periódicos.

B. LIBROS EN COLABORACION

- Inventario artístico de Valladolid y su provincia*, edición de la Dirección General de Bellas Artes, Valladolid, 1970, 366 páginas. En colaboración con María del Carmen Alonso Pimentel, Clementina Julia Ara Gil y Felipe Heras García.
- Inventario artístico de Palencia y su provincia*, edición de la Dirección General del Patrimonio Artístico. Primer volumen, Madrid, 1977, 326 páginas. Segundo volumen, Madrid, 1980, 293 páginas. En colaboración con Enrique Valdivieso, Jesús Urrea, José Carlos Brasas Egado y Blanca García Vega.
- Tierras de España. Castilla la Vieja y León*. Edición de la Fundación Juan March. Madrid, 1975. La parte de arte, en colaboración con el profesor Pita Andrade. Corresponde al autor del texto entre las páginas 61 y 84 del primer volumen; y el texto entre las páginas 101 y 328 del segundo volumen.
- Historia del Arte Moderno y Contemporáneo*. Unidades didácticas de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1978, 665 páginas. En colaboración con Jesús Urrea y José Carlos Brasas Egado.
- Historia del Arte Universal*. Ediciones Moretón, Bilbao, 1967. Veinte volúmenes. Corresponde al autor el texto de la parte española.
- Universidad de Valladolid. Historia y Patrimonio*. Edición de la Universidad, Valladolid, 1980. En colaboración con Celso Almuíña. El texto del autor se halla entre las páginas 85 y 168.
- La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*. Summa Artis, Madrid, 1982. En colaboración con José Hernández Díaz y José Manuel Pita Andrade. El texto del autor corresponde a la escultura, entre las páginas 245 y 426.
- Esperar*, edición de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, Valladolid, 1984, 144 páginas. En colaboración con Rosa María Martín López.
- Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, tomo XIV, parte primera, Valladolid, 1985, 358 páginas. En colaboración con Jesús Urrea.

C. FOLLETOS

- «*Razones para la conservación del patrimonio artístico eclesiástico*», Palencia, 1974, 20 páginas.
- «*Mi parroquia*». Guía de la parroquia de El Salvador de Valladolid, Valladolid, 1970, 20 páginas y láminas.
- «*Valladolid en sus monumentos. Un programa para su defensa y puesta en valor*», Valladolid, 1970. 32 páginas y láminas.
- «*El Ayer entre nosotros*». Edición del Gobierno Civil, Valladolid, 1975. 42 páginas.
- «*Catálogo del Museo Diocesano y Catedralicio*». Valladolid, 1965, 46 páginas.
- «*Reformas urbanísticas y arquitectónicas del Valladolid decimonónico*», Ateneo, Valladolid, 1973, 40 páginas y láminas.
- «*Cuadernos de arte gallego. Sillerías de coro*». Ediciones Castrelos, Vigo, 1964, 50 páginas.
- «*Pregón de la Semana Santa de Valladolid. 1976*», Valladolid, 26 páginas.
- «*El arte en las clausuras de los conventos de monjas de Valladolid. Catálogo*». Edición del Museo Nacional de Escultura y la Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1983. En colaboración con Don Francisco Javier de la Plaza.

D. ARTICULOS

Clave de las siglas:

BSAA. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid.

BSEE. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.

AEA. Archivo Español de Arte.

CEG. Cuadernos de Estudios Gallegos.

