

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

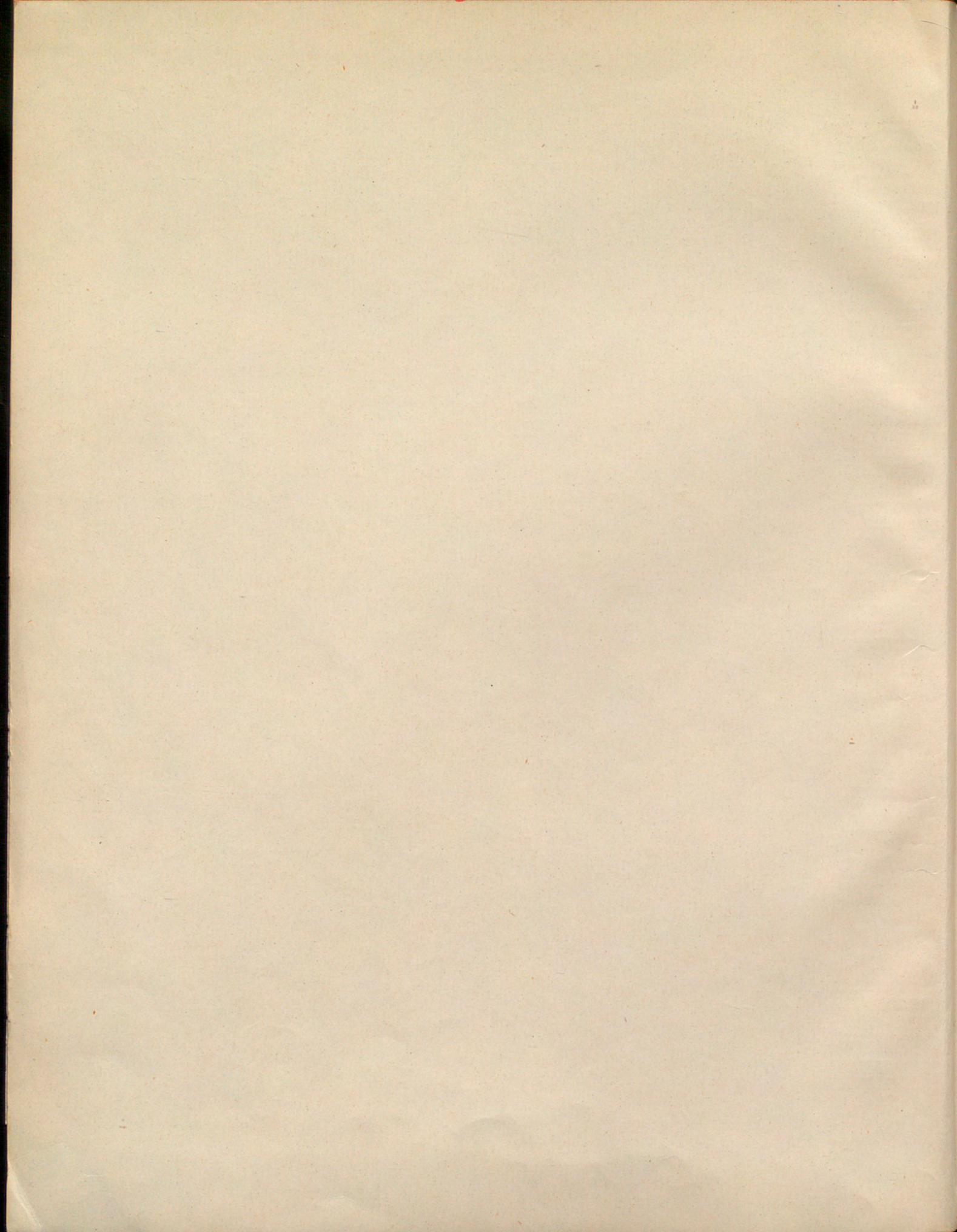


ARS
HISPANIAE
XV

ESCULTURA
DEL
SIGLO XV

1445
1452-1460

EDITO
PUSC



ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

ALL INFORMATION CONTAINED
HEREIN IS UNCLASSIFIED

GÓMEZ-MORENO (1963).

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN DECIMOSEXTO

ESCULTURA DEL SIGLO XVII

por

MARÍA ELENA GÓMEZ-MORENO

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

SÁNCHEZ PACHECO, 51 - MADRID

1963

© EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A., MADRID, 1963.

N.º de Registro, 974.-62

Depósito Legal, M. 7610-1958

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO.....	9
--------------	---

INTRODUCCIÓN

Manierismo, Realismo y Barroquismo.....	11
Temas.....	14
Contrarreforma y plástica.....	15
Técnica.....	18
Forma y color.....	19
Escuelas.....	19
Talleres.....	20
Anatema y rehabilitación.....	21

TRANSICIÓN DEL RENACIMIENTO AL REALISMO

La escuela de Ancheña y los últimos manieristas.....	23
La escuela de Valladolid: los sucesores de Juní y Jordán.....	24
La escuela de Leoni.....	35
La transición al Realismo en Andalucía: Sevilla.....	36
La escultura de transición en Granada: Pablo de Rojas.....	41
Bernabé de Gaviria.....	48
Los hermanos García.....	49

EL REALISMO EN CASTILLA

Gregorio Fernández.....	53
Coetáneos y discípulos de Fernández.....	87
Los talleres de Toro y Salamanca.....	88
Los escultores de Madrid.....	94
Manuel Pereira.....	109

LAS ESCUELAS PERIFÉRICAS

El Realismo en Cataluña: Los Pujol.....	119
Los escultores de Galicia: Francisco de Moure.....	124
Mateo de Prado.....	126

EL REALISMO EN ANDALUCÍA

Sevilla: Juan Martínez Montañés.....	135
Juan de Mesa.....	167
El ciclo montañésino.....	180

Granada: Alonso de Mena.....	185
Alonso Cano en Sevilla.....	195
Cano en Madrid.....	198
Cano en Granada.....	206
Bernardo de Mora.....	221
Pedro de Mena.....	227
José de Mora.....	260
Diego de Mora.....	274

EL BARROQUISMO

Los barrocos sevillanos: José de Arce.....	281
Otros barrocos sevillanos.....	282
Pedro Roldán.....	299
La Roldana.....	306
Los barrocos madrileños: escultura civil.....	312
Escultura religiosa.....	317
Juan Sánchez Barba.....	318
Otros escultores madrileños.....	323
Las escuelas de Castilla la Vieja.....	324
La escultura barroca en Navarra y Aragón.....	330
Los barrocos catalanes.....	335
La escuela barroca en Valencia y Murcia.....	341
Colofón.....	343
BIBLIOGRAFÍA.....	345
ÍNDICE DE TEMAS REPRESENTADOS.....	349
ÍNDICE GEOGRÁFICO.....	351
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	353

PRÓLOGO

La clasificación por siglos de las etapas históricas es siempre artificiosa. Por eso, al historiar el desarrollo de la escultura española en el siglo XVII ha sido preciso buscar su entronque en el XVI, y su final, ya iniciado el siglo XVIII. Sin embargo, el barroco dieciochesco ofrece caracteres tan claramente definidos, que su separación de lo anterior queda plenamente justificada.

Hemos ido siguiendo la evolución de nuestra escultura realista, desde su arranque, aún ligada al manierismo, hasta su degeneración en el barroco a la italiana. Dan categoría preeminente a todo el ciclo los grandes artistas: Gregorio Fernández, Martínez Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena. En torno suyo otros artistas, menos descollantes, han quedado oscurecidos ante la fama; hemos procurado aquí enfocarles la suficiente luz para que se manifieste su personalidad.

Quedan, sin embargo, zonas enteras en penumbra. La atención de los críticos ha desdeñado esas zonas, vertiéndose con exclusividad hacia la plena luz de los genios. Los eruditos, esos modestos y beneméritos forjadores de la Historia del Arte, laboran rebuscando documentos e identificando obras; su aportación, sin embargo, queda con frecuencia relegada a la revista local, de escasa difusión.

La escultura realista española está reclamando un plan de labor colectiva, para iluminar esas zonas oscuras, en las que, de repente, surge la sorpresa de obras maestras ignoradas. La escultura gallega, por ejemplo, necesita una rebusca intensa de documentos y, sobre todo, revelación de obras, mediante la máquina fotográfica. De otra parte, la escultura catalana y valenciana es ya imposible de estudiar a fondo, por desgracia, perdidos catastróficamente sus archivos y la mayor parte de las obras, y otro tanto ocurre con la escultura madrileña. Sin embargo, lo que subsiste bien merece un estudio de conjunto y, sobre todo, urge reunir y publicar cuantos materiales andan dispersos o inéditos. La región vasco-navarra y Aragón pueden también deparar sorpresas con una rebusca a fondo; igualmente la zona occidental, con el importante grupo artístico de Salamanca y Toro.

Al confeccionar este libro hemos tropezado con la escasez de centros locales de investigación artística, salvada la ingente labor del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla y del Seminario de la Facultad de Historia de Valladolid. Don Francisco Murillo y don Cayetano de Mergelina, sus creadores respectivos, merecen por ello un conmovido recuerdo de gratitud de cuantos nos dedicamos a la Historia del Arte. Cabe también destacar la actividad y caudal fotográfico del Archivo Mas y del Instituto Amatller, de Barcelona, aunque la escultura del siglo XVII no ha logrado en ellos un interés preferente.

Urge emprender la labor de estudio y fotografía de cuanto queda todavía disperso y des-

conocido en nuestra escultura realista. No es ello para obras de conjunto, como la que tiene entre manos el curioso lector, sino para monografías eruditas y ricamente ilustradas. Sólo el conocimiento de nuestra riqueza escultórica puede despertar en las gentes el interés por su conservación. Bien haya el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, mejor diríamos, el Museo de Escultura Castellana. Sin embargo, no es ese el ideal, sino las imágenes en su sitio, con su culto popular, pero dignificadas, cuidadas, estimadas como se merecen. Hay que librar a nuestras iglesias de la rebusca codiciosa de los anticuarios, tanto como de la destructora ignorancia.

Este libro, no ha pretendido, por tanto, agotar el tema de la escultura española del siglo XVII. Sus miras son, a un tiempo, más modestas y más ambiciosas: presentar, a grandes rasgos, lo más notable de ella, para que el placer estético de su contemplación excite el interés, y mostrar algunos de esos rincones oscuros, a fin de despertar en los estudiosos el deseo de poner mano a la tarea de desentrañar sus problemas.

No son los tiempos que corremos los más propicios para romper lanzas en pro del realismo escultórico. Estilizaciones que llegan a la abstracción parecen ser las formas predilectas del arte religioso actual. No pretendo entrar en discusión sobre valoraciones estéticas ni religiosas; solamente recordar que el mito de Anteo tiene una significación profunda. Cuando el arte se desnaturaliza, acaba por perder su sustancia estética y convertirse en una pura lucubración intelectual, y entonces tiene que buscar de nuevo el apoyo de la madre tierra, de la Naturaleza eterna, para recibir de ella nueva fuerza. Para ese momento, el conocer y apreciar el arte del gran siglo español puede servir de revulsivo a abstracciones deshumanizadas y frías.

Por otra parte, si la corriente estética actual es antirrealista, paralelamente se ha desarrollado, como nunca en el pasado, el interés por el arte antiguo, la rebusca estimativa de cosas viejas y su consideración como Tesoro Nacional. Para que tenga tal carácter nuestra escultura policromada tiene antes que entrar en el campo de conocimiento de las gentes, pues no se estima lo que no se conoce. Para eso ha nacido este libro; más bien que para enseñar, para despertar el interés por la materia, incluso para estimular al lector a llenar lagunas, corregir errores y variar puntos de vista. Todo libro, como toda criatura, nace lleno de posibilidades, pero imperfecto; cuantas correcciones y mejoras se le indiquen, no serán para su autora motivo de contrariedad, sino de satisfacción, al sentirse asistida por espontáneos colaboradores a su tarea.

Hay, sin embargo, en este libro algo indiscutible: el caudal gráfico, en buena parte inédito o mal publicado, que permite a cada cual formar personalmente juicio de la escultura del gran momento artístico español. Si al llegar al final el lector siente el deseo de remirar sus ilustraciones, y luego, de contemplar los originales, y aún más, de lograr noticias nuevas sobre ellos, rellenando así las numerosas lagunas que forzosamente han quedado, este libro habrá cumplido su misión.

Antes de cerrar este prólogo, hay que destacar la colaboración que han prestado los fotógrafos, Oronoz, Torres Molina, Garay y Palau trabajando expresamente para este libro, y la desinteresada y admirable de don Gonzalo Menéndez Pidal, que, máquina al hombro, ha recorrido con la autora las clausuras de los conventos madrileños.

INTRODUCCIÓN

MANIERISMO, REALISMO Y BARROQUISMO. — Los ideales artísticos del Renacimiento estaban, al concluir el siglo XVI, prácticamente agotados. Italia había impuesto al arte europeo su concepto de la belleza, aceptado con una especie de deslumbramiento que llevó a considerar todo lo anterior, salvo el mundo clásico, como algo ajeno al verdadero arte. La alegría creadora del “quattrocento” había evolucionado hacia un clasicismo más formulario y menos vital, hasta desembocar en el manierismo, del que no podría salirse sino cambiando radicalmente de ideal estético.

En España el Renacimiento no había conseguido arraigar con profundidad suficiente para producir frutos sazonados, dentro del ideario estético italiano. El arte español se había rebelado siempre contra la abstracción intelectualista, y su originalidad se había manifestado en obras de inspiración vital, rebosantes de sentimiento y expresión, aunque incorrectas las más veces respecto de lo admitido como clásico; así desde los bisontes de Altamira al “Doncel de Sigüenza”, pasando por los Beatos mozárabes y el Pórtico de la Gloria. El entusiasmo con que los artistas españoles acogieron las novedades italianas tenía mucho de novelería, por no responder a la modalidad estética que les era propia. Así resultó que quienes mejor las asimilaron, Ordóñez y Machuca, parecen italianos, mientras que Berruguete triunfó gracias a haberse dejado llevar de su impulso genial, a despecho de los ideales aprendidos en Italia.

Esta aceptación superficial del Renacimiento se redujo, sin embargo, a la contextura formal, sin que el sentido neopagano y sensual del arte italiano llegase a pervertir lo nuestro. En la sensibilidad estética española pesaba una fuerte tradición religiosa y una tendencia espontánea de casta severidad. Cuando el clasicismo se petrificó en manierismo, sus formas correctas y frías solamente interpretaron en España imágenes religiosas y estatuas sepulcrales. Para renegar del clasicismo no haría falta, por tanto, abandonar temas paganos, que no habían tenido entrada en el arte español más que de un modo accidental; pues incluso los más italianizados entre nuestros artistas del Renacimiento, como Bartolomé Ordóñez, aparecen limpios enteramente del espíritu pagano que había pervertido el arte religioso en Italia. El Renacimiento no representaba para el arte español una interrupción de nuestra escultura tradicional religiosa, que hubiera de reanudarse luego en el siglo XVII, sino únicamente un cambio estético, bajo el cual sigue fluyendo, soterrada a veces, pero siempre viva, la corriente espiritual que había animado nuestro arte gótico.

El cansancio de las formas, móvil de los cambios de estilo, había hecho necesaria esa evolución en todo el arte occidental, empachado ya de las perfecciones sin espíritu del manierismo, y

la revolución hubo de llegar por donde era obligado, tras de tanto idealismo platónico: por la vuelta a la realidad viva como inspiradora del arte.

Lo español, que se había comportado como un extraño entre las bellas criaturas del Renacimiento, va a encontrarse ahora en su propio terreno, y en él conseguirá cosecha abundante, logrando jerarquía de honor en el concierto universal. Mientras que el arte italiano, amanerado y convencional, pierde primacía, ésta se distribuye entre Flandes y España, aunque Italia haya dado, con el Caravaggio y el Bernini, impulso decisivo hacia el Barroquismo.

El movimiento estético que lleva al realismo se verifica en todos los campos, tanto en el literario como en el de las artes plásticas. Cervantes, Ribera y Montañés obedecen a un mismo impulso íntimo al sustituir los mitos renacentistas por la vida que fluye en torno, donde lo incorrecto se acepta como carácter individual. El realismo español recibe la realidad tal cual es, con sus virtudes y sus defectos; el artista y el poeta no se arrogan atribuciones de perfeccionar lo que ya existe por obra o consentimiento de Dios, sino que su aceptación tiene algo de humilde entrega. No se trata, sin embargo, de un realismo a lo siglo XIX; entre el cuadro de costumbres, pintado o escrito, y las Meninas media toda la diferencia que hay de copiar un modelo a crear una realidad. El secreto del realismo español es dar a la ficción tal vida, que por sí sola parezca realidad verdadera. Los San Pedros de Ribera, o los Cristos de Gregorio Fernández responden siempre, no sólo a un mismo tipo, sino a una misma persona, tal como el artista estimaba que debía de ser su realidad humana. Pintura y escultura cobran así una nueva dimensión espiritual, o mejor, vital, creando generalizaciones idealistas que respondiesen a la exaltación de lo personal, eso que Lafuente llama estética de la salvación del individuo.

En el campo de la escultura el arte español, que había sabido reaccionar, con un Berruguete, contra las fórmulas italianas, a través de todo el Renacimiento se había mantenido fiel a la tradición religiosa y a la policromía, absorbiendo, incluso, a extranjeros como Juní. Sin embargo, en el último tercio del siglo XVI apuntaba ya cierto cansancio frente al amaneramiento clasicista. La reacción, tímida al principio, va a traer el triunfo del realismo y la formación de una escuela de escultura digna de figurar entre las más potentes y originales de todos los tiempos.

La Historia del Arte, que ha logrado definir con justeza el concepto de "clasicismo", necesitaba otro término, igualmente expresivo, para caracterizar lo anticlásico. Es el dualismo espengleriano de "apolíneo" y "fáustico", términos demasiado rebuscados para generalizarse. Se ha intentado también la designación de "romántico", mas el sentido usual de este término impide aplicarlo con la validez de generalización que el concepto de "anticlasicismo" exige. El término "barroco" ha tenido mejor fortuna —pese a lo restringido de su origen italiano—, y se le emplea habitualmente ya para definir la repulsión a reglas y el sentido vital de lo español. Sin embargo, su aplicación generalizada presenta un escollo, y es que no permite distinguir modalidades bien diversas, dentro del período que separa el clasicismo renacentista del neoclasicismo dieciochesco.