- «El palacio de Fabio Nelli», *BSAA*, tomo X, 1943-44, 179-182.
- «Aportación al estudio de la casa-palacio en Valladolid», *BSAA*, tomo XI, 1944-45, 169-178.
- «El convento de Santa Catalina en Valladolid», *BSAA*, tomo XII, 1945-46, 111-126.
- «La iglesia de la Magdalena de Valladolid», *BSAA*, 1948, 205-213.
- «Una obra ferrolana de Julián Sánchez Bort», *BSAA*, 1948, 215-221.
- «Documentos con miniaturas del Archivo del Ayuntamiento de Valladolid», *BSAA*, 1949, 4 págs.
- «Más sobre el azulejero Fernández de la Ballesta», *BSAA*, tres págs.
- «Sobre carpinteros moros», *BSAA*, 1949, dos págs.
- «Un nuevo Juan Rodríguez, escultor», *BSAA*, 1949, tres págs.
- «Seis Carduchos del Monasterio del Paular en Valladolid», *BSAA*, 1950, 111-119.
- «El antiguo Ayuntamiento de Valladolid», *BSAA*, 1950, 115-119.
- «El convento de Nuestra Señora de la Merced Calzada de Valladolid», *BSAA*, 1951, 119-121.
- «Dos imágenes góticas de la Virgen», *BSAA*, 1951, 121-124.
- «Una representación poco conocida de Cristo en el Sepulcro», *BSAA*, 1951, 125-127.
- «Un cuadro atribuible a Francisco de Solís», *BSAA*, 1951, 127-129.
- «La restauración de las pinturas de la Catedral Vieja de Salamanca», *BSAA*, 1951, 129-132.
- «Un relieve de la Virgen de la Merced», *BSAA*, 1952, 123-125.
- «Dos estatuitas del estilo de Esteban Jordán», *BSAA*, 1952, 125 y 126.
- «Sobre la intervención de León Leoni en el retablo de El Escorial», *BSAA*, 1952, 126-127.
- «Una tabla del siglo XVI representando a San Juan en la Isla de Patmos», *BSAA*, 1952, 128-131.
- «Una cama rica de Felipe II», *BSAA*, 1954, 133-135.
- «El tema iconográfico de la traslación de la Magdalena», *BSAA*, 1954, 135-140.
- «En torno a la nacionalidad de Jorge Inglés», *BSAA*, 1954, 140.
- «Los "Pasos" de Semana Santa y sus relaciones con el dibujo y la pintura», *BSAA*, 1954, 141 y 142.
- «Atribuciones de obras de escultores españoles del siglo XVI», *BSAA*, 1955, 219-200.
- «Rehabilitación de una atribución a Gregorio Fernández», *BSAA*, 1955, 200-202.
- «Una exposición de Inmaculadas en Valladolid», *BSAA*, 1955, 202-204.
- «Un cuadro superviviente de la serie de Rizzi en La Seca», *BSAA*, 1955, 204-206.
- «Documentación de las obras de escultura de la capilla del Relicario de la Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid)», *BSAA*, 1955, 206-209.
- «Datos documentales acerca de la construcción del Carmen Calzado de Valladolid», *BSAA*, 1955, 210.
- «Un seudo-retrato de María Estuardo», *BSAA*, 1956, 137-138.
- «Nueva obra de Esteban Jordán», *BSAA*, 1956, 139-140.
- «Un cuadro del pintor Diego González de Vega», *BSAA*, 1956, 138-139.
- «Una exposición de cruces y marfiles religiosos en Valladolid», *BSAA*, 1956, 140-150.
- «Santa María del Castillo, de Trigueros del Valle (Valladolid), iglesia mozárabe», *BSAA*, 1950, 169-173.
- «Un documento de Pedro Mazuecos y la estancia de Felipe II en Valladolid en 1592», *BSAA*, 1958, 173 y 174.
- «El Relicario de la Colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid)», *BSAA*, 1953, 43-53.
- «La iglesia parroquial de Cigales», *BSAA*, 1954, 107-113.
- «Dibujos de monumentos antiguos vallisoletanos», *BSAA*, 1954, 23-47.
- «Tres cuadros madrileños del Seiscientos», *BSAA*, 1978, 490-494.
- «Los ideales artísticos en la imaginería castellana», *Revista de Ideas Estéticas*, 1954, 319-329.
- «El retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero», *BSAA*, 1955, 31-41.
- «El pintor Gregorio Martínez», *BSAA*, 1956, 81-91.
- «Algunos datos sobre la arquitectura dieciochesca vallisoletana», *BSAA*, 1956, 29-37.
- «La Colegiata de Villagarcía de Campos y la arquitectura herreriana», *BSAA*, 1957, 3-24.
- Lo hispánico en Pablo Picasso*, Universidad de La Laguna, 1958, 18 páginas.
- El pintor canario Cristóbal Hernández de Quintana*, Universidad de La Laguna, 1958, 18 páginas.

- «La vida de los artistas en Castilla y León durante el Siglo de Oro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1959, 391-439.
- «El Palacio de Carlos V en Yuste», *AEA*, 1950, 27-51, 235-251; 1951, 125-140.
- «El Panteón de San Isidoro de León. Dos proyectos de reforma», *BSEE*, 1950, diez páginas.
- «La miniatura en los documentos de los archivos de Simancas y de Chancillería de Valladolid», *BSEE*, 1951, 189-207.
- «Juni y el Laoconte», *AEA*, 1952, 59-66.
- «La policromía en la escultura castellana», *AEA*, 1953, 295-312.
- «La sillería de la iglesia de Santa María de Dueñas (Palencia)», *AEA*, 1956, 117-123.
- «En torno al pintor Antonio Vázquez; nuevas obras», *AEA*, 1957, 125-133.
- «Sobre las relaciones de Nardi, Carducho y Velázquez», *AEA*, 1958, 59-66.
- «El museo del Covento de Filipinos de Valladolid», *AEA*, 1955, 185-86.
- «Una pintura de Bartolomé de Cárdenas», *AEA*, 325-327.
- «Acerca de la tapicería en España», *AEA*, 1953, 128-29.
- «Una copia de Sebastiano del Piombo», *AEA*, 1953, 255-256.
- «Noticias sobre el Hospital de Santa Ana de Cartagena», *AEA*, 1958, 258-60.
- «Copias de la Virgen de la Antigua en Valladolid», *AEA*, 1958, 260-261.
- «Una Asunción de Mateo Cerezo», *AEA*, 1955, 76-77.
- «Arte y artistas en la Corte en el siglo XVII», *AEA*, 1958, 125-142.
- «El Panteón de San Lorenzo de El Escorial», *AEA*, 1959, 199-213.
- «Nuevos datos sobre la construcción del Alcázar de Toledo», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1960, 271-286.
- «El manierismo en la escultura española», *Revista de Ideas Estéticas*, 1960, 301-312.
- «Velázquez, pintor barroco», *Homenaje al Profesor Mergelina*, Murcia, 1961-62, 17 páginas.
- «Nuevas obras de Cristóbal Hernández de Quintana», *Revista de Historia Canaria*, La Laguna, 1958, 255-57.
- «Vicente Carducho, pintor de religiosidad hispánica», *BSAA*, 1959, 5-15.
- «Consideraciones sobre la vida y la obra de Alonso Berruguet», *BSAA*, 1961, 11-30.
- «Anotaciones sobre la Plaza Mayor de Valladolid», *BSAA*, 1959, 161-168.
- «La iglesia de las Dominicas Francesas de Valladolid», *BSAA*, 1959, 169-173.
- «Pinturas inéditas de Antonio Vázquez», *BSAA*, 1959, 173.
- «Noticias documentales sobre la catedral de Valladolid», *BSAA*, 1960, 36-44.
- «Una estatua del Palacio de la Ribera en Londres», *BSAA*, 1960, 44-46.
- «Nuevos datos sobre la construcción del Panteón de El Escorial», *BSAA*, 1960, 230-236.
- «Las ruinas del Palacio de la Ribera», *BSAA*, 1963, 257-260.
- «La iglesia parroquial de Berceruelo», *BSAA*, 1963, 260-261.
- «Un retablo castellano de la colegiata de Junquera de Ambia (Orense)», *BSAA*, 1963, 261.
- «Una escultura inédita de Juan de Juni», *BSAA*, 1963, 262 y 263.
- «Una atribución a Pedro de Bahamonde», *BSAA*, 1963, 263.
- «Los profetas de la fachada de San Pablo de Valladolid», *BSAA*, 1963, 263-265.
- «El retablo mayor de la parroquia de Velilla (Valladolid)», *BSAA*, 1963, 265-266.
- «Juan de Juni y Juan de Angés el Mozo en Orense», *CEG*, 1962, 68-82.
- «Dos esculturas inéditas de Gregorio Fernández en Galicia», *CEG*, 1963, 251-52.
- «Esculturas vallisoletanas en la catedral de Orense», *CEG*, 1961, 253-254.
- «Un precedente de la fachada de la iglesia de San Martín Pinario de Santiago de Compostela», *CEG*, 1963, 253-254.
- «Los remates escalonados de las torres de la catedral de Santiago», *BSAA*, 1963, 35-42.
- «Hacia una valoración del arte gallego», *Revista Compostellanum*, 1963, 137-158.
- «Segrelles, pintor en el Palacio de Gandía», *Revista Razón y Fe*, 1963, 191-197.
- «Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento», *BSAA*, 1964, 5-66.
- «Atribuciones al escultor Pedro de la Cuadra», *BSAA*, 1964, 291-292.
- «Cuatro esculturas inéditas de taller vallisoletano», *BSAA*, 1965, 136-139.
- «El Maestro de Sobrado», *BSAA*, 1966, 67-70.
- «Pintura mural de la iglesia de Santa María de Wamba», *BSAA*, 1966, 436-437.
- «Sobre algunas esculturas vallisoletanas», *BSAA*, 1966, 436-437.
- «Berruguet y Juni, confrontados», *Homenaje al Profesor Alarcos*, Valladolid, 1966, 879-897.