El término "barroco" empezó aquí por designar la reacción antimañerista en Italia, caracterizada por el Caravaggio en pintura, Bernini en escultura y Borromini en arquitectura, pero en tiempo reciente acabó por aplicarse a todo el arte del siglo XVII. Weisbach llegó a más, al definir el barroco como "arte de la contrarreforma"; con ello daba a lo español un significado dominante en el propio concepto de lo barroco, haciendo girar en torno al factor religioso de contrarreformismo la transformación del sentido estético del siglo XVII.

Parece conveniente, sin embargo, huir de dar un sentido demasiado general a términos que pueden ser equívocos. Entre Bernini y Montañés, como entre Rubens y Ribera, no hay de común sino el haber vivido en el mismo siglo, y no es justo aplicarles el denominador común de barrocos. La desmesura y el sentido ornamental con que Rubens desborda el Renacimiento son, precisamente, lo contrario de lo que hace Velázquez con su serenidad y mesura. El arte español del siglo XVII no se pervierte en decorativismo hasta que le llega la moda italiana, ya entrada la segunda mitad del siglo.

Ciñéndonos a la escultura, hay que distinguir de algún modo la diferencia que separa el estilo de los escultores de la primera generación, como Montañés y Gregorio Fernández, del de los tardíos, como Roldán o los del siglo XVIII; son dos estéticas en todo diferentes, y lo sustancial español, lo que da originalidad a nuestra escultura, es la primera, no la segunda, penetrada ya de barroquismo italianizante.

Al preferir aquí el término "realismo" para la escultura de la primera parte del siglo, restringiendo el de "barroquismo" para la segunda, sólo pretendemos distinguir con claridad esos dos estilos que se señalan en el arte del siglo XVII. Lo esencial en él es, precisamente, su condición de realista, frente al idealismo clásico, y también frente al decorativismo del barroco propiamente dicho. El realismo español es concreto, individualista, sincero, buscando en la realidad lo eterno y abandonando abstracciones de bellezas ideales. Huye de lo trivial también, porque no le interesa cualquier apariencia de realidad, sino llegar, por la emoción del arte, a la entraña misma del espíritu, sin vacilar, para conseguirlo, en sacudir con fuerza la sensibilidad del espectador.

Clasicismo, realismo y barroquismo son ingredientes estilísticos que colaboran en la formación de nuestra escultura del siglo XVII. Si Gregorio Fernández es realista y a veces un tanto barroco, no hay en él nada de clásico, al paso que en Montañés predomina un cierto clasicismo, que excluye todo asomo de barroquismo. Alonso Cano es realista excepcionalmente, mientras que en él se funden clasicismo y barroquismo en singular maridaje. El factor clásico persiste, aunque muy atenuado, en lo andaluz, sobre todo en lo sevillano, hasta que lo suspende la entrada triunfal del barroquismo propiamente dicho, a lo italiano, que informa toda la escultura desde el tercer cuarto del siglo y acaba por adueñarse de ella.

Podemos así establecer tres etapas sucesivas en la escultura del siglo XVII. Al principio, la tradición manierista del siglo anterior va cediendo poco a poco ante el nuevo modo —que no moda, por quitarle lo que este término tiene de frívolo y pasajero—, que es el realismo. Éste lucha contra la rigidez de las fórmulas clásicas y busca su inspiración en lo natural, que fluye, cambiante e individual, refractario a la generalización. Surge así la segunda etapa, la plenamente realista, que si puede parecer clásica en el equilibrio sereno de un Montañés, está siempre orientada hacia la expresión de vida interior e intimidad espiritual del personaje, con rebose de espíritu que es atractivo y gloria de nuestra mejor escultura.

Entre tanto se ha fraguado en Italia el barroquismo, como reacción antimanierista también, pero con formas artísticas en todo diferentes a las del realismo español. Sus valores son más plásticos que expresivos; opone a la serenidad, la agitación; a la recta, la curva; al equilibrio, la impresión de estabilidad fugaz o de movimiento desenfrenado. Las distintas artes borran sus fronteras, y la escultura procura efectos de luz, robados a la pintura. El nuevo estilo, al penetrar en España, produce una sacudida perfectamente ostensible, y más fuerte en la escultura que en la pintura, a la que el barroquismo había llegado antes, de la mano de Ru-

bens. La escultura pierde seriedad y carácter, se hace frívola, versátil, efectista, entregada a fáciles efectos decorativos, y acaba por degenerar, falta de la savia naturalista, y morir a manos de lo neoclásico.

TEMAS. — La escultura ornamental, que engalanaba lo arquitectónico del Renacimiento, había sido raída en El Escorial y no recobraría su puesto hasta la gran explosión del barroco, pues la reacción primera contra lo herreriano consiste en animar la arquitectura mediante el movimiento de sus propios miembros estructurales, sin recurrir a ornamentación escultórica alguna.

La decadencia de la nobleza, en crisis económica, acarreó también la de la arquitectura civil y de lo que pudiera producirse de escultura profana, siempre tan escasa en España, salvo en el pequeño núcleo cortesano, en torno a las nuevas obras palatinas, nutrido en su mayor parte por artistas de Italia. Esta escultura profana se reduce a la decoración de los palacios, generalmente a base de relieves de estuco, a las estatuas ecuestres, en bronce, de los dos Felipes y a algunas fuentes ornamentales. Profana había sido también, en cierto modo, la escultura funeraria durante el siglo XVI, puesto que tendía a la glorificación del difunto; pero también ahora decae, limitada a estatuas orantes que repiten el tipo de las de Leoni, en progresiva degeneración.

El carácter exclusivamente religioso de la escultura española no es accidental, sino esencial. El arte medieval cristiano había tenido siempre una finalidad religiosa, que pasa al siglo XVII, a través del Renacimiento, sin solución de continuidad; hay que insistir en esto, si queremos comprender el sentido de nuestra imaginería policromada. El Renacimiento no había pasado en balde; quedó de él un sentido de la belleza formal que perduraría en el arte hasta Goya, obligando a respetar ciertos cánones de proporciones y de composición. Sin embargo, este respeto, que para el manierismo era esencial, ahora pasa a ser un medio de expresión nada más, que ayuda a dar más dignidad artística a las imágenes religiosas.

No podemos, por tanto, juzgar nuestra escultura realista desde un ángulo puramente estético. El asunto no es nunca un pretexto para dar forma a una determinada idea plástica, sino consustancial con la obra misma, cuyo sentido se nos escaparía si no tratamos de explicarlo en función precisamente de su significado religioso. Uno de los caracteres más notorios del arte español es su sinceridad. Sólo al calor de una fe sentida en toda su dimensión de profundidad trascendente, pudieron los escultores que tallaban "santos de palo" llegar a la altura artística que hoy todos les reconocen.

Se ha insistido mucho, y por ilustres plumas, en la afición española a las imágenes de Cristos sangrientos, de mártires torturados, de Vírgenes patéticas, uniéndola a costumbres como la de los disciplinantes, para demostrar con ello la existencia de un fondo cruel en nuestra personalidad. En primer término, sólo excepcionalmente se dan en el arte español obras como el Calvario de Grünewald o los Cristos góticos alemanes; Las danzas de la Muerte son invento germánico también, y si don Miguel de Mañara hizo pintar a Valdés Leal sus impresionantes "Pos-trimerías", ellas son excepcionales en la obra del pintor. Por otra parte, no hallamos nunca en los buenos imagineros españoles nada que pueda resultar de un dramatismo exagerado o repelente, y la predilección por los temas de la Pasión tiene muy otro significado que el de un recreo en lo cruel, como veremos más adelante.

El realismo iconográfico español se centra en el tema religioso con exclusividad absorbente.

No hay nada en la escultura que equivalga al retrato y al bodegón, con que la pintura supo aquilatar las últimas consecuencias del realismo; pero el amor a éste lleva a nuestra escultura del siglo XVII a desempeñar función muy otra de la que le había correspondido en la Edad Media, pues, abandonando el símbolo y lo narrativo, interpreta el tema religioso con sentido dramático, mediante escenas o, con más frecuencia, imágenes aisladas.

Sobre la portada de las iglesias campea, generalmente, la imagen del santo titular, única ocasión en que se empleaba la piedra. En el interior, continúa la vieja tradición de los retablos, que mantienen la estructura esencialmente arquitectónica impuesta por el clasicismo, a partir del Escorial; en ellos se advierte, antes y mejor que en los edificios, la evolución barroca. Así es cómo los retablistas, más libres y progresivos que los arquitectos, inician las variaciones de estilo, hasta el punto de que la columna salomónica, novedad monumental de fines del XVII, aparece en los retablos desde antes de mediar el siglo. En esta organización arquitectónica se sitúa lo figurativo, pintado o esculpido, con predominio de la estatua exenta sobre la escena narrativa, y la separación entre arquitectura y escultura en los retablos es tan completa, que sólo son obra de un mismo maestro en el caso de que éste ejerza ambas artes.

La importancia de la imagen aislada, representativa, sobre la "historia" o desarrollo histórico, contribuye al predominio de la estatuaria propiamente dicha, independiente de su marco arquitectónico, hasta el punto de que llega a emanciparse de él en la imagen procesional. Mas ésta necesita, para su mejor comprensión, ciertas explicaciones.

CONTRARREFORMA Y PLÁSTICA. — El predominio exclusivo del tema religioso en nuestra escultura del siglo XVII se ofrece como consecuencia del gran movimiento de la Contrarreforma, o mejor, Reforma católica, puesto que fue acto más positivo que de repulsa.

El protestantismo repudiaba el culto de las imágenes, llegando incluso a la exageración iconoclasta de los anabaptistas y hugonotes. Al hacer de la religión un asunto privado, que atañe a las relaciones íntimas del individuo con la Divinidad, el dogma paulino, tan entrañable, de la comunión de los santos quedaba proscrito; el cristianismo perdía su sentido social y colectivo y pasaba a ser teología abstracta, despojado de sus raíces morales y sentimentales. Las consecuencias para el arte son evidentes; desaparece el esplendor de la liturgia, trayendo consigo la ineficacia de la plástica religiosa, y aun de la mitológica, rechazada como escandalosa. Sin embargo, como el sentimiento religioso exige una manifestación artística, en los países protestantes halló su cauce expresivo en la música.

Asimismo la Contrarreforma hubo de traer consigo una atención preferente al sentimiento, como motor de la vida religiosa, y un desarrollo de las manifestaciones colectivas, tales como la devoción a la Virgen y a los santos, el culto eucarístico y las procesiones, preferente manifestación extralitúrgica y popular del catolicismo. Al mismo tiempo, se tiende a que la religión cobre un carácter familiar, considerando a las personas divinas y a los santos como próximos participantes en nuestra propia vida.

Todo esto tiene fuerte repercusión en el arte, singularmente en la escultura, que satisface mejor el anhelo por concretar las ideas religiosas con mayor sentido plástico. Para explicarse mejor este auge de nuestra imaginería religiosa hay que tener en cuenta que España es un país mediterráneo, histórica y geográficamente unido a la cultura clásica, y que de ella heredó un cierto desdén al pensamiento abstracto y un apasionado amor a las formas corpóreas. Cuando Platón quiere llevar a los griegos a la comprensión de las ideas puras, recurre

a imágenes de fuerte plasticidad, como la tan famosa de los dos caballos que tiran del carro del alma. Frente a la concepción semítica abstracta de la Divinidad, el mundo helénico opone su paganismo antropomórfico, dando a los dioses formas concretas de realidades sensibles.

La influencia antiicónica del Islam provoca el movimiento iconoclasta de la iglesia bizantina y repercute en la española a través de los mozárabes; mas las imágenes acabaron por triunfar, pese a su relativo eclipse con los cistercienses, acaso también influídos por lo musulmán a través de las Cruzadas. A partir del siglo XII la imaginería religiosa española se desarrolla con ímpetu creciente, al que la lucha de la Reconquista contra el Islam sirve de acicate. No olvidemos que la repugnancia a una representación plástica de la Divinidad es más racial que religiosa, y en España la sangre de árabes y judíos estaba demasiado diluída para ejercer influjo predominante.

Cuando San Ignacio inventa los Ejercicios Espirituales, como medio el más eficaz para templar el alma en la guerra contra el Protestantismo, no olvida este aspecto del sentir religioso español. La "composición de lugar" que precede a la meditación crea un escenario imaginativo, que ha de servir de apoyo a las ideas y conducir a la expresión de afectos y propósitos que es su fin primordial. De este modo el alma va pasando, primero, por la contemplación interior de una realidad tangible; sobre ella, la razón entra en juego, pero no como fin, sino como medio de llegar a la consecuencia fundamental, que es la parte afectiva y emocional, concretada en un fin práctico de conducta para evitar que se pierda el impulso en un estéril sentimentalismo. La agudeza psicológica del santo de Loyola se revela en este encauzar a un fin moralmente fecundo las dos cualidades predominantes en la religiosidad española, su afán por lo concreto y su emotividad.

Esta idea puede ayudarnos a comprender la importancia que para el español creyente tienen las imágenes religiosas, y cómo puede su culto estar por completo desprovisto de idolatría. La imagen es una "composición de lugar" tangible y real, un asidero concreto para la plegaria, la meditación y la efusión religiosa. Cuando el pueblo se entusiasma con una imagen, hay en este sentimiento una mezcla de admiración estética y de evocación de la realidad representada; en cambio, la superstición de tipo idolátrico y milagrero se da precisamente en las regiones donde la escultura religiosa tiene acaso menos desarrollo.

La Contrarreforma ayudó al auge del culto de las imágenes, porque era el modo más asequible y popular para comprender la diferencia entre herejes y católicos. Para el vulgo un protestante era —y sigue siendo— el que no va a misa, no cree en la Virgen y no venera las imágenes; simplificación que es una prueba más del sentido concreto y plástico de nuestra imaginación mediterránea.

Sin embargo, el arte religioso desempeña en el siglo XVII función diferente que en la Edad Media. El mismo cambio que se observa en la literatura, desde el cantar de gesta al teatro, se verifica en las artes plásticas, que van abandonando el antiguo sentido narrativo por el dramático. Ahora no se trata de adoctrinar religiosamente —ese libro que eran las portadas y los retablos medievales—, sino de presentar una escena que nos haga vivir el episodio representado. Los antiguos retablos, con sus series de pasajes evangélicos, vidas de santos y leyendas piadosas, desaparecen progresivamente; relieves, pinturas e imágenes se distribuyen, en poco número, dentro de organizaciones de sobria arquitectura, con predominio del sentido dramático sobre el antiguo relato histórico. La imagen, además, adquiere valor por

sí misma, gana en tamaño y muchas veces se adueña de todo el retablo, convertido en marco de una estatua única.

Tal simplificación pasa también a los asuntos, limitados a pocos y muy repetidos. Aunque continúan las composiciones de relieve, no forman series, sino episodios sueltos tratados con sentido más dramático que histórico. Las imágenes aisladas limitan también sus representaciones, que se reducen habitualmente a Cristo, generalmente en la Cruz, la Virgen Madre, o Dolorosa, o Inmaculada, los grandes apóstoles (San Pedro, San Pablo, Santiago), los santos de devoción popular (San José, Santa Ana, San Francisco, San Antonio, la Magdalena), y sobre todo los de reciente canonización (San Ignacio, San Francisco Javier, Santa Teresa, San Juan de Dios). A ellos se añaden circunstancialmente algunos titulares más de las grandes órdenes religiosas, como San Jerónimo, Santo Domingo, San Bruno. Es la exaltación del individuo en lo religioso, creación plástica de caracteres, paralela a lo que representa el retrato en la pintura y los personajes en el teatro. La estatua aislada llega a cobrar vida independiente y, abandonando su retablo, y hasta la iglesia, se transforma en imagen procesional.

El auge de las procesiones, sobre todo en la Semana Santa, se inicia a fines del siglo XVI, respondiendo a ese acercamiento de lo divino y a ese atractivo popular y social de la religión, típicos de la Contrarreforma. Las escenas de la Pasión de Cristo vienen a ser verdaderas "representaciones", cuyos "pasos" equivalen a los actos de un drama. El pueblo vive los sucesos conmemorados con el mismo apasionamiento con que entra en situación en el teatro; y el hecho de que no sean actores, sino imágenes, quienes los representen, da más fuerza a la evocación. En efecto, la imagen encarna su personaje sin ficción y no lo abandona nunca, compenetrado con él definitivamente por obra y gracia del arte. Un sentimiento de veneración y respeto llevaba a no presentar nunca en la escena teatral a las Personas divinas, sino encubiertas bajo símbolos; sólo la madera inocente podía encarnarlas, recibiendo su forma de la inspiración artística conducida por la fe. Todo esto no responde a una interpretación caprichosa, pues la escultura religiosa española no se hubiera producido tal cual es si los artistas no hubieran puesto en ella otra finalidad más trascendente que la de un trabajo artesano o puramente estético.

Las procesiones eran organizadas por Cofradías piadosas, formadas por seglares, agrupados por razones profesionales u otros motivos de comunidad, y sus fines incluían la ayuda mutua en sus necesidades, el fomento entre sus miembros de una vida de activa piedad y el ejercicio de la caridad con los menesterosos. Muchas de ellas subsisten hoy, más o menos modificadas, y de otras se conservan sus archivos, donde es posible hallar importantísimo caudal de noticias artísticas.

Las Cofradías y sus procesiones no tuvieron en toda España igual importancia. Las más antiguas y organizadas fueron las de Valladolid, y por imitación surgieron en toda Castilla; tendían principalmente a fomentar el culto extralitérgico de la Semana Santa. Gran importancia tenían también las Cofradías sevillanas, las más antiguas e importantes de Andalucía en lo que se refiere a las procesiones. En cambio, en el norte y este de la Península hubo escaso interés en este tipo de manifestaciones del culto popular; en Cataluña y Valencia eran más bien Hermandades gremiales, que festejaban sus fiestas patronales. Solamente en Murcia se inició, ya en el siglo XVIII y por verosímil contagio andaluz, la costumbre de las procesiones de Semana Santa, dando lugar a los estupendos "pasos" de Salcillo.