- «Yuste y El Escorial», *Revista Monasterio de El Escorial*, 1964, 99-123.
- «El apóstol Santiago a través del arte vallisoletano», revista *Compostellanum*, 1965, 12 páginas.
- «El Alcázar de Madrid en el siglo XVI», *AEA*, 1962, 1-19.
- «El Palacio de Aranjuez en el siglo XVI», *AEA*, 1962, 237-252.
- «Iglesias inclinadas de Galicia», *AEA*, 1964, 49-56.
- «La influencia de Montañés en Tenerife», *AEA*, 1959, 322-324.
- «Observaciones sobre nuestro pasado artístico», *BSAA*, 1967, 81-108.
- «Escenas de mar en la pintura española», *BSAA*, 1969, 161-75.
- «Los incendios del Palacio del Conde de Benavente en Valladolid», *BSAA*, 1969, 335-338.
- «La Piedad de la iglesia de Santa Cruz en Medina de Rioseco», *BSAA*, 1969, 39-40.
- «Un Zurbarán y otras pinturas inéditas», *BSAA*, 1969, 340-345.
- «El Palacio de El Pardo en el siglo XVI», *BSAA*, 1970, 1-41.
- «Retablo plateresco en Dueñas (Palencia)», *BSAA*, 1970, 501-502.
- «Noticias varias sobre artistas de la Corte en el siglo XVII», *BSAA*, 1971, 225-240.
- «La custodia de la catedral de Orense», *CEG*, 1969, 99-109.
- «Perspectiva actual del Románico», *Revista La Edad Media en Cantabria*, Santander, 1971, 61-72.
- «Iconografía de San José; sus fuentes», *Revista de Estudios Josefinos*, Valladolid, 1972, 203-212.
- «Palencia y el arte flamenco». Publicado en el *Boletín del Obispado de Palencia*, agosto de 1973, 409-416.
- «La Generación del Noventa y Ocho en la Pintura», *Boletín del Colegio de Médicos de León*, febrero de 1973, 13-25.
- «Comentarios al tema de la Inmaculada en Alonso Cano y una escultura inédita granadina», en «*Estudios*», con motivo del *Centenario de Alonso Cano*, Granada, 1967, 223-229.
- «Primeras iglesias jesuíticas en Castilla la Vieja», publicado en el libro *España en las Crisis del arte europeo*, C.S.I.C.; 1968, 149-157.
- «El artista en el pasado y el presente», *Tercer Programa de Radio Nacional*, junio de 1969, 109-123.
- «Propósito y límites de la arquitectura de hoy», *Tercer Programa de Radio Nacional*, enero de 1970, 77-94.
- «Pasado, presente y futuro posible de las formas arquitectónicas», *Tercer Programa de Radio Nacional*, julio de 1971, 159-171.
- «Nuevos entendimientos de la Historia del Arte», *Tercer Programa de Radio Nacional*, abril de 1972, 29-43.
- «Qué entenderemos por urbanismo», *Tercer Programa de Radio Nacional*, noviembre de 1972, 109-125.
- «El retablo mayor de la iglesia de San Juan, de Mojados (Valladolid)», *BSAA*, 1972, 523-27.
- «En torno al tema de la Muerte en el arte español», *BSAA*, 1972, 267-285.
- «La capilla de los Gaitán en Tordesillas», *BSAA*, 1973, 225-239.
- «Un tabernáculo de Gregorio Fernández en Villaveta (Burgos)», *BSAA*, 1973, 512-517.
- «El Crucifijo de la Academia de San Fernando», *BSAA*, 1973, 517-21.
- «Retablo de San Miguel, del Maestro de Osma», *BSAA*, 1973, 453-59.
- «Un lienzo atribuible a Pantoja de la Cruz», *BSAA*, 1973, 461-62.
- «Una Virgen con el Niño de Francisco Martínez», *BSAA*, 1973, 461-463.
- «Un San Francisco en oración, de Vicente Carducho», *BSAA*, 1973, 462-464.
- «Un Crucifijo con dos cartujos, de Zurbarán», *BSAA*, 1973, 465-69.
- «Un cuadro de la Reina María Luisa de Parma, por Paret», *BSAA*, 1973, 469-472.
- «Concepto del espacio en el arte religioso español», *Tercer Programa de Radio Nacional*, diciembre de 1973, 87-97.
- «Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la catedral de Plasencia», *BSAA*, 1975, 297-318.
- «El convento de Santa Teresa de Avila y la arquitectura carmelitana», *BSAA*, 1976, 305-320.
- «Un cuadro inédito de Andrea di Salerno», *BSAA*, 1976, 459-463.
- Presente de la Historia del Arte*, Discurso de apertura del año académico en la Universidad de Valladolid, 1976, 34 págs.
- «Las ideas artísticas de Bárbara de Braganza», revista *Braccara Augusta*, Braga, 1973, 27 páginas.

- «Miguel de Espinosa, entallador e imaginario», revista *Goya*, 1957, 145-151.
- «La sillería de San Marcos de León», en revista *Goya*, 1959, 279-284.
- «El Greco, Arquitecto», revista *Goya*, 1958, 86-88.
- «Arte español de transición al gótico», revista *Goya*, 1961, 167-178.
- «Velázquez, pintor religioso», revista *Goya*, 1960, 16-31.
- «Algunas sugerencias acerca de los bufones de Velázquez», en *Varia Velazqueña*, Centenario de Velázquez, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1960, 250-256.
- «Guillén Doncel y Juan de Angés», revista *Goya*, 1962, 344-351.
- «Perspectivas barrocas de Santiago de Compostela», revista *Goya*, 1964, 28-34.
- «Reflexiones sobre el arte de componer en Goya», revista *Goya*, 1964, 154-161.
- «La composición en Zurbarán», revista *Goya*, 1965, 258-265.
- «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *AEA*, 1969, 327-56.
- «La escultura en el museo de Arte del siglo XIX», revista *Goya*, 1971, 112-119.
- «Escultores del barroco castellano: los Sierra», en revista *Goya*, 1972, 282-289.
- «La Santa Faz. A propósito de un inédito de Zurbarán», revista *Goya*, 1970, 11-12.
- «El Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid», revista *Goya*, 1971, 316-325.
- «El conjunto olímpico de Munich», revista *Goya*, 1972, 86-93.
- «En torno de Gregorio Fernández», revista *Goya*, 1968, 346-353.
- «La arquitectura trentina en Valladolid», revista *Goya*, 1974, 210-215.
- «Arquitectura ecléctica y modernista». *Revista Bellas Artes* 74 número 20, pág. 87.
- «Miscelánea sobre Juan de Juni», *BSAA*, 1977, 207-212.
- «Sobre una obra del Maestro de Manzanillo», *BSAA*, 1977, 431-434.
- «Nuevas pinturas del Maestro de Olivares», *BSAA*, 1977, 434-436.
- «El mueblista vallisoletano Manuel Perote», *BSAA*, 1977, 506-509.
- «Estadística e Historia del Arte. Introducción», *BSAA*, 1977, 269-273.
- «Poesía y pintura en el paisaje castellano de Antonio Machado». Curso de homenaje a Antonio Machado en la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1975, 179-193.
- «La catedral de Santiago en el siglo XVI». En el libro del *Centenario de la catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1977. 291-328.
- «La ermita de San José en Azcoitia», revista *Goya*, 1975, 11-17.
- «Problemática de la Desamortización en el arte español», *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978, 15-29.
- «La introducción del Renacimiento en la escultura de Castilla». Actas del simposio sobre «*A introducao da arte da Renascença na Panínsula Ibérica*», Coimbra, 1981, 53-77.
- «El arte en los hospitales de Valladolid», *Anales de la Real Academia de Medicina de Valladolid*, número extraordinario, Valladolid, 1982, 179-200.
- «De la mano de Unamuno por nuestros monumentos», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, 1978, 409-421.
- «Urbanismo y Arquitectura de Valladolid durante el Renacimiento», en *Historia de Valladolid*, tomo III, Valladolid, 1981, 137-174.
- «Arquitectura, Urbanismo y Escultura del siglo XVII», en *Historia de Valladolid*, Ateneo, Valladolid, 1982, 109-153.
- «Escultura en Valladolid durante el siglo XVIII», en *Historia de Valladolid*, tomo V. Ateneo, Valladolid, 1984, 317-346.
- «El convento de San José de Avila (patronos y obras de arte)» *BSAA*, 1979, 349-376.
- «Nueva obra del Maestro de Portillo», *BSAA*, 1980, 490-492.
- «Una Galatea de Lucas Jordán», *BSAA*, 1980, 515-517.
- «El Panteón de El Escorial y la arquitectura barroca», *BSAA*, 1981, 265-284.
- «Sobre el grabado de Roelas de la Virgen de las Angustias», *BSAA*, 1981, 472-474.
- «Tablas inéditas de Antonio Vázquez», *BSAA*, 1981, 441-443.
- «Nuevos dibujos de Alonso Berruguete», *BSAA*, 1981, 444-446.
- «Picasso, español, revista *Sillar*, Madrid, 1981, 55-76.
- «Una plancha de grabado de la Virgen de la Pasión de Valladolid», *BSAA*, 1982, 405-408.
- «Las Arcas Reales de Valladolid», *BSAA*, 1982, 389-398.
- «Alonso Berruguete y la fachada de la Universidad de Salamanca», *BSAA*, 1982, 398-405.
- «Un Cristo inédito de Eugenio Cajés», 1982, *BSAA*, 408-410.