TÉCNICA. — El material empleado, con preferencia casi absoluta, en nuestra escultura del siglo XVII es la madera policromada. Sólo en contadas ocasiones aparecen otros, como la piedra, cuando se trata de esculturas al aire libre, ya sea en el exterior de los edificios o en obras decorativas urbanas; ni siquiera se acostumbra a emplearla en las estatuas funerarias, sino que, con frecuencia, se la imita en madera pintada. El mármol y el bronce, materia obligada de la escultura italiana, continúan siendo rara vez empleados, por la carestía de su importación y faltar en España marmolistas y fundidores. El alabastro, que tan apto era para los primores ornamentales del gótico y del plateresco, cayó también en desuso.

La madera más comúnmente empleada era la de pino, sobre todo en Castilla, donde los pinares de Soria surtían a los tallistas de excelente material. En Andalucía se utilizó mucho el borne o roble negro, que llegaba de Flandes por el puerto de Sevilla, y para las obras selectas, el cedro; el nogal se reservaba para las tallas sin policromar. Se hacían modelos, que serían de barro, pues apenas ha quedado rastro de ellos, y no puede achacarse tal finalidad a ciertas esculturas pequeñas, siempre muy acabadas y primorosas. En las tallas grandes, el desbastado lo realizaban los oficiales del taller y luego las acababa el maestro, cuya intervención variaba según la importancia de la obra. Concluída la labor de las gubias, la escultura se recubría de una delgada imprimación de yeso y cola, para tapar los poros, que se lijaba luego cuidadosamente, y ya quedaba lista para pintarla al óleo, o dorar las partes que hubieran de ir estofadas, cuya decoración había de hacerse sobre el oro.

La técnica de la policromía varió mucho desde los comienzos del siglo. Al principio se mantuvo el uso del pulimento para las carnes, que les daba el aspecto de "platos vidriados", al decir de Pacheco, y del estofado sobre oro para las ropas. Pronto, sin embargo, se impuso el pintar con óleo enteramente, incluso los ropajes, matizando y sombreando como se hacía sobre el lienzo. La compenetración de las formas y el color era sumamente importante, y los escultores se cuidaban de que la pintura se realizase a su gusto y por manos expertas, que frecuentemente era la de buenos pintores de cuadros, como Diego Valentín Díaz, que colaboró frecuentemente con Gregorio Fernández; Francisco Pacheco, con Montañés; Francisco Camilo, con Pereira, y Valdés Leal, con Pedro Roldán. A veces, excepcionalmente, pintor y escultor eran uno mismo, como Alonso Cano y José de Mora, y entonces la obra lograba su expresión más perfecta. A fines del siglo vino, con el triunfo del barroquismo, una nueva afición a la policromía brillante y al empleo del oro, en armonía con la suntuosidad de los retablos.

Conforme avanzaba el siglo, el afán de realismo llevó a emplear recursos de dudosa licitud, como son el empleo del trapo encolado para las partes finas de los ropajes, ojos de cristal y aún cabelleras postizas, limitadas éstas a imágenes de poca calidad artística; pero el abuso de tales recursos técnicos contribuyó a la decadencia de la escultura. En cuanto a las imágenes de vestir, tan antiguas como la escultura misma, se divulgaron desde fines del siglo XVI, cuando comenzó a ponerse de moda el cubrir con suntuosas ropas a las Vírgenes medievales. La moda continuó en el XVII con imágenes apropiadas, que sólo estaban concluídas de talla en cabeza y manos y tenían articulados los brazos, y aun se hicieron otras en que el cuerpo era sustituido por un armazón liviano, tipo que se difundió mucho en el siglo XVIII. Aunque los grandes maestros desdeñaron este tipo de imaginería, no faltan en ella ejemplos, como el Jesús de Pasión, obra de Montañés.

FORMA Y COLOR. — Vista desde el Neoclasicismo, mucho más exclusivista que el Renacimiento en su horror al colorido, la escultura policromada española resultaba abominable. Sin embargo, el complemento de color sobre la forma era tan antiguo como la escultura misma, y sólo una interpretación equivocada de la estatuaria clásica pudo hacer creer en una Grecia de puros y blancos mármoles. Hoy sabemos que los griegos pintaban de rojo, azul y oro sus templos y ensuciaban la belleza del mármol de Paros coloreando las estatuas, pintándoles ojos y labios y dorando los cabellos. Los ojos ciegos de los retratos romanos llevaron pupilas pintadas y toda la escultura medieval empleó policromía, no sólo sobre la madera, sino sobre la piedra. La escultura española no hacía con ello sino conservar una tradición milenaria, rechazada por los demás países a partir del Renacimiento, pero que respondía perfectamente a un sentido de estética mantenido en actividad entre nosotros.

La escultura realista española quiere dar a sus criaturas una vida real, dotándolas de cuerpo y alma. Esta ficción de vida sólo puede realizarse en la plenitud de la forma y el color; tan irreal como la línea sin volumen es la forma sin color, abstracciones ambas del mundo sensible, sin existencia por sí solas. El abandono del dibujo, que Miguel Ángel echaba en cara a los venecianos, era necesario si se quería concebir la pintura, no como línea, sino como superficie coloreada que finja volúmenes y espacio. La escultura española también concibió en su gran época la forma como hecha de color.

Ayuda a ello, naturalmente, el material empleado. Si el mármol y el bronce, con su intrínseca belleza, podían gozarse con abandono del color, la madera parece exigirlo, y solamente en las tallas ornamentales de moblaje, incluyendo las sillerías de coro, se empleaba nogal limpio, "en blanco", según tecnicismo carpintero. De este modo, unidos la materia obligada, el sentido realista español, la tradición, los usos religiosos y el espíritu de la Contrarreforma, produjeron un estilo de escultura que hoy es considerado como uno de los grandes ciclos del arte universal.

ESCUELAS. — En el siglo XVII la escultura, paralelamente a la pintura, se produce en centros más limitados que en el XVI. Es fenómeno típico la decadencia progresiva del antiguo reino de Aragón, y singularmente de Cataluña, motivada por factores varios, como son la supremacía política de Castilla, la atracción preferente del Atlántico, camino de las Indias, sobre el Mediterráneo, aislado del Oriente por los turcos, la crisis económica, en buena parte debida a la expulsión de los moriscos, y, por último, la rebelión y la guerra de Cataluña. Todo ello condujo al marasmo artístico en que se sumieron la floreciente Cataluña de las postrimerías góticas y aun Aragón y Valencia, que tan bellos ejemplos de espíritu creador habían dado en el siglo XVI. Hubo en todas aquellas regiones actividad artística muy limitada, refractaria a novedades cuanto aferrada laboralmente a lo tradicional, y sin producir una sola figura descolante, pues sus artistas más notorios valen sólo en razón del bajísimo nivel medio circundante.

Otro tanto sucede en Galicia, donde la tradición artística queda interrumpida hasta el siglo XVIII; en Cantabria, donde ni antes, ni después, se produjo escuela alguna; en Navarra, cuya escultura renacentista había tenido fuerza para penetrar hasta Vasconia, Aragón y Rioja, mientras ahora decae hasta casi anularse. En la misma Castilla, el foco de Burgos se extingue, sucediéndole Valladolid en la dirección artística, con dedicación preferente a la escultura, produciendo una brillante escuela con irradiación por toda la Meseta, hasta la Rioja y Extremadura, y formación de un foco secundario en Salamanca y Toro.

La escuela de Valladolid tiene su actividad mayor en la primera mitad del siglo, enlazando con los finales del XVI, en que ya se había formado un pujante grupo de escultores en torno a los discípulos de Juní y de Leoni; a ello ayudó su carácter de efímera capital de las Españas. Sin embargo, toda la escultura se desarrolla en torno a un solo escultor, Gregorio Fernández, gallego de nacimiento, pero castellano de educación, que se apartó de la tradición clasicista en que se formara, para derivar decididamente hacia el realismo, con predilección por los efectos dramáticos y fuerte religiosidad. Tras de él no quedan sino imitadores sin personalidad, hasta disolverse la escuela en la monotonía y el amaneramiento, atraídos sus artistas hacia Madrid, capital definitiva y nuevo centro de actividad.

La misma corte vino a anular al otro foco meridional castellano, que había sido Toledo. Más bien que formar artistas propios fue Madrid el polo atractivo de los de regiones artísticas pobres y aun de otras pujantes, como Andalucía, formándose así una escuela que participa de características castellanas y andaluzas. Aunque no llega lo escultórico a la importancia lograda por la pintura, produjo obras de mérito y un gran escultor, el portugués Manuel Pereira. Si en la primera mitad del siglo predominan la influencia de éste y de Gregorio Fernández, más tarde la presencia en Madrid de Alonso Cano y de sus discípulos Mena y Mora determina un predominante influjo granadino, que suaviza el realismo dramático de la tradición anterior.

La otra gran escuela escultórica es la de Andalucía, cuyos dos centros, Sevilla y Granada, permanecen íntimamente relacionados, como lo estuvieron bajo el Renacimiento. Tiene, sin embargo, cada uno su carácter peculiar, que es en Sevilla la persistencia clásica, moderado realismo y amor a la belleza, orientados por el gran genio de la escuela, Martínez Montañés. En torno suyo se desenvuelve un numeroso grupo de escultores que siguen su estilo, aunque mantienen personalidad propia y logran una calidad artística no sólo discreta, sino eminente.

La escultura granadina es más íntima, con preferencia por lo pequeño, exquisito y primoroso. Aunque su maestro genial, Alonso Cano, se impone sobre toda la escultura coetánea y posterior, los artistas granadinos saben conservar cada uno su estilo peculiar; ninguno alcanza la perfección del maestro; pero, aun el más mediocre, tiene de repente aciertos geniales, con variación de nivel mucho más acentuada que en los escultores sevillanos, siempre homogéneos.

TALLERES. — El trabajo de los escultores continúa desenvolviéndose, más que el de los pintores, en el ambiente del taller. La tradición de los gremios medievales, mantenida a través del Renacimiento, hace que el arte se produzca en un medio artesano, con sus aprendices, oficiales y maestros, exámenes, veedores, contratos, hermandades benéficas, etc. Sólo el graduado de maestro podía tener taller, recibir aprendices y celebrar contratos de trabajo mediante escritura ante escribano, en que se especificaba todo, obligando al artista a someterse a sus condiciones y a admitir la tasación y la crítica de otros maestros, que podían llegar hasta a obligarle a enmiendas y variaciones en la obra hecha.

Esta falta de libertad en la creación artística resulta, para nuestras modernas ideas, casi intolerable. Sin embargo, era el ambiente en que se desenvolvía el arte no cortesano en toda Europa, antes de la desaparición de los gremios en el siglo XIX. La producción artística no era nunca una libre expansión del genio creador, sino que estaba supeditada a su función social y colectiva, dentro de los organismos gremiales o bajo la protección directa de los reyes o señores, en cuyo caso el artista pasaba de la categoría de artesano a la de criado, aunque esta

palabra tuviera entonces un sentido más amplio y elevado que hoy. Esta segunda fue la posición de Velázquez junto a Felipe IV y la de todos los artistas cortesanos, incluyendo a los que trabajaban en las pequeñas cortes italianas del Renacimiento.

En el siglo XVII español casi nadie, salvo el rey, tenía artistas a su servicio, y así habían de desenvolverse dentro de la vida gremial, con sus cortapisas y trabas, mas también con la ventaja del trabajo seguro y la ayuda que suponía el ambiente de hermandad y colaboración. No siempre era esto así, sin embargo; pues mientras que los talleres de Sevilla y Granada imponían la solidaridad y la ayuda entre los artistas, en los de Valladolid eran normales, por el contrario, las rencillas y envidias, que llegaban a veces hasta el encono.

El trabajo del taller englobaba en sí al maestro genial y al oficial adocenado, cuya actuación se limitaba a repetir los modelos de aquél. De este modo, el escultor hábil y sin personalidad podía desenvolverse dignamente, a la sombra del maestro; sólo cuando éste faltaba salía él a la superficie, y entonces es cuando observamos la decadencia del taller, falto de impulso renovador; es lo que sucede en Valladolid a la muerte de Gregorio Fernández, o en Granada, entre la de Pablo de Rojas y la llegada de Cano.

Ciertamente, el escultor había de dar gusto a aquéllos para quienes trabajaba; y, en el caso de nuestra imaginería religiosa, éstos eran la masa popular, ya fuesen comunidades religiosas, hermandades y cofradías, o simples fieles. Sin embargo, los artistas lograron en el siglo XVII una educación del gusto colectivo, hasta el punto de que los que alcanzaron mayor fama y popularidad, como Gregorio Fernández, Montañés, Cano y Mena, son hoy considerados también como los mejores, demostrando el certero criterio artístico del pueblo que los ensalzó.

ANATEMA Y REHABILITACIÓN. — El arte barroco mereció los más duros dictérios del neoclasicismo académico, desde el término genérico de "mal gusto" hasta calificarlo de abominable perversión. El encono de los puristas iba encaminado con preferencia a la arquitectura, y aunque los grandes escultores, que la fama popular había ensalzado, eran medianamente respetados, los demás cayeron incursos en el anatema general contra el estilo que con tal libertad faltaba al respeto a las normas de la antigüedad clásica, únicas respetables.

Tal estado de opinión perduró a lo largo del siglo XIX. Emociona ver cómo aquellos historiadores del arte, a los que abrió camino el gran Quadrado, se debaten contra el ambiente para dedicar tímidos elogios a tal cual obra de Montañés o de Gregorio Fernández, entre salvades que dejen bien clara su abominación del barroco. Fue aquél el siglo de la desamortización eclesiástica y la consiguiente supresión de los conventos de varones, con cuyos tesoros artísticos se iniciaron los Museos Provinciales de Bellas Artes, en los que tuvo lugar preferente la pintura; mientras que la escultura quedaba abandonada a la destrucción, cebándose en ella los incendios revolucionarios, el abandono y el deseo de novedades. El pueblo, sin embargo, procuró salvar las imágenes predilectas de su devoción, que se cifraba sobre todo en las obras de los grandes imagineros del siglo XVII, y merced a ello han llegado a nosotros.

Esto explica lo escasamente representada que está la escultura barroca en nuestros museos, si se exceptúa el Nacional de Escultura de Valladolid, limitado, salvo contadas excepciones, a la escultura de la región. La inmensa mayoría de lo existente se ha conservado en uso, cumpliendo la función religiosa para la que fue creada; y aun los pasos procesionales del museo de Valladolid están en él de modo transitorio, para volver, en Semana Santa, a reco-

rrer las calles de la ciudad, ya no sólo entre el fervor popular, sino también ante la admiración de los entendidos.

La rehabilitación de la escultura barroca policromada es cosa de nuestros días. El mismo movimiento que despertó el interés por Calderón y Góngora ha alcanzado también a nuestra imaginería religiosa, en la que se han venido a reconocer valores estéticos de primera calidad, hasta el punto de considerarla como uno de los grandes ciclos de la escultura universal. Se ha llegado incluso a juzgarla equivalente en originalidad y valor plástico a la escultura griega, como expresión ambas de una religiosidad sinceramente sentida y artísticamente expresada.

Los escultores de nuestro siglo XVII, igual que los pintores, habían asimilado las enseñanzas del Renacimiento, y con ellas la necesidad de que el escultor dominase el dibujo, la anatomía y las proporciones. El espíritu anticlásico no se manifestará, por tanto, en sacrificar la perfección a la expresión, la forma al espíritu, sino en armonizarlos. Hay una predilección por las imágenes bellas, pese a que se nos haya culpado de representar Cristos sangrantes y martirios trágicos. Las imágenes del siglo XVII español son con frecuencia emocionantes, nunca repulsivas, y su dignidad artística se mantiene, no sólo en las obras de los grandes maestros, sino en las de escultores secundarios. Son imágenes dramáticas sin horror o amables sin frivolidad, siempre dignas, con frecuencia excelsas. En vez de recurrir a un bajo nivel estético para dar gusto a la masa popular, nuestros escultores supieron, con sus obras, educar el gusto colectivo en el goce de la belleza, que al mismo tiempo satisfacía sus ideales religiosos.

TRANSICIÓN DEL RENACIMIENTO AL REALISMO

LA ESCUELA DE ANCHETA Y LOS ÚLTIMOS MANIERISTAS. — La región vasconavarra había tenido en el siglo XVI su gran momento. Fue aquel un siglo de riqueza y actividad en el país, motivado por la importancia que comenzaban a tener los puertos y la marina vasca en las empresas de ultramar. La activa vida municipal facilitó la construcción de edificios públicos, tanto civiles como religiosos, y la prosperidad económica ayudó a un desenvolvimiento artístico que no tenía precedentes ni tuvo apenas continuación. Así como los siglos góticos fueron la gran época de Cataluña, para el país vasco, Navarra y Aragón lo fue el Renacimiento. Primero, la escuela de Forment y luego la de Ancheta, llenaron estas regiones de suntuosos retablos y de fachadas ricas en escultura, con estilo bastante homogéneo, aunque sin obras descollantes.

Su arte quedó tan arraizado en los gustos del país, que las nuevas tendencias realistas encontrarán un obstáculo en la fuerte tradición anterior. La progresiva centralización de las actividades todas de España, con su consecuente decadencia de vitalidad en la periferia, fue causa también de la decadencia de los talleres artísticos vasco-navarros y aragoneses. Las necesidades monumentales habían quedado satisfechas, se construye poco y la escultura se resiente de ello. Cuando en el siglo XVII faltan escultores, se recurrirá a los talleres castellanos.

Juan de Ancheta, el más vigoroso y original de los manieristas españoles, dejó tras de sí larga cadena de discípulos, que determinan el sesgo seguido por la escultura en el País Vasco, Navarra y Rioja hasta bien entrado el siglo XVII. Ni una sola personalidad artística surge en estas tierras con pujanza capaz de reaccionar, y la rutina de un manierismo sin fondo, de formas ampulosas y en progresiva decadencia, agota las posibilidades de la escultura de la región. Cuando se deseaban obras de superior jerarquía había de recurrirse a escultores castellanos, singularmente a Gregorio Fernández y su taller.