- «Una Adoración de los Pastores de Vicente Carducho», *BSAA*, 1983, 487-489.
- «Sobre la etapa vallisoletana de Luis Fernández de la Vega», *BSAA*, 1983, 481-484.
- «Algunas peculiaridades del urbanismo español», en *Homenaje al Profesor Hernández Díaz*. Sevilla, 1982, 463-470.
- «Centros artísticos de la provincia de Cáceres», en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, Cáceres, 1981, tomo I, 11-22.
- «Salvador Dalí. Balance de una vida». Revista *Sillar*, Madrid, 1983, número 12, 413-434.
- «Escultura italiana del siglo XVII en España», en «*Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*», Sansoni Editore. Firenze, 1984, 467-472.
- «El concepto de retablo en El Greco». En *Studies in the History of Art*, National Gallery of Art, Washington, 1984, 115-119.
- «El Monasterio de El Escorial, una cima alcanzada», revista *Sillar*, número 16, oct. dic. 1984, págs. 31-49.
- «Con Juan de Juni en Joigny», en *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1984. Segundo semestre, nº 59, págs. 247-259.

INDICE

	<u>Págs.</u>
Discurso	7
El excelentísimo señor Don Eduardo Figueroa, Conde de Yebes	9
PROPOSITO	15
I. OBJETO Y LIMITES	
Definición	17
El oficio	18
Luz de una controversia	20
El escultor visto por los tratadistas	22
El grado de aceptación de la escultura	27
II. EL PROCESO ESCULTORICO	
Las herramientas	29
Modelos	31
Los dibujos	32
Estampas	34
Los textos	34
III. LOS MATERIALES	
El mármol	37
El alabastro	39
Oro y plata	41
El bronce	42
La piedra	45
La madera	46
Otros materiales	47
IV. SIGNOS DE IDENTIDAD	
El esfuerzo	51
El tiempo	52
El punto de vista	53
Competencia	55
NOTAS	57
Discurso de contestación del Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz	65
BIBLIOGRAFIA del Excmo. Sr. D. Juan José Martín González	77