La actividad escultórica era grande, sin embargo. Un Jerónimo de Larrea y Goizueta trabaja en Guipúzcoa, y entre otras obras perdidas se conservan de su mano el retablo de San Juan, en el hospital de Oyarzun, y un Ecce-Homo en el convento de la Concepción, de Azpeitia; pueden atribuírsele también una Flagelación y un Crucifijo, en la misma Azpeitia, y otro Crucifijo en Bonanza, junto a Pasajes de San Juan. Los retablos documentados de Andoain (1599) y Lizarza (1609) no existen. Su estilo se mantiene en la línea de Ancheta, más suave y académico, desapasionado y sin estridencias. El retablo mayor de la parroquial de Guetaria, vistoso, pero rutinario, es obra de Vicente Basabe en 1600.

La personalidad más notable de todo el grupo es la de Juan Bascardo, escultor y arquitecto, citado por Ceán, quien lo dice vecino de Viana y acaso discípulo de la escuela de Va-

Valladolid. Sin embargo, las obras que de él se conocen no acusan apenas influencia castellana, sino que se mantienen en la línea clasicista de Ancheta. Juan Bascardo —así, y no Vascardo, en los documentos— era seguramente navarro, pues sus padres estaban vecinados en la villa navarra de Caparrosa y él residió en Cabredo y Viana, donde bautizó un hijo en 1630. Sus primeras obras documentadas fueron dos retablos para Santa María la Real de Nájera, a los pies de la iglesia, asociado a un Pedro Margotedo, que parece corrupción de Marguvete, segundo apellido de Pedro Arbulo, notable escultor de la anterior generación. Bascardo hace luego los retablos mayores de Briones y La Guardia, y en 1632 contrata el retablo mayor de Fuenmayor de la Rioja (fig. 1), asociado con Juan de Irazu, que sería el ensamblador, y Juan de Arizmendi, escultor guipuzcoano, a quien sólo conocemos por su intervención secundaria en este retablo y en los de Briones y La Guardia, también junto a Bascardo. La obra del retablo de Fuenmayor duró hasta 1648, y entretanto Bascardo hizo otros dos retablos, el de Calahorra, en 1634, y el de Irún, en 1647, última fecha conocida suya, pues en los pagos del retablo de Fuenmayor posteriores a esta fecha figura sólo el apellido, y luego el nombre de Jerónimo Bascardo, probablemente su hijo. A más de estas obras se le atribuyen los retablos de Santa Catalina y el Santo Cristo, en Santa María de Viana.

El estilo de Bascardo no se separa de la tradición clasicista. Grandes relieves, bien compuestos, y figuras sueltas de ejecución un poco basta, pero bien plantadas. Nada en él acusa una evolución en sentido naturalista, como necesariamente se advertiría de haberse formado en Valladolid. Es probable que fuese discípulo de Pedro Arbulo Marguvete, escultor de cierta notoriedad, contemporáneo de Ancheta y cuyos retablos en Briones y San Asensio fue a estudiar Bascardo antes de hacer el de Fuenmayor.

La influencia de Ancheta abarca también la escultura aragonesa de principios del XVII, donde persisten rasgos de arcaísmo con tradición que viene de Forment, pero todo apagado, sin originalidad y de calidad muy secundaria.

El retablo mayor de la catedral de Barbastro (fig. 2), comenzado en alabastro por Forment, que murió sin acabar su banco, fue continuado en madera, entre 1596 y 1604, por Miguel de Urliens, de Huesca, Pedro de Armendía, de Zaragoza, y un Martínez, de Calatayud; todo a la clásica, sin novedades, dentro de la tradición manierista. El mismo estilo siguen otros retablos de principio del siglo, como los de Santa María de Calatayud, Aranda de Moncayo y Torrejón de la Cañada, ya con movimiento barroco.

LA ESCUELA DE VALLADOLID: LOS SUCESOES DE JUNÍ Y JORDÁN. — Valladolid venía siendo centro principalísimo de la vida española desde el reinado de Carlos I. Su carácter de capital preferente, si no definitiva, de España hizo de ella el centro principal de atracción de Castilla la Vieja. Los importantes núcleos artísticos de Burgos y León decaen hasta desaparecer, y Valladolid absorbe la producción, sobre todo escultórica, de casi toda la mitad norte de la Península, merced a la frecuente presencia allí de la Corte en el siglo XVI, hasta su traslado a Madrid por Felipe II. Luego, su vuelta en los primeros años de Felipe III, hizo de esta ciudad el centro de atracción de los artistas en busca de medros. A esto se unió el que Valladolid tenía tradición antigua de talleres artísticos, desde el reinado de los Reyes Católicos, lo que facilitó su incremento magnífico en el siglo XVI. Tres grandes escultores, Berruguete, Juní y Leoni, formaron allí escuela, que irradió por toda Castilla, aunque adoptando puntos de vista distintos.

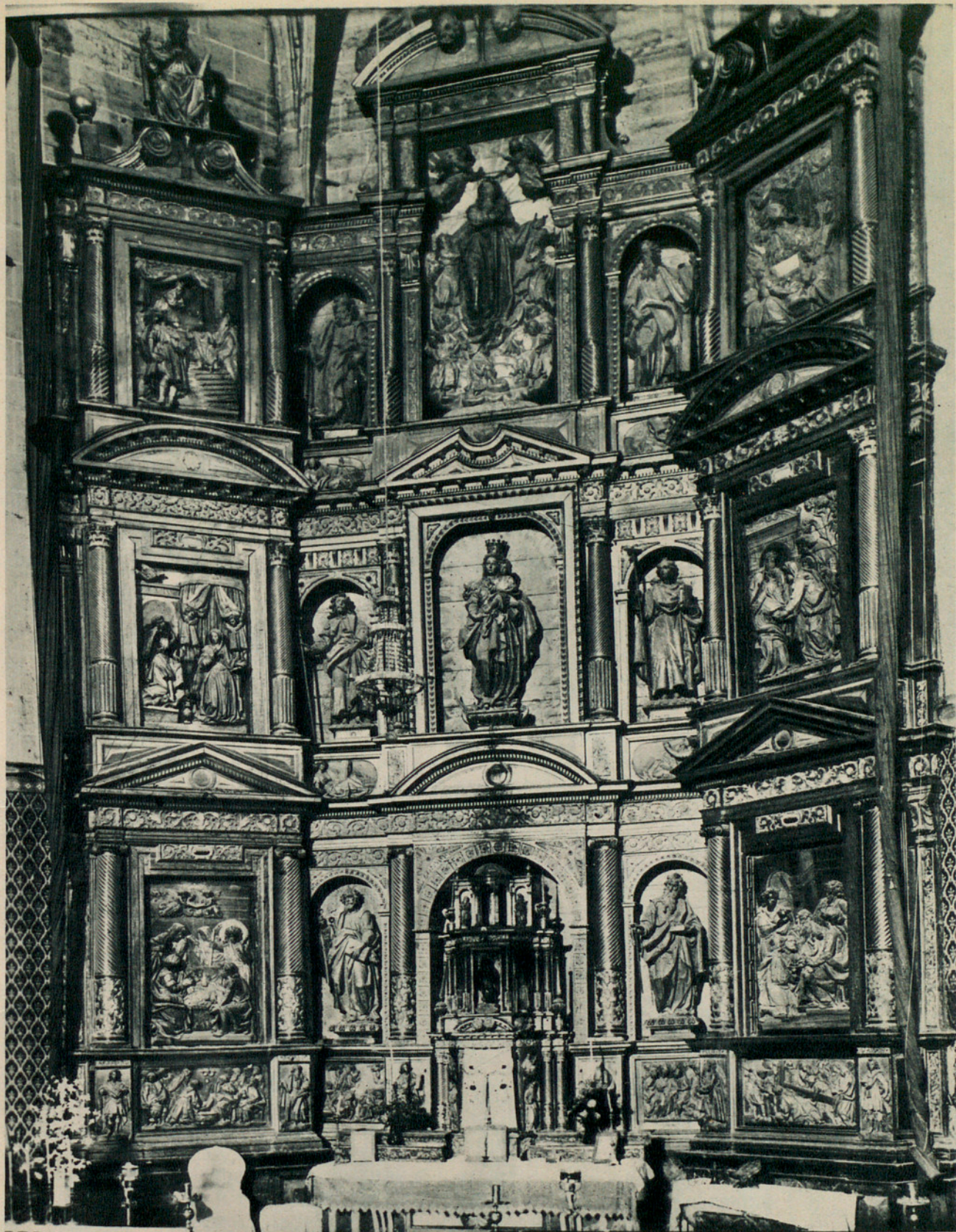


Fig. 1.—JUAN BASCARDO: RETABLO DE LA IGLESIA DE FUENMAYOR DE LA RIOJA.

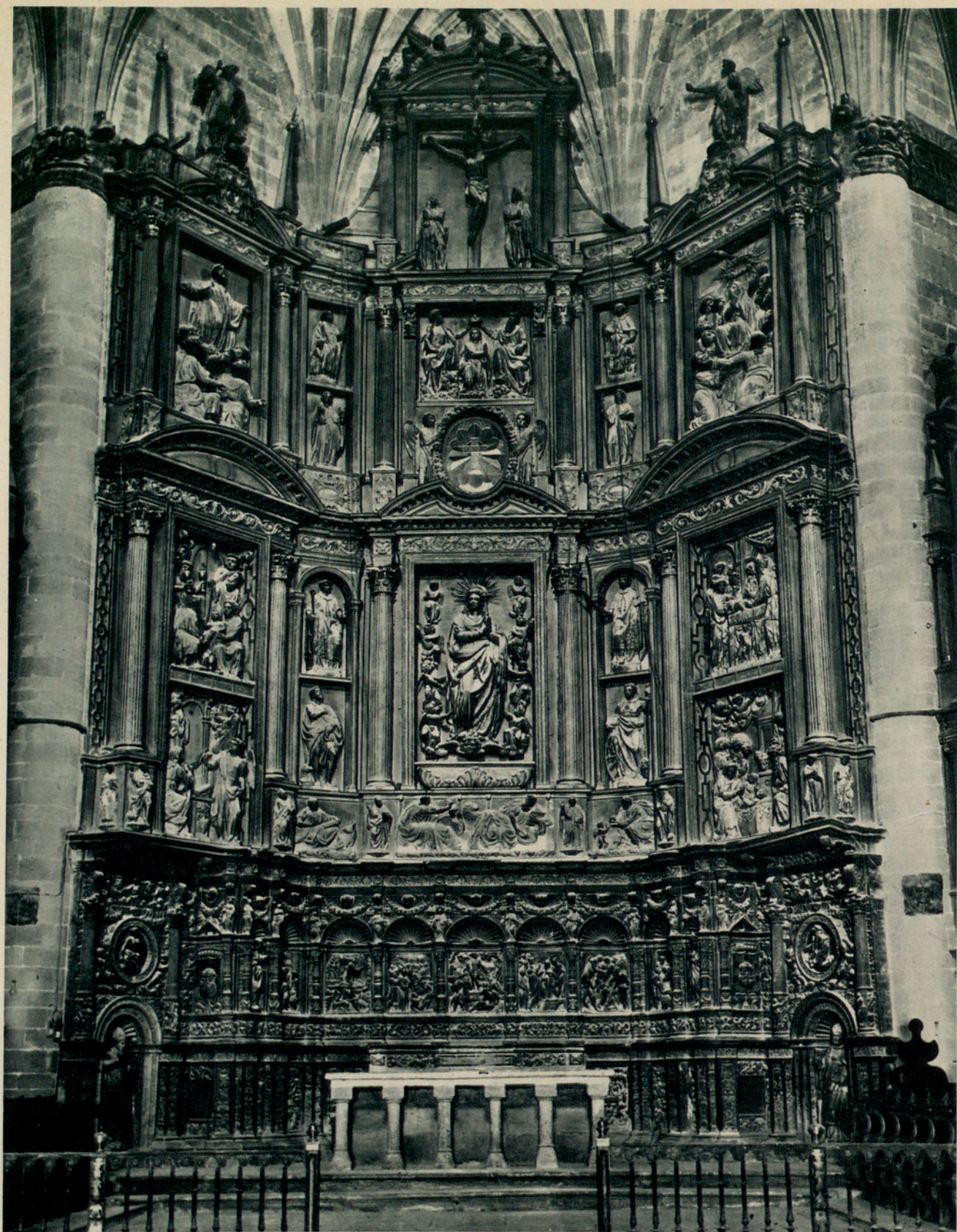


Fig. 2.—RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE BARBASTRO.

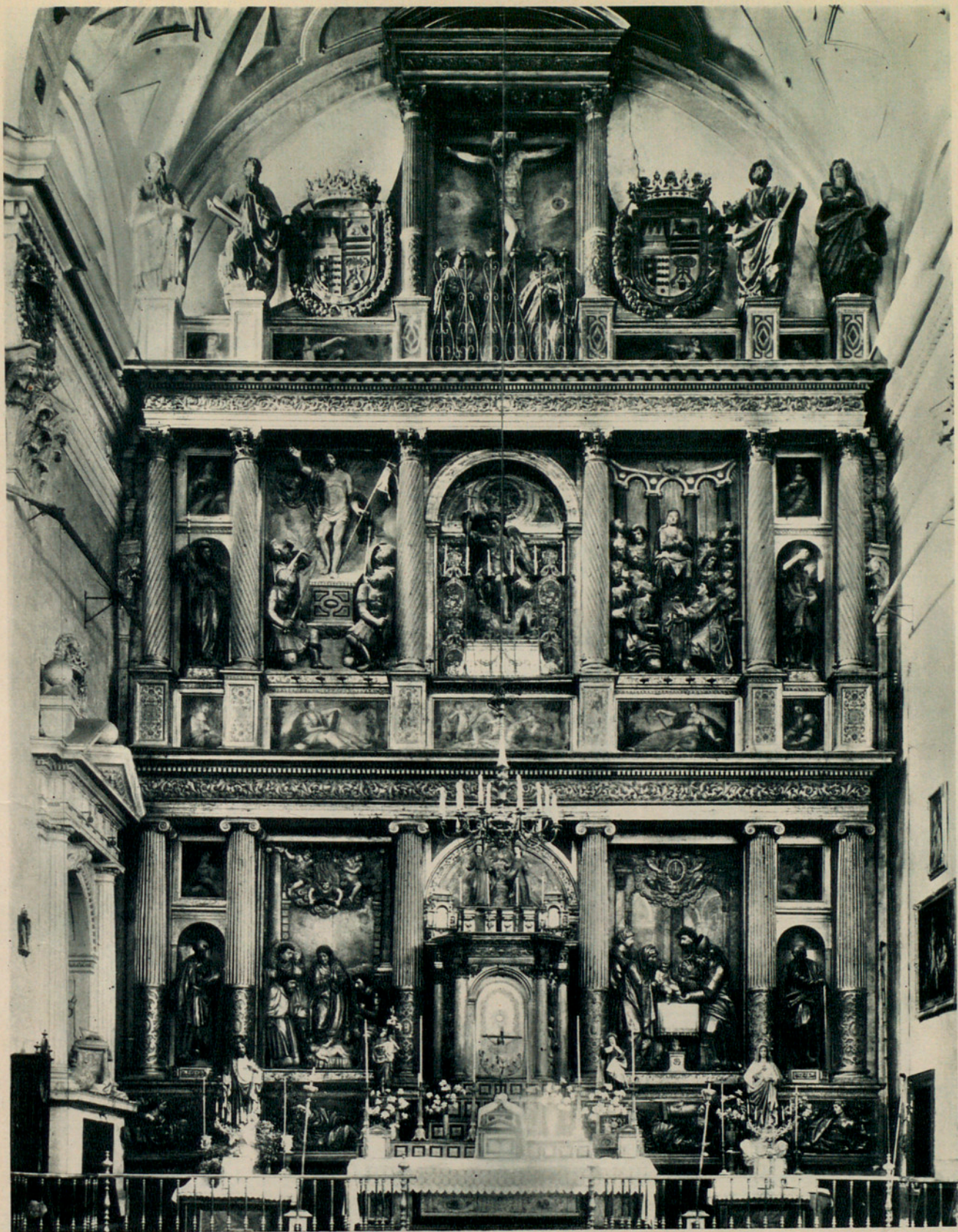


Fig. 3.—VALLADOLID: RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL.

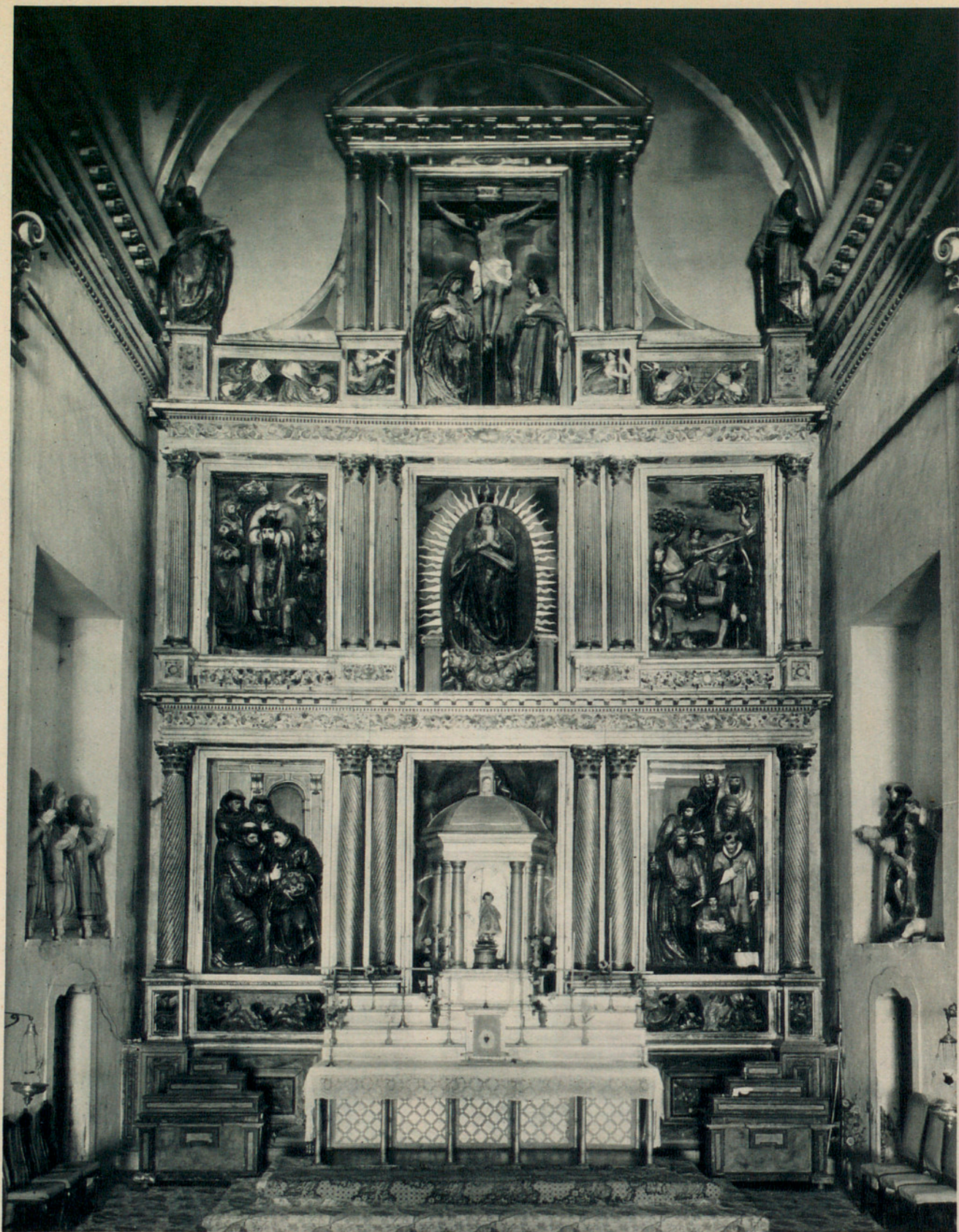


Fig. 4.—MEDINA DEL CAMPO: RETABLO DEL HOSPITAL DE SIMÓN RUIZ.

A la sombra de ellos fue precisamente en Valladolid donde la escultura castellana comenzó a evolucionar hacia el realismo. Allí Berruguete se había transformado de pintor manierista en escultor castizo. Allí Juan de Juní, abandonados sus entusiasmos italianizantes y su ampulosidad flamenca, vino a convertirse en uno de nuestros escultores más profundamente expresivos a la castellana. También Pompeyo Leoni, formado en una de las escuelas más puristas de Italia, volvió los ojos hacia el natural y comenzó la evolución que había de acabar con el formulismo clásico.

Desde que Juní estableció en Valladolid su taller tuvo esta ciudad una activa escuela de escultura, acrecida en los años en que fue corte de Felipe III. El hijo, Isaac de Juní, mantiene la escuela del padre en decadencia, junto a Esteban Jordán, discípulo de Becerra e influido también por Juní. Es el suyo un estilo sin originalidad, de un clasicismo insulso, como corresponde al manierismo a la moda, aunque afloren restos de la fogosa inspiración de Juní, petrificada en formas inexpressivas. Por aquel camino no era posible una renovación de la escultura.

Adrián Álvarez, hijo de un Manuel Álvarez que fue discípulo y criado de Berruguete, tiene el principal taller, donde trabajaban otros escultores, reservándose él la dirección de las obras. A su lado fliguran Pedro de la Cuadra, Pedro de Torres, Juan de Ávila y Francisco de Rincón. Su obra principal es el retablo mayor de los Jesuitas de Valladolid (fig. 3), contratado en 1595 y conservado en su sitio, aunque falta la imagen titular, que sería un San Antonio, advocación primera de la iglesia, sustituido luego por un San Ignacio de Gregorio Fernández. Al trasladarse allí la parroquia de San Miguel, se colocaron en el retablo varias imágenes del de la iglesia vieja: un San Miguel, traído en 1775, que desplazó al San Ignacio, y cuatro apóstoles, a más de dos arcángeles, que por no tener sitio en el retablo se pusieron a ambos lados del presbiterio, obras todas ellas de Gregorio Fernández.

Las restantes esculturas, aunque contratadas por Álvarez, acusan desigualdad de manos, dentro del estilo uniformemente clásico del conjunto; se han supuesto de Álvarez el Calvario y de Cuadra, Torres y Rincón lo demás. Murió Adrián Álvarez en 1599, sin acabar un retablo de San Marcos para el monasterio de San Benito, que no existe, de cuya conclusión se encargó Pedro de Torres, el más borroso de sus colaboradores.

Más personalidad tiene Pedro de la Cuadra, uno de los escultores más activos en el primer cuarto del siglo XVII. Tuvo taller propio a la muerte de Álvarez, acaso su maestro, aunque su estilo, frío y sin gracia, se acerca más al de Esteban Jordán. El museo de Valladolid conserva suyo el deshecho retablo de la Merced Calzada, que data de 1599, muy flojo; trabajó también en el del hospital de Simón Ruiz (fig. 4), en Medina del Campo, en el que colaboraron Juan de Ávila y Francisco de Rincón, y acaso a ellos se deba la superioridad de esta obra respecto del retablo de la Merced. Labró también Cuadra, en piedra, una imagen de la Purísima Concepción para la portada de la capilla de Fuensaldaña, en San Benito, y las estatuas orantes del convento de Santa Catalina, de que se tratará después.

En cuanto a Francisco de Rincón, se le supone nacido hacia 1567 y relacionado con Esteban Jordán, cuyo influjo se advierte en sus obras, siendo él quien se encargó de acabar el retablo mayor de Alaejos, dejado inconcluso por Jordán al morir. Consta documentalmente su intervención en el retablo del hospital de Simón Ruiz, juntamente con Cuadra y Ávila, colaboradores habituales de Álvarez, lo que hace suponer que Rincón formaba parte del equipo y trabajaría también en otras obras dirigidas por Álvarez, como el retablo citado de los Jesuitas, en el que se le han atribuido los apóstoles, aunque hoy resulte indiscutible para ellos la paternidad de Gregorio Fernández.

Al casar Rincón con una hija del maestro ensamblador Cristóbal Velázquez, cuyo taller era el más importante de Castilla, separóse de Pedro de la Cuadra, émulo, y a veces enemigo, de los Velázquez; pues Cuadra, hombre enredador y poco serio en sus tratos, no perdonó a quienes lo suplantaron en la obra del retablo del Salvador. Disidencias y pleitos entre ambos talleres revelan cómo la competencia se resolvía en la falta de compañerismo y los celos que separaban a los artistas de Valladolid. Rincón trabajó unido a los Velázquez hasta su muerte, en 1608.

El interés que las obras de Rincón despiertan se basa en el dicho de Fray Matías de Sobremonte, historiador de la Orden del Carmelo, de haber sido el maestro de Gregorio Fernández. Sus obras parecen acreditarlo, pues en el retablo de Simón Ruiz, un relieve, que se supone de Rincón, figura a San Martín y el pobre en la misma forma en que Fernández lo representaría más tarde, y la Piedad que hizo éste para San Francisco repite también una composición de Rincón, como veremos. La obra principal de éste la constituyen las esculturas de la fachada y el retablo mayor de la iglesia de las Angustias, de Valladolid, donde, por trabajar sin colaboradores, puede apreciarse mejor su estilo. Las estatuas de piedra de la fachada principal son cinco, una Virgen de las Angustias sobre la portada, la Anunciación en los nichos altos y los Santos Pedro y Pablo en los bajos (figs. 5 y 6); todo ello bastante clásico, en armonía con la noble fachada herreriana de la iglesia; están documentadas en 1605. El retablo es obra de Cristóbal Velázquez, el suegro de Rincón, entre 1602 y 1605; y, aunque no consta el autor de la escultura, su estilo es el mismo de las estatuas de la fachada, por lo que no ofrece dudas su atribución. La traza es muy sencilla: columnas corintias, dinteles, áticos y frontón entre pilastras, tal como es normal en las obras de los Velázquez; su imaginería representa a la Virgen de las Angustias en el relieve del ático, la Anunciación (fig. 7) y estatuas de San Agustín y San Lorenzo en el central, y los Evangelistas en el banco, alternando con pinturas de Tomás de Prado, autor también de la policromía, con oro y ropas estofadas.

Rincón se muestra aquí como un escultor tradicional, influído por Jordán, pero más sobrio y con cierta elegancia a lo Leoni; nada hay en él que acredite influencia en su presunto discípulo, a no ser la disposición del grupo del ático, que veremos repetida por Gregorio Fernández.

En la misma iglesia de las Angustias se le atribuye el hermoso Cristo crucificado que llaman de los Carboneros, por sacarlo éstos en procesión; semejante a otros castellanos de finales del XVI, sin la opulencia plástica de los de Juní ni tampoco el clasicismo de Leoni; aunque el tratamiento del desnudo sigue los formulismos al uso, apunta ya una sencillez de líneas y una sobriedad de formas que sirven de puente a las creaciones realistas del barroco.

Consta también que hizo Rincón un paso procesional para la iglesia de la Pasión, que será el llamado de la Exaltación de la Cruz, con cuatro sayones vestidos a lo moderno, interpretados con un realismo algo caricaturesco, que veremos repetirse en este orden de representaciones; las estatuas de Cristo en la Cruz y los dos ladrones no son primitivos.

Éste es el panorama que ofrece la escultura de Castilla en su centro capital de Valladolid a comienzos del siglo. Buenos y activos talleres, con más de industria artística que de arte verdadero; bien organizados, con tallistas que solamente salen del anónimo en virtud de los contratos notariales, con una personalidad difusa de escuela, sin revelar la menor inquietud estética. En esas condiciones, bastaría que surgiese un escultor con personalidad descolante para que él sólo absorbiese la dirección de la escultura toda en Castilla, y eso fue lo que ocurrió con Gregorio Fernández. Pero antes, conviene echar una ojeada a otros núcleos artísticos castellanos.



Figs. 5 y 6.—FRANCISCO DE RINCÓN: SAN PEDRO Y SAN PABLO, EN LA IGLESIA DE LAS ANGUSTIAS (VALLADOLID).



Fig. 7.—FRANCISCO DE RINCÓN: RELIEVE CENTRAL DEL RETABLO MAYOR DE LAS ANGUSTIAS (VALLADOLID):



Figs. 8 y 9.—SEPOLCROS DE LOS MARQUÉSES DE POZAS, EN SAN PABLO (PALENCIA) Y DE DON RODRIGO CALDERÓN Y SU MUJER, EN EL CONVENTO DE PORTACOELI (VALLADOLID).



Figs. 10, 11 y 12.—SEPULCROS DE LOS BARRIONUEVO, EN FUENTES DE GUADALAJARA, Y DE DON ALONSO DE BAZÁN Y SU MUJER, EN EL VISO DEL MARQUÉS.

LA ESCUELA DE LEONI. — La evolución en sentido realista experimentada por la escultura castellana se debió en gran parte al influjo de Pompeyo Leoni, que moderó la afectación y ampulosidad en que habían caído los seguidores de Juní y Jordán. El hijo de León Leoni, tras de sus trabajos en El Escorial, viene a ser el escultor oficial de la corte. Su conocimiento de la técnica de la escultura en bronce, casi desconocida en España, le permite realizar obras en esta materia, sobre todo estatuas orantes funerarias, a semejanza de las del Escorial. Reunió en torno suyo un grupo de colaboradores que ejecutaban sus modelos, entre ellos los italianos Milán Vimercado y Baltasar Mariano, ambos bronceístas más bien que entalladores, con quienes colaboraron artistas españoles, como el escultor Alonso de Vallejo, el platero Juan de Arfe y el fundidor Lesmes Fernández del Moral, yerno de Leoni.

El traslado de la corte a Valladolid, con Felipe III, hizo que Leoni y sus colaboradores se encargasen allí también de obras, alternando su trabajo entre esta ciudad y Madrid. Pompeyo, que en calidad de escultor oficial había dirigido la erección de los arcos triunfales para la entrada en Madrid de la reina Doña Margarita, en 1599, pasó luego a Valladolid al servicio del Duque de Lerma, ministro y valido de Felipe III, por cuyo encargo realizó los modelos y dirigió la ejecución de las estatuas orantes, en bronce dorado, para los sepulcros de la familia, en San Pablo de Valladolid. Pompeyo no debió de hacer sino los modelos, cuya realización, de historia bastante complicada, corrió a cargo de los citados Vimercado y Mariano; de la estatua de la Duquesa se encargó Juan de Arfe, que quiso en ella hacer labor de escultor, modificando a su gusto los modelos de Leoni; sin embargo, murió sin acabarla, lo que hizo el citado Fernández del Moral, bajo la dirección del propio Leoni. La estatua honra hoy el museo de Valladolid con su elegante naturalidad y perfecta técnica, resultando muy superior a su compañera, la del Duque. De las otras dos que formaban serie, la del arzobispo de Sevilla, Don Cristóbal de Sandoval y Rojas, se colocó en la colegiata de Lerma; mas de la de su hermano Don Bernardo, cardenal de Toledo, no se tiene noticia.

El tipo escorialense de las estatuas orantes hizo escuela por toda Castilla, generalmente en piedra o alabastro, a veces en madera pintada, imitando piedra; rara vez en bronce, por la carestía y dificultad de la fundición, fuera del taller de Leoni; en cambio, desaparece casi por completo el antiguo tipo sepulcral con estatua yacente. Las escrituras notariales que se conocen de este género de obras revelan la creciente afición realista de la época, al especificar el parecido de los retratos y la propiedad más cabal en pormenores de indumentaria y accesorios. Así surge una serie, bastante copiosa, de estatuas funerarias orantes, bajo sencillos arcos, sin otra decoración que sus elementos arquitectónicos, todas semejantes en disposición y estilo, aunque atenuando grandemente su carácter de retratos.

Sabemos que Pedro de la Cuadra, el vallisoletano, contrató las estatuas orantes de Don Antonio Cabeza de Vaca y su mujer, Doña María de Castro, para la capilla mayor del convento de Santa Catalina, labradas en alabastro de Cogolludo; Don Antonio viste hábito de Santiago y ambos llevan grandes golas, a la moda de la época: todo "muy al vivo y natural", como especifica el contrato de 1607. Tales estatuas descuellan sobre la obra anodina de este escultor, superando asimismo a las que él labró en alabastro para las sepulturas de Simón Ruiz y sus dos mujeres, en el Hospital que éste fundó en Medina del Campo, donde Cuadra intervino, según arriba se dijo, en los relieves del retablo.

Otra pareja de orantes, similar, pero artísticamente superior, es la de los Marqueses de Pozas en San Pablo de Palencia (fig. 8), salida también de los talleres vallisoletanos. Tras un

primer contrato con Alonso de Vallejo, escultor con taller en Madrid, se encargó la obra en definitiva a los Velázquez, ensambladores notables, en compañía con Juan de Muniátegui, yerno de Isaac de Juní y también ensamblador, y con el maestro cantero Antonio de Arta. El no ser ninguno de ellos escultor hace pensar que se siguiese un modelo del propio Vallejo, escultor de nombradía, lo que explicaría la calidad artística de las citadas estatuas. También salieron de los talleres de Valladolid las dos parejas de orantes de Don Rodrigo Calderón y su mujer (fig. 9) y de los padres del primero en el convento de Portacoeli, de la misma ciudad, anónimas, pero con esa dignidad artística que es general en la estatuaria de este grupo.

El segundo foco de influjo de Leoni irradia desde Madrid, donde conservaba su taller y donde se fundieron las estatuas de la familia de Lerma. El propio Pompeyo había realizado el hermoso sepulcro del cardenal Valdés, en Salas, y el grupo orante de don Francisco de Eraso, secretario de Carlos V, y su mujer, protegidos por San Francisco, en la iglesia de Moherando (Guadalajara), con sencillez y naturalismo que lo entroncan con lo español, cuanto lo separan del manierismo italiano; todas ellas labradas, no en bronce, sino en mármol o en el alabastro tradicional. También por tierras de Guadalajara, en Fuentes, se encuentran los sepulcros de los Barrionuevo, señores de la villa (fig. 10), con cinco estatuas orantes, hechas de madera y pintadas imitando piedra: modalidad sencilla y barata, muy frecuente en este tiempo; son seguramente posteriores a 1611, fecha del epitafio más reciente y de acuerdo con la moda de las grandes golas y los anchos gregüescos que las estatuas ostentan. Su sencillez, la repetición de actitudes y el carácter realista de los rostros revelan un escultor más preocupado de copiar el natural que de rebuscar efectos estéticos.

Coetáneos, pero con mayor magnificencia, son los sepulcros del segundo marqués de Santa Cruz, don Alonso de Bazán, hermano del famoso don Álvaro, y de su mujer, doña María Figueroa, en la iglesia conventual del Viso del Marqués, reedificada por doña María, quien hizo construir la capilla y los sepulcros en 1614. Hermosas estatuas, de noble ejecución, dignas del cincel de Leoni; están labradas en mármol blanco, en contraste con el mármol negro de los nichos, revelando sus rostros un cuidadoso aspecto de retratos (figs. 11 y 12).

La influencia de Leoni no se limitó a la estatuaria sepulcral en mármol y bronce, o su imitación en madera, sino que trascendió a la imaginería policromada, originando en ella una corriente de sencillez, con cierta tendencia hacia el realismo. El mismo Leoni dió los modelos para las estatuas del altar de San Diego, en los franciscanos de Valladolid, ejecutadas por su ayudante Vimercado, con el que había contratado la realización de sus obras.

Más talla artística alcanzó el ya citado Alonso de Vallejo; fué colaborador de Leoni en Madrid, donde ambos hicieron esculturas para el desaparecido convento de Atocha, e intervino activamente en la vida artística madrileña como testigo, fiador y apoderado, lo que acredita gran prestigio dentro del gremio. Su principal obra fue el conjunto de la capilla mayor del convento de Agustinas, de Madrigal, con retablos y el sepulcro del cardenal Quiroga, costeados por sus ejecutores testamentarios entre 1602 y 1616. Arruinada la iglesia, solamente subsiste el gran Calvario del retablo mayor, con figuras de correcto clasicismo, elegantes y bellamente realizadas. Es su única obra conocida (fig. 13).

LA TRANSICIÓN AL REALISMO EN ANDALUCÍA: SEVILLA. — Sevilla fue la ciudad española a quien más benefició el descubrimiento de América. En ella radicaban la Casa de Contratación y el Consejo de Indias, de su puerto zarpaban los navíos que iban al Nuevo Mun-



Fig. 13.—ALONSO DE VALLEJO: PORMENOR DEL CALVARIO DEL CONVENTO DE MADRIGAL.



Fig. 14.—NÚÑEZ DELGADO: PORMENOR DEL RETABLO DE SAN CLEMENTE (SEVILLA). Figs. 15 y 16.—FRANCISCO DE OCAMPO: JESÚS NAZARENO, EN SAN BARTOLOMÉ, DE CARMONA, Y SAN JOSÉ, EN LA IGLESIA DE VILLA-MARTÍN.

do y en él rendían viaje. La siempre alegre capital andaluza desbordaba de vitalidad y de riqueza, atraía la industria y el comercio, construía grandes edificios y la actividad artística fue compañera de la prosperidad económica.

El Renacimiento fue en Sevilla precoz y duradero. El sustrato clásico andaluz le deparó un ambiente más propicio que el de ninguna otra tierra española para lo exquisito y amable. Cuando llegó el realismo, el arte sevillano supo adaptarlo, sin renegar por ello de su sensibilidad para la belleza y su sentido del equilibrio. La producción escultórica de la escuela sevillana, en los momentos de transición, evoluciona suavemente hacia el nuevo estilo, sin estridencias.

El otro centro artístico andaluz fue Granada. También allí había dado el Renacimiento frutos sazonados; pero el ambiente en que él se desarrolló era muy distinto del sevillano. Ciudad remota, mal comunicada, reciente aún su incorporación a la cristiandad, conservaba un carácter retraído, aristocrático, y un gusto preciosista por lo pequeño y primoroso. Su arte se caracteriza por el cuidado del matiz, y por una sensibilidad delicada y nada efectista. La ciudad se hizo enteramente nueva en el siglo XVI, no tanto por desaparición de los barrios viejos cuanto por su extensión hacia la Vega. Además la vida religiosa, recién inaugurada, exigió la construcción de iglesias y conventos, comenzando por la Catedral. Vino a exaltar el sentimiento religioso popular el hallazgo, en 1588, al derribar una vieja torre con motivo de las obras de la Catedral, de un rollo de pergamino con un texto que decía ser una profecía del evangelista San Juan, recogida por San Cecilio, el primer obispo de Granada. Siete años después, en el valle del Darro, a dos kilómetros de la ciudad, comenzó la serie de hallazgos de los llamados "libros plúmbeos", por estar escritos en pequeñas láminas de plomo, en los que se daban noticias sobre la fundación de la Iglesia granadina por San Cecilio, a vueltas con reliquias de mártires allí quemados y de copiosos textos morales, religiosos y proféticos. El apasionamiento en torno a tales hallazgos tomó proporciones de escándalo, al intervenir en la polémica partidarios y detractores nada serenos. El arzobispo de Granada, don Pedro Vaca de Castro, fue el principal defensor de la autenticidad de los textos, sobre todo porque en ellos hallaba fundamento canónico la creencia en la Inmaculada Concepción de María, creencia cara a los españoles, singularmente a los andaluces, aunque su definición dogmática había de tardar más de siglo y medio.

En 1682, casi un siglo después del hallazgo del pergamino en la llamada Torre Turpiona, él y los libros plúmbeos del Sacro Monte eran condenados por falsos en Roma. La superchería se debió, sin duda, a los moriscos granadinos, con miras a una fusión de musulmanes y cristianos; sin embargo, el resultado, completamente imprevisto, fue una exaltación del fervor popular, sobre todo en torno al dogma de la Inmaculada, y un incremento tal de las órdenes religiosas, que el arzobispo hubo de prohibir nuevas fundaciones. Al pasar don Pedro de Castro de la sede de Granada a la de Sevilla despertó también allí el fervor concepcionista, aunque la controversia en torno a los libros plúmbeos iba ya apagándose.

El sucesor del arzobispo Castro levantó en Granada la prohibición de nuevas fundaciones conventuales, y entonces comenzó una nueva era de prosperidad para las órdenes religiosas, sobre todo las nuevas o reformadas. Carmelitas, franciscanos, mercedarios, cartujos y jesuitas tuvieron casas nuevas o renovaron las existentes. Todo esto trajo consigo una actividad escultórica extraordinaria, atrayendo a artistas forasteros, sobre todo sevillanos. La escuela granadina surgió, por tanto, como una hijuela de la de Sevilla, y a su vez, los artistas granadinos pasaban a Sevilla en busca de más amplio campo de actividad.

Sevilla y Granada centran, por tanto, el movimiento artístico andaluz, sin que, aparte de ellas, existan sino focos secundarios. Sus caracteres diferenciales se afianzan al avanzar el siglo, partiendo de un punto de arranque común y manteniendo ambas relaciones intensas y continuadas. El Renacimiento tardío, aunque castellano de origen, adoptó allí aspectos enteramente distintos, caracterizados por una belleza suave y elegante, con delicadezas un tanto afectadas, aunque siempre gratas. Preside en Sevilla esta escuela castellana Bautista Vázquez, el Viejo, y en Granada los seguidores de Silóee, como Pesquera y Juan Bautista Vázquez el Mozo, al que se le atribuye la parte más antigua del retablo de San Jerónimo, obra capital como punto de arranque de la nueva escuela.

La escuela sevillana se nos presenta muy homogénea, con escultores de buen estilo, dentro de la característica elegancia clásica del momento, alcanzando dignidad artística superior a las demás escuelas de entonces. Entran en ella el citado Vázquez el Mozo, Jerónimo Hernández, Miguel Adán, Andrés de Ocampo, los Oviedo y Gaspar Núñez Delgado. Este último se destaca del grupo por su estilo más vigoroso, con atisbos realistas, como verdadero iniciador del cambio de rumbo. Sus noticias alcanzan a 1605 y su obra capital es el retablo de San Juan Bautista, en el monasterio de San Clemente (fig. 14), con relieve del Bautismo y gallardísima imagen titular, tanto más notable si la comparamos con las esculturas coetáneas, más blandas y delicadas. El sentido dramático que infunde Núñez Delgado a sus imágenes se hace palpable en sus versiones del Ecce-Homo, en madera y también en barro cocido, según vieja tradición sevillana.

No es él, sin embargo, sino los Ocampo y los Oviedo, quienes ejercen la dirección de la escultura sevillana a principios de siglo. Juan de Oviedo, el Viejo, avilés, se establece en Sevilla, donde trabaja como maestro ensamblador entre 1566 y 1590. Su hijo, Juan de Oviedo, el Mozo, trabaja como escultor y arquitecto y es maestro mayor del Concejo de Sevilla en 1606; luego se ausenta, vuelve al cargo en 1621 y muere en 1625 "en la armada del Brasil, en que fue por ingeniero de S. M.". Con él trabajaba un hermano, Martín; y otro pariente, Andrés, le sustituye durante su ausencia como maestro del Concejo.

Los Oviedo son fundamentalmente ensambladores o arquitectos de retablos. Ellos inician el tipo de retablo del siglo XVII, arquitectónico, con pilastras y columnas estriadas o entorchadas, frontispicio partido con volutas, nichos para esculturas o lienzos y decoración limitada a los fondos. Juan de Oviedo fue amigo y colaborador de Montañés, y de sus trabajos como escultor sólo conocemos el Crucifijo de los Carmelitas de San Juan del Puerto, hoy en la parroquia de San Juan de la misma villa.

De los Ocampo, Andrés descuella entre los escultores clasicistas; discípulo de Jerónimo Hernández, trabajó mucho, pues hay obras suyas fechadas desde 1576, al año de su examen como escultor, hasta 1621; cuatro antes de su muerte. Intervino en la decoración del palacio de Carlos V, en Granada, y entre sus obras principales está el retablo mayor de la iglesia de Santa María, en Arcos de la Frontera, comenzado por Vázquez el Mozo y concluído por él, en colaboración con Miguel Adán. Otra obra suya es el retablo de la capilla de Ponce de León, en San Vicente de Sevilla, cuyo grupo del Descendimiento bastaría a darle fama como uno de los escultores más geniales y elegantes de entonces. Su estilo permanece, sin embargo, tradicional, sin que se adviertan novedades por el camino del realismo; no obstante, su influjo fue muy grande, incluso en el propio Montañés, por el prestigio que le daba su condición de hombre culto, lo activo y selecto de su taller y aun su prosperidad económica.

Francisco de Ocampo, sobrino de Andrés, continúa la actividad del taller ya bien entrado el siglo XVII; mas de sus numerosas obras no se ha identificado sino un Nazareno y un retablo, en Carmona, y un San José, en Villamartín. Hizo el primero (fig. 15) en 1607 para la cofradía de Jesús Nazareno, en la iglesia de San Bartolomé; es una hermosa imagen, de cabeza noble y expresiva; va vestido con amplia túnica, que se ciñe acusando el desnudo, al modo clásico, en la forma misma que adoptara Ocampo el Viejo. Su antecedente está en el Cristo con la cruz de la cofradía sevillana del Silencio, que recibía ya culto en 1611 y se ha atribuído a la juventud de Montañés, aunque más bien pertenece al círculo de los Ocampo.

El retablo de Carmona, encargado por un regidor de esta villa, está en la iglesia de San Pedro; sus relieves y esculturas siguen también el mismo estilo de Andrés, aunque menos fino y clásico. Igual carácter revela el San José con el Niño de la mano (fig. 16), basto de ejecución, acusando en el escultor un estancamiento con tímidos influjos montañesinos; está fechado en 1622. Pudiera atribuírsele también la tan famosa imagen de Jesús de Medinaceli, que acaso fuera primitivamente un Cristo con la cruz auestas, pues tiene los brazos articulados, para vestir, y las manos parecen dispuestas para coger algo. La dificultad de estudiarlo sin ropa ni peluca hace dudosa toda atribución; sin embargo, el tipo de cabeza está de acuerdo con lo sevillano de este tiempo, y también el asunto, sin antecedentes madrileños. Es sabido que esta imagen, hoy con iglesia propia en Madrid, pasó a propiedad de los Duques de Medinaceli al ser rescatada, como criatura viva, de manos de los moros de Fez, en 1682.

Francisco de Ocampo resulta un continuador del estilo clásico, aunque influído por su coetáneo Montañés y con cierta tendencia hacia el realismo, que se insinúa menos decidida en lo sevillano que en lo granadino; ejemplo de ello es el caso de otro discípulo de Ocampo el Viejo, Alonso de Mena, de quien se tratará más adelante.

La renovación de la escultura sevillana no parecía, por tanto, haber de salir de los talleres locales, donde ayudaba a mantener la tradición clásica el buen arte de sus maestros. El mismo Montañés habrá de dejarse atraer por ellos, antes de reaccionar en el sentido que le inculcara su aprendizaje granadino con Pablo de Rojas.

LA ESCULTURA DE TRANSICIÓN EN GRANADA: PABLO DE ROJAS. — El retablo de San Jerónimo, donde trabajó, como ya se dijo, Juan Bautista Vázquez, el Mozo, fue ampliado en una segunda etapa, desde 1605, y de ella arranca la transformación, en sentido realista, de la escultura granadina. En efecto, la obra coincide con la actividad de los dos escultores que inician el cambio de estilo: Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria. El incendio y destrucción del Archivo de Protocolos granadino, dejó reducida la aportación documental a los datos que suministran los archivos eclesiásticos, bien incompletos, y a noticias sueltas, que no bastan para documentar sino escasas obras. Hemos, por tanto, de movernos en terreno mucho menos seguro que en lo respectivo al arte sevillano, el mejor documentado de España.

La personalidad artística de Pablo de Rojas nos interesa principalmente por haber sido el maestro de Montañés, según noticia de Pacheco, indudable, tenida en cuenta su amistad con el "dios de la madera", aunque no tomada en mucha consideración por los eruditos sevillanos; un estudio a fondo de la obra de Rojas lo confirma, sin embargo.

Las noticias sobre éste abarcan desde 1580 a 1607; se declaraba nacido hacia 1560 y hubo de morir cerca de dicho postrer año, puesto que no vuelve a aparecer su nombre.

Bermúdez de Pedraza, historiador granadino coetáneo, da la noticia de haber sido Rojas discípulo de un Rodrigo Moreno, completamente desconocido, y entre sus obras con datos documentales destácanse éstas: un Crucifijo de marfil hacia 1580, según testimonio de Montañés; su intervención en 1588, con el ensamblador Diego de Navas y el entallador Diego de Aranda, en el retablo de la Virgen de la Antigua, en la catedral de Granada, para la que hizo también un Crucifijo en 1592; unas imágenes en 1599, para la colegiata del Sacro Monte, y en 1606 otras para el retablo de Albolote, a medias con Gaviria, acabadas al año siguiente, que es cuando desaparece su rastro. En torno a estas obras seguras, todas, menos el marfil, conservadas, podemos agrupar otras muchas, formando serie lo bastante nutrida para establecer con claridad su personalidad artística.

Del retablo de la Virgen de la Antigua, deshecho en el siglo XVIII para dar paso al actual, barroco, quedan cuatro esculturas, en tamaño menor del natural y relacionadas por su iconografía con las falsas reliquias de la torre Turpiana, descubiertas en aquellos años. Las imágenes de San Cecilio y San Gregorio Bético, muy anodinas, corresponden a Aranda, mientras que las de San Esteban y San Juan Evangelista, de tipo muy distinto, son las documentadas de Rojas. El San Juan (fig. 17) caracteriza perfectamente el tipo habitual suyo, aplomado a lo clásico, fuerte y achaparrado, rostro ancho, cabello en largos bucles, terciado el manto en pliegues sobrios y bien dispuestos. Con él empareja un San Juan Bautista, en la iglesia de Santo Domingo, y ambos resultan, como veremos, antecedentes de los Santos Juanes de Montañés en el retablo de Santiponce. Otra pareja, de fecha posterior seguramente, muy semejante el Bautista y más esbelto y juvenil el Evangelista, se encuentra en el convento de Santa Catalina, muy buenos ambos, aunque repintados. En el museo de la Catedral se conserva otra imagen segura de Rojas, relacionada con el grupo anterior, un hermoso Santiago peregrino (fig. 18), de tamaño natural e intacto en su policromía, con ricos estofados, debida a Pedro de Raxis, colaborador habitual de Rojas y que pintó también las estatuas del retablo de la Antigua.

Paralelas de éstas son una serie de imágenes de santas mártires en diversas iglesias granadinas, todas ellas de tipo semejante, con el pelo levantado sobre las orejas y dos bucles caídos sobre las sienes, túnica anudada en el centro del pecho y manto terciado; la más bonita, con un libro, acaso Santa Catalina (fig. 19), estuvo en la iglesia de Santo Domingo, y todas parecen derivarse de un prototipo de Vázquez. De tipo diverso, una hermosa Santa Catalina de Sena, hoy en el convento de Santa Paula.

De las imágenes que constan hechas para el Sacro Monte sólo es segura la de la Virgen con el Niño, desdichadamente repintada hace años. Ella identifica, sin embargo, otras obras de Rojas, como la gallarda Inmaculada del convento de la Concepción y la deliciosa de la iglesia de San Juan de los Reyes, llamada la Virgen de los Favores (fig. 20), con proporciones más de niña que de mujer, juntas las manos, suelto el cabello y levantado el rostro, de expresión dulce y candorosa; el manto terciado deja ver los pies, y la avalora la intacta y rica policromía, al estilo de Raxis. También parece suya la Inmaculada, de piedra, del Cementerio de los Canónigos, en el Sacro Monte, que varía de las anteriores en llevar el manto sobre la cabeza, como las de Vázquez; afianza su atribución la certeza de haber hecho Rojas varias esculturas para dicha colegiata. El culto a la Inmaculada Concepción, como ya vimos, cobra impulso en Granada a fines del XVI y precisamente en el Sacro Monte, con el hallazgo de los famosos Libros Plúmbeos; la serie granadina de imágenes de la Inmaculada, iniciada con la del



Figs. 17 y 18.—PABLO DE ROJAS: SAN JUAN EVANGELISTA Y SANTIAGO, EN LA CATEDRAL DE GRANADA.



Figs. 19 y 20.—PABLO DE ROJAS: SANTA CATALINA (?), EN SANTO DOMINGO, DE GRANADA, Y LA INMACULADA CONCEPCIÓN, EN SAN JUAN DE LOS REYES, DE GRANADA.

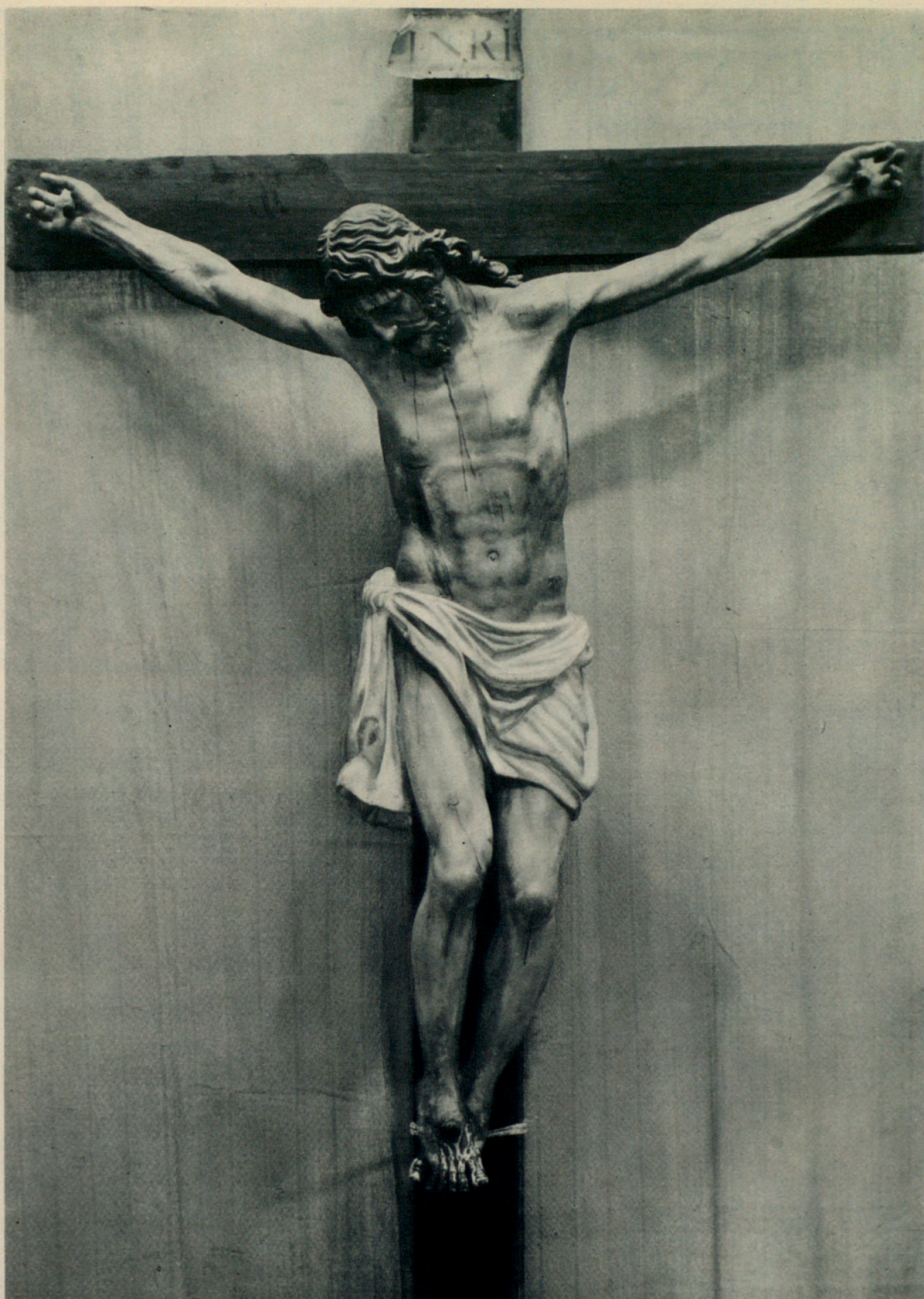


Fig. 21.—PABLO DE ROJAS: CRUCIFIJO DEL SAGRARIO DE GRANADA.



Figs. 22 y 23.—PABLO DE ROJAS: RELIEVES DEL RETABLO DE SAN JERÓNIMO, DE GRANADA. Fig. 24.—MARTÍN DE ARANDA: EVANGELISTAS, EN EL RETABLO DE ALBOLOTE.

retablo de San Jerónimo, es continuada por éstas de Rojas para ser tema predilecto de la imaginería granadina.

De imágenes de Cristo, la representación habitual de Rojas y la más característica es la del Crucifijo; sin embargo, en su juventud hizo una de Jesús Nazareno con la cruz a cuestas (fig. 26), tema tan extraño a la escultura granadina cuanto normal en la sevillana; está en la iglesia de las Angustias y se sabe que ya existía en 1586. La talla de los ropajes obedece aún a fórmulas antiguas, con plegados de amanerada elegancia; mas el rostro muestra ya la expresión suave y un poco melancólica habitual en nuestro escultor. Una discreta restauración moderna le ha devuelto su aspecto primitivo, estropeado para transformarla en imagen de vestir.

Los Crucifijos de Rojas forman el grupo más importante y típico de sus obras. Según el ya citado testimonio de Montañés, recogido por Pacheco, hizo en su juventud un Crucifijo de marfil con cuatro clavos, al estilo de los de Núñez Delgado, para el Conde de Monteagudo; mas los que de él se conocen son de tamaño natural y con tres clavos. El único documentado es el que hizo para la sacristía de la Catedral granadina, que se identifica con el que hubo en el coro y hoy está en la capilla de las Angustias. En él fija Pablo de Rojas el tipo que ha de seguir siempre con escasas variantes, señalando el punto de arranque de la serie, tanto en Granada como en Sevilla, según veremos en su lugar. Cristo está muerto, caída la cabeza al lado derecho y el torso vuelto hacia el mismo lado, mientras que las piernas lo están hacia la izquierda, en quiebro muy típico; la corona de espinas va tallada sobre la misma cabeza, según era habitual en el siglo XVI, y en cambio el sudario, atado con cuerda y anudado a los costados, se separa del tipo renacentista, preludiando a Montañés. La sequedad del desnudo y la ostensible mezquindad de las piernas se disimularían colocado en alto, como lo estaba anteriormente.

A partir de éste son muchos los Crucifijos que pueden atribuírsele: Las Angustias, San José, La Zubia, etc.; pero el mejor de ellos y, probablemente, el último de la serie es el del Sagrario (figs. 21 y 30), muy naturalista de modelado, sin corona y más expresivo y dramático que el de la Catedral, con dignidad artística que sitúa a Rojas en lugar preminente entre los escultores de su generación.

La última obra documentada de Pablo de Rojas es, según va dicho, el retablo de la iglesia de Albolote, hecho a medias con Bernabé de Gaviria. La parte escultórica consta de un grupo central con la Anunciación y un Calvario en el cuerpo alto, y aunque la Virgen acusa claramente el estilo de Rojas, no es fácil distinguir lo que corresponde a cada uno. Los mismos escultores hubieron de hacer el retablo de la catedral de Almería, del que subsisten una Anunciación y un Calvario en todo semejantes a los de Albolote. En este último intervino también un Martín de Aranda, de familia de escultores y mediocre discípulo de Rojas, que hizo las parejas de evangelistas del banco (fig. 24) y trabajó en la decoración de la catedral de Granada, donde se le atribuyen los apóstoles de la puerta del Perdón.

También se halla dentro del círculo de Rojas el retablo del convento de Santa Isabel la Real, del que no hay rastro documental, ni su estilo permite una atribución segura; lleva relieves con la Anunciación y la Natividad, Calvario y dos ángeles, todo ello muy homogéneo y algo arcaizante.

Por los mismos años que el retablo de Albolote se sitúa la intervención de Rojas en el del monasterio de San Jerónimo, acaso su última obra. La ampliación sobre lo hecho por Vázquez, el Mozo, desde 1576, corresponde al 1605 y se distingue fácilmente por la policromía, muy rica,

con estofados primorosos, debida al pincel de Pedro de Raxis, mientras que en lo primitivo es muy sencilla, con ropas enteramente doradas; también varía la madera, nogal en lo antiguo y pino en lo añadido. La mano de Rojas se reconoce claramente en los relieves de la Natividad, Circuncisión (figs. 22 y 23), Ascensión y Pentecostés, bien diversos de lo de Vázquez; en todos ellos muestra Rojas un modo peculiar de componer, con sencillez algo desmañada y tendencia a la simetría, tipos bastos y realistas, algo achaparrados, según acostumbra, y acusando su recia estructura a través de los ropajes, plegados en la misma forma que en lo de Albolote. Serían también suyas las estatuas de Santos Justo y Pástor, a juzgar por la que subsiste, y quedan, en cambio, anónimas las dos arrogantes de San Benito y San Bernardo, pues no resulta clara una posible atribución al ya citado Gaviria.

Las obras de Pablo de Rojas, cuando se conservan intactas, resultan singularmente avaloradas por la policromía de Pedro de Raxis, pintor estimable, que ocupó un puesto preeminente merced a la escasez de buenos pintores en la Granada de su tiempo, pero que se distinguió, como Pacheco en Sevilla, en la policromía escultórica, con encarnación trigueña, cabellos oscuros y ropas ornamentadas con color sobre oro, en tonos vivos, con tan gran primor, que le valió el sobrenombre de "padre de la estofa".

Pablo de Rojas se nos muestra como artista bien dotado, ligado inicialmente a la escuela de Vázquez y sus colaboradores sevillanos, pero adquiriendo progresivamente mayor libertad expresiva y dominio de la forma. Su valor estriba en que, sin ser un genio, se rebela contra el estilo ambiente, donde le era posible hallar fórmulas para un éxito fácil; en cambio, se lanza decidido a la conquista del natural, que no es sólo inspiración realista, sino naturalidad. Podrá ser monótono, más nunca afectado; si tiene fórmulas, como el modo de plegar las telas o disponer el cabello, son suyas propias, y sabe crear tipos, atributo de gran artista. Su honrada sinceridad mereció el premio de haber iniciado en el arte a Montañés, dejando en él honda y perdurable huella.

BERNABÉ DE GAVIRIA.—Entre los discípulos granadinos de Rojas sólo éste descuella. El apellido es vasco; sin embargo, figura un Juan de Gaviria, fallecido en 1588, como hermano de la Cofradía del Corpus Christi, a la que pertenecían todos los artistas granadinos; por la fecha podía ser su padre, y, desde luego, su nombre prueba que la familia estaba vecindada en Granada.

Las noticias que sobre Bernabé nos quedan, escasas e imprecisas, van desde 1603, en que hace un relieve para un retablo de Miguel Cano en San Ildefonso, hasta su muerte en 1622, y sus obras documentadas se reducen al citado relieve, una Sagrada Familia en Santa Ana, también en retablo de Cano, unas imágenes para el del Salvador, un San José en Motril y la ya citada colaboración con Rojas en el retablo de Albolote. A partir de 1607 no hay noticias de obras, aunque seguía perteneciendo a la Cofradía del Corpus Christi, y en 1620 pretendía nada menos que la maestría mayor de las obras reales de la Alhambra, alegando que "era persona muy a propósito y había hecho algunas obras en su oficio", con lo que sabemos que intervenía también en trabajos de arquitectura. Como tal arquitecto desempeñaba en 1621 el oficio de veedor de las iglesias del Arzobispado, cargo que no debía de ser muy remunerativo, puesto que, al morir, el arzobispo dio a su viuda dinero para el entierro. A esto se reduce cuanto se sabe de él.

Las obras seguras de Gaviria corresponden a su juventud, por lo temprano de sus fechas,

y lo muestran como un artista incipiente, con cierta ingenua torpeza. El relieve de la Virgen y San Ildefonso, hoy perdido, era pobre de modelado y frío de composición; el grupo de la Sagrada Familia responde a fórmulas de Rojas, por su distribución simétrica, y su talla es apenas mejor que la del otro relieve. El retablo del Salvador ardió con la iglesia y sólo subsiste un Padre Eterno basto e inexpresivo, con nubes en espiral y querubines, como en el relieve de San Ildefonso. Lo mediocre de todo ello hace difícil atribuirle por aquellas fechas las dos citadas imágenes del retablo de San Jerónimo, y no valdría la pena de ocuparnos de este escultor si en torno suyo no girase una de las más apasionantes incógnitas de la escultura granadina: el gran Apostolado de la Catedral, en su capilla mayor.

Se sabe que éste se acabó en 1614, salvo las estatuas de San Pedro y San Pablo, junto al arco toral, que se hicieron más adelante. Llama en él la atención el desenfado y variedad de actitudes, los atrevimientos de tipos e indumentaria, la arrogancia y gallardía de algunas figuras, con dejación de todo formulismo académico y precoz sentimiento barroco. Evidentemente ligan con el estilo de Rojas; mas su originalidad y ciertos modismos, muy típicos, en los plegados evidencian la mano de otro escultor, al paso que estos últimos coinciden con los observados en las obras seguras de Gaviria, que, por otra parte, es el único a quien se cita como escultor importante en aquellos años. Las diez estatuas—incluido en ellas otro San Pedro y faltando San Judas—, colocadas a gran altura, fueron doradas por entero a mediados del siglo, sin que, probablemente, estuviesen antes policromadas. Son notables, sobre todo, el arrogante San Felipe, Santiago el Mayor de peregrino, el hermoso y original San Andrés (fig. 25) y Santiago el Menor, por lo desusado del tipo.

Otras obras que pueden atribuirse, con bastante certeza, a Gaviria son la imagen de piedra de Santiago, en la portada de su iglesia, y la de San Juan de Dios, de mármol, en su hospital, ambas con las modalidades de plegados típicas suyas, y la segunda, notable por su realismo y naturalidad. Su estilo se acusa también en un grupo de imágenes de muy desigual valor, pero dimanadas, sin duda, de su taller, y toda la escultura granadina de aquellos años se mueve en torno a Rojas y Gaviria, sin que surja otro artista digno de mención hasta que forme su taller Alonso de Mena.

Sin embargo, la escuela de Rojas presenta una posible derivación en Jaén, donde Sebastián y Francisco de Solís, probablemente hermanos, hacen las esculturas del retablo del Santo Rostro, en la Catedral, entre 1602 y 1605. Corresponden al primero el Crucifijo y los dos santos del cuerpo inferior (fig. 28), y al segundo, las restantes figuras del Calvario, Virtudes y niños; todas ellas se singularizan por su sencilla disposición, fiel aún a la manera clásica, pero que se asemeja mucho más a la del círculo de Rojas que a lo sevillano coetáneo. No tenemos más noticias de estos escultores.

LOS HERMANOS GARCÍA. — En relación con Núñez Delgado y sus esculturas de barro aparece en Granada un grupo de obras, muy homogéneo y sin noticias de autor. Son imágenes del Ecce-Homo, de barro, de más de medio cuerpo y en tamaño aproximado del natural, y otras pequeñas, en altorrelieve, del mismo tema. El Conde de Maule, viajero de finales del siglo XVIII, da la única atribución diciendo que el pequeño Ecce-Homo, de barro, en altorrelieve, de la Colegiata de Granada era obra de los hermanos García.

Según el historiador granadino Bermúdez de Pedraza, que escribe en 1600, los García, Jerónimo Francisco y Miguel Jerónimo, eran hermanos gemelos y famosos sobre todo como

escultores en cera; Palomino añade que uno modelaba y otro pintaba sus esculturas, cita una silva laudatoria de un poeta de mediados del siglo y añade que no hay noticia individual de obra alguna. Ceán, sin que sepamos con qué fundamento, los hace canónigos de la colegiata del Salvador y discípulos de Cano, cosa ésta disparatada. Por la citada poesía y otros datos sabemos que se relacionaban con el grupo intelectual granadino de Trillo y de Soto de Rojas, lo que, unido a la carencia de datos artesanos, hace pensar en que eran escultores de afición, más bien que artífices agremiados.

Orozo Díaz, basándose en esos datos y en la única obra atribuída, adjudica a los García, con toda verosimilitud, el citado grupo de esculturas. Va a la cabeza, por su buen arte y tamaño, mayor del natural, el Ecce-Homo que hay en una capilla del claustro de la Cartuja granadina (fig. 27). Representa a Cristo flagelado, con ancha corona de espinas, cruzadas y atadas las manos y desnudo, salvo un paño ceñido a las caderas; la figura alcanza hasta cerca de las rodillas. Su estilo resulta muy cercano al de Núñez Delgado, aunque acentúa la nota dramática en el gesto y, sobre todo, en la policromía. El modelado es minucioso, con exageración de musculatura, a lo manierista, y cabellos muy rizados. La pintura, cuidadísima, en mate y al natural, según norma de Pacheco, prodiga la sangre y las llagas, como si la finalidad de la imagen fuese, ante todo, mover a compasión.

Otro ejemplar semejante, de tamaño natural y más amanerado, se encuentra en la iglesia de San Justo y Pástor, antigua colegiata, y otro, menor y muy estropeada la pintura, en el convento del Ángel.

Al otro tipo pertenece el citado por el Conde de Maule, en la misma iglesia de San Justo (fig. 29). Es un altorrelieve de mitad del natural, que figura al Ecce-Homo en la forma habitual, con manto de púrpura y la caña en las manos. Resulta menos dramático y más sentido que los anteriores y puede considerársele como la obra maestra del grupo, al que pertenecen otros ejemplares en los conventos de Santa Inés y Los Ángeles y en San Bartolomé de Jaén, estos últimos emparejados con bustos de la Virgen Dolorosa, agradables y amanerados. Una variante de notable belleza posee el Hospital de la Caridad, de Sevilla, que presenta a Cristo casi de frente y con el rostro alzado en gesto patético, pero sin exageración de dramatismo.

Otra variante la constituyen un Ecce-Homo pequeño, de unos 40 cm., en todo semejante al de la Cartuja, pero arrodillado y de cuerpo entero; está en la clausura de las capuchinas de San Antón, en Granada. Es una imagen primorosa, por su perfecto modelado y dulce expresión, y, sin duda, de la misma mano que las anteriores.

Este grupo de obras, tan sevillano por su estilo, influyó mucho en los escultores granadinos, sobre todo en Alonso de Mena, su hijo Pedro y su discípulo Roldán, como en su lugar veremos.

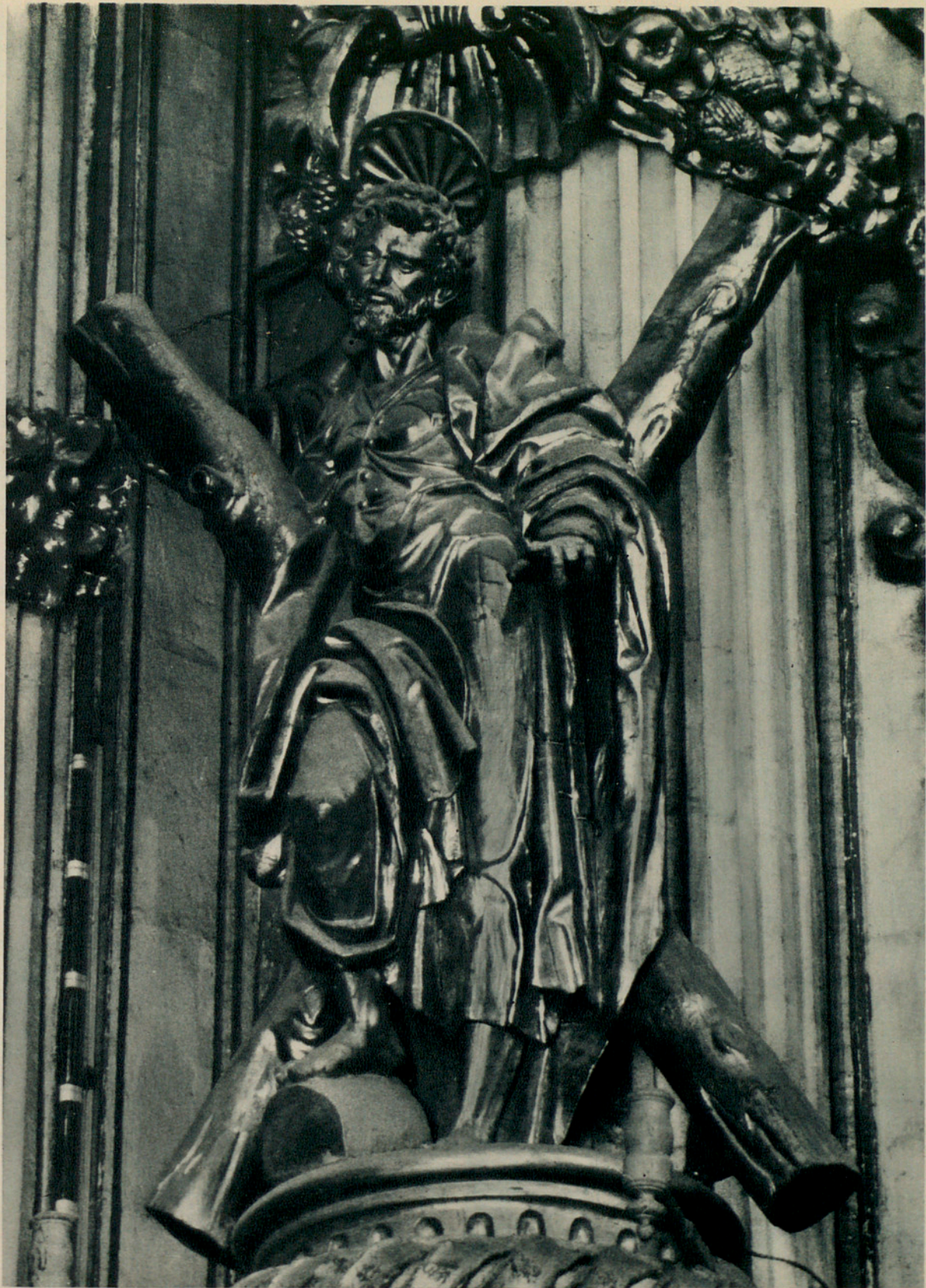


Fig. 25.—BERNABÉ DE GAVIRIA: SAN ANDRÉS, DEL APOSTOLADO DE LA CATEDRAL DE GRANADA.



Figs. 26 y 30.—PABLO DE ROJAS: CRISTO CON LA CRUZ, EN LA IGLESIA DE LAS ANGUSTIAS (GRANADA), Y CRISTO DEL SAGRARIO DE GRANADA (PORMENOR). Figs. 27 y 29.—HERMANOS GARCÍA: ECCE-HOMO (BARRO), EN LA CARTUJA DE GRANADA, Y EN LA IGLESIA DE SAN JUSTO (GRANADA). Fig. 28.—SEBASTIÁN Y FRANCISCO DE SOLÍS: SAN PABLO, EN LA CATEDRAL DE JAÉN.

EL REALISMO EN CASTILLA

GREGORIO FERNÁNDEZ. — La aparición de Gregorio Fernández en la escultura castellana del XVII resulta tan poco explicable como la de Berruguete en el siglo anterior. Ambos surgen contradiciendo el estilo de la época, sin maestros ni antecedentes claros. En el caso de Berruguete, conocemos su formación italiana, sus andanzas de artista cortesano y su irrupción en la escultura sin previo aprendizaje; así, hemos de explicárnoslo como mera explosión genial de un espontáneo temperamento de escultor, que se permite el lujo de desechar las enseñanzas de Italia, en busca de medios expresivos propios. En el caso de Gregorio Fernández, por el contrario, lo ignoramos todo; excepto su origen gallego, recogido tradicionalmente por los biógrafos, pero sin apoyo documental, y el dicho de Fray Matías de Sobremonte, historiador de los Carmelitas, de haber sido discípulo en Valladolid de Francisco de Rincón.

Martí Monsó apunta la posibilidad de que Gregorio fuese hijo de un Gregorio Fernández, entallador, muerto en Valladolid en 1589; así resultaría residiendo en esta ciudad desde su infancia y con tradición en el oficio; pero todo es hipotético. También lo es una supuesta etapa madrileña, basada en el hecho de serlo su mujer; más ni siquiera consta que se casase en Madrid. Ello es, además, indiferente, puesto que los escultores que aquí trabajaban en aquellos años eran Leoni y sus discípulos, los mismos con quienes tendría contacto en Valladolid.

Se ha creído que el misterio del arte de Fernández se cifra en el de su formación artística, y que, revelada ésta, todo quedaría claro. No parece ello tan seguro, sin embargo; pues están ahí las obras escultóricas que le precedieron, tanto en Castilla como en Galicia, y por ninguna parte hallamos nada que pueda explicar las singularidades de su estilo. Fuese quien fuese su maestro, Fernández surge en la escultura castellana con la potente personalidad del genio creador, que no ha aprendido de sus predecesores sino la materialidad del oficio. Si en sus primeras obras se advierte dependencia con la de sus probables maestros, el proceso posterior de Fernández no tiende a madurar tal aprendizaje, sino a contradecirlo, desprendiéndose progresivamente de sus modalidades estilísticas.

Gregorio Fernández debe mucho más al ambiente espiritual de su tiempo que al artístico. Una exaltación religiosa, que de una parte se alza hasta las cumbres de la Mística Teología de San Juan de la Cruz y de otra ahonda hasta la entraña del propio conocimiento en los Ejercicios de San Ignacio, había sido la consecuencia de la lucha de la Contrarreforma. Los españoles pecaban, como todos los hijos de Adán; mas al pecar alegre, diríamos artístico, del Renacimiento, opusieron una severa conciencia de responsabilidad trascendental; no tienen otro sentido aquellas cofradías penitenciales, que adquirieron su auge en el Valladolid de comienzos del siglo y cuya finalidad era el llamar a los pecadores al arrepentimiento, me-

diante la propia mortificación y la contemplación de los dolores de Cristo y de su Madre. En aquel ambiente la escultura religiosa había de procurar mover los corazones, ablandándolos con lágrimas de dolor y compunción.

Las cofradías penitenciales vallisoletanas organizaban las procesiones de Semana Santa, que eran públicas manifestaciones de penitencia y no espectáculo callejero. Los penitentes, cubierto el rostro, llevaban cirios o cruces, arrastraban cadenas o, desnudos de medio cuerpo arriba, se flagelaban las espaldas, sangriento espectáculo que persistió bastante tiempo y fue recogido por Goya. La costumbre de ver desfilar a los flagelantes explica que la sensibilidad castellana se habituara a la emoción fuerte de la sangre y el dolor, y gustase de ella en las imágenes religiosas. Esto, unido a los cánones de Trento sobre la función emocional del arte religioso, explica el que la escultura buscara despertar el sentimiento de los fieles mediante imágenes concretas, como reacción contra el sentimentalismo abstracto de la Reforma.

Gregorio Fernández, amigo de carmelitas, franciscanos y jesuítas, era un cristiano fervoroso y practicante, según dejan traslucir las escasas noticias de sus biógrafos y las formularias de los documentos. En el ambiente agrio en que se desenvolvía la vida artística vallisoletana, Fernández es una excepción, pues nunca intervino en pleitos, ni aun como testigo; en cambio, era solicitado, como persona de recto juicio y honradez profesional, para tasaciones y peritajes. Hombre caritativo, recoge y cría a una criatura echada a su puerta; ejerce tutela paternal con Manuel de Rincón, huérfano de su presunto maestro, lo educa, le enseña el oficio, es testigo de su boda y padrino de sus hijos. Mayordomo de su parroquia, cubre a su costa el déficit de las cuentas; es pródigo en limosnas, generoso con sus compañeros, fiel en los contratos, doliéndose cuando, en sus últimos años, la enfermedad le forzaba a faltar a ellos. La leyenda del Cristo a la columna, que habló al artista antes de salir del taller, prueba el ambiente piadoso que rodeaba a nuestro escultor, hombre, por lo demás, de mal genio y orgulloso de su arte.

En tal ambiente, Gregorio Fernández hace escultura como quien hace oración. Fiel a la nueva tendencia realista, pone sus nada vulgares conocimientos técnicos al servicio de una escultura fundamentalmente sincera, a la que anima con su capacidad genial para crear tipos que respondan a nuevos sentimientos; y tan bien lo logra, que ellos tuvieron virtualidad durante casi dos siglos.

Su primera obra con fecha segura data de 1605; y como, según declaración propia, había nacido hacia 1576, no resulta un artista precoz. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el ajustar trabajos a su nombre exigía el tener título de maestría y taller propio, y es posible que sus obras anteriores se hallen entre las producidas en los talleres de Adrián Álvarez o de los Velázquez, como uno más entre sus anónimos colaboradores.

A partir de la citada fecha y durante más de treinta años, Fernández, en su taller de escultor, trabaja activamente, acreditándose pronto como gran maestro, pues en los encargos de retablos contrata él directamente la escultura, y aun a veces se exige que todo, arquitectura, policromía y hasta las pinturas, haya de hacerse a gusto suyo, cuando la costumbre era que corriese con todo el maestro ensamblador. De su taller salieron las esculturas de numerosos retablos, de cuya confección arquitectónica se encargaban casi siempre los Velázquez, imágenes sueltas y pasos procesionales; todo enteramente homogéneo de estilo, pero desigual en calidad, según fuese mayor o menor su intervención directa. La personalidad de Gregorio se impone con fuerza a sus colaboradores; él da los modelos, vigila la ejecución, pone mano en las partes más delicadas y realiza por entero las esculturas de más compromiso, siempre las

menos en la producción superabundante del taller. Dirige también a los pintores, con exigencias escrupulosas respecto a la policromía, a la que da capital importancia; en este aspecto fue su principal colaborador Diego Valentín Díaz, a cuyos pinceles, los más acreditados entonces en Valladolid, debemos el único retrato que se conoce del escultor.

El taller de Fernández llegó a absorber la totalidad de la producción escultórica vallisoletana, extendiendo su actividad, por una parte, hasta Vasconia y León, y por otra, hasta Plascencia y Madrid. Sólo el marasmo artístico en que había caído la escultura castellana en los finales del siglo XVI explica este triunfo exclusivo de la única personalidad genial que surgió allí en todo el XVII, pues se unió la carencia de buenos escultores a la abundancia de encargos, dimanados de las nuevas Órdenes religiosas y de las florecientes Cofradías penitenciales.

Las primeras obras de Gregorio Fernández revelan su formación vallisoletana; son una imagen procesional de San Martín, de 1605, y las esculturas del retablo de la parroquia de San Miguel, de 1606. El San Martín repite la composición de uno de los relieves del retablo del Hospital de Simón Ruiz, en Medina del Campo, cuya escultura hicieron Pedro de la Cuadra y Francisco de Rincón, como ya se vió; dicho relieve corresponde a la parte que se adjudica a Rincón y representa al Santo a caballo, partiendo su capa con la espada y entregándola al mendigo; en la misma forma aparece en el grupo de Fernández, cuya técnica, con su plegar redondeado y blando, no ofrece novedad, aunque sí el sentido realista con que las figuras están interpretadas. Con esta obra se inicia la primera etapa de nuestro escultor, que alcanza hasta 1612, incluyéndose en ella el retablo de San Miguel, de Valladolid, y el de Villaverde de Medina, la Piedad de San Francisco de Valladolid (hoy en San Martín), y acaso el hermoso Crucifijo del monasterio leonés de San Pedro de las Dueñas, obras todas en relación de estilo.

A partir de 1612, año en que contrata Fernández el retablo de la iglesia de los Santos Juanes, en Nava del Rey, su independencia respecto del arte anterior se acentúa, al paso que aumenta progresivamente la intervención del taller. El modelado se hace más vigoroso y sobrio, los desnudos, menos mórbidos, los paños, más angulosos y quebrados, hasta adquirir rigidez metálica, que recuerda las de las esculturas hipano-flamencas de fines del XV, y los cabellos, menos rizados, se pegan en mechones, como húmedos. Abandonando formulismos de composición, patentes aún en el retablo de Villaverde, agrupa las figuras con cierta desmañada naturalidad, con deliberado desdén hacia las normas clásicas. Aumenta al mismo tiempo su sentido dramático, que llega al más fuerte patetismo en sus figuras de la Pasión, y los tipos por él creados se fijan y repiten, con escasas variantes, en obras de taller que reflejan más o menos la mano del maestro. Alcanza esta fase hasta 1628, y de ella salen sus mejores obras, cuales son los retablos de las Huelgas de Valladolid, de Vitoria y de Éibar, el Cristo yacente del Pardo y los de la Encarnación y San Plácido, de Madrid; las imágenes de santos Jesuítas, de Valladolid y Vergara; el relieve del Bautismo y la Dolorosa de la Vera-Cruz.

Sigue después una grave crisis: Gregorio interrumpe la obra de los retablos de Aránzazu y Plasencia, por razones de salud, y durante tres años no hay noticias de nuevos encargos. La enfermedad fue larga, con peligro de muerte, y ya no se repuso del todo, pues, aunque vivió aún ocho años, hasta 1636, fue siempre con achaques. En este tiempo debió de trabajar muy poco personalmente, pues sólo con grandes demoras logró acabar las citadas obras, y en el retablo e imágenes de los Carmelitas de Ávila se advierte mucha mano de taller. Su último encargo fue un retablo para la cartuja de Aniago, que dejó sin concluir, pero del que subsiste un hermoso San Bruno. Fernández muere a los sesenta años, cuando aún podía esperarse

In
Ido

mucho de él, puesto que en esa su última obra se nos revela con un arranque realista espléndido, libre de convencionalismos, como indicando una evolución hacia un estilo más sobrio y natural. Y no cabe achacarlo a mano de colaborador, puesto que no dejó detrás sino malos imitadores.

En la copiosísima producción de Gregorio Fernández no todo alcanza, como va dicho, la misma altura artística; sin embargo, el carácter de su estilo subsiste, y por esto conviene revisarla en su totalidad. Para ello la estudiaremos según los temas, comenzando por los retablos y continuando por las imágenes sueltas y los pasos procesionales.

El desarrollo arquitectónico que los retablos habían adquirido, a partir del Escorial, hace que surja todo un oficio de arquitectos de retablos, que aun conservando el viejo nombre de ensambladores, hacían a veces las trazas en obra de verdaderos arquitectos. Hubo algunos casos en que un mismo artista era ensamblador y escultor, como parece que lo fue Adrián Álvarez, y desde luego, en lo antiguo, Juní y Becerra; mas Gregorio Fernández nunca trabajó sino como escultor. Sus colaboradores habituales para lo arquitectónico fueron los Velázquez, dinastía de maestros ensambladores, el mayor de los cuales, Cristóbal, trabajó con Rincón y con Juan de Muniátegui, el yerno de Isaac de Juní; tuvo un hermano, Sebastián, asimismo ensamblador, y tres hijos, Francisco, Juan y Cristóbal, que trabajaban con el padre y le sucedieron en la dirección del taller. La familia prosperó en todos sentidos, pues, de simple artesano analfabeto que era Cristóbal, llegó Francisco a hombre culto, que tenía libros y vivía en un ambiente social bastante elevado. Muniátegui también intervino como arquitecto en dos retablos de Fernández, el de Villaverde de Medina y el perdido de Portacoeli.

Los retablos de este grupo son todos semejantes; muy arquitectónicos, con columnas estriadas, generalmente corintias, sustentando dinteles. En lo figurativo se da preferencia a la escultura, aunque a veces llevan lienzos las calles laterales, y la ornamentación se limita casi siempre a sencillos grutescos en bajorrelieve. La policromía es muy rica; la arquitectura va toda dorada, y estofadas la decoración y la escultura, con predominio en ésta del color sobre el oro y desaparición progresiva de las encarnaciones "a pulimento", sustituidas por las mates al óleo. La pintura solía concertarse aparte por pintores especializados, entre los cuales tan sólo sabemos que pintasen también lienzos Tomás de Prado y Diego Valentín Díaz, amigo y colaborador habitual de Fernández.

El primer retablo conocido con esculturas de éste es el perdido de la iglesia vieja de San Miguel, parte de cuyas imágenes se conservan, trasladadas desde su lugar primitivo a la iglesia de la Compañía, cuando, extinguida ésta, se instaló allí la parroquia con derribo de su antigua iglesia. Para dar cabida a estas imágenes se quitaron del retablo su titular, un San Ignacio del mismo Fernández, y cuatro santos jesuítas, sustituidos por la imagen de San Miguel y las de los apóstoles Pedro y Pablo (figs. 31 y 32), Felipe y Santiago; dos estatuas más, las de los arcángeles Gabriel (fig. 33) y Rafael, tuvieron acomodo a ambos lados del presbiterio. Dichas siete estatuas difieren mucho del resto del retablo (obra como ya se dijo, de Adrián Álvarez y su taller), no tanto en técnica cuanto en calidad, pues Fernández se revela en ellas como un gran escultor, elegante y original, muy superior a todos sus coetáneos, pese a su juventud; mas sin que aparezcan aún las peculiaridades que han de caracterizar su estilo en lo futuro. Su modelado continúa blando, con predominio de curvas en los ropajes, algo entre Juní y Leoni, pero revelando ya personalidad independiente.

Al retablo de San Miguel sigue el de Villaverde de Medina, en 1610, el más próximo a



Figs. 31 y 32.—GREGORIO FERNÁNDEZ: SANTOS PEDRO Y PABLO, EN EL RETABLO DE SAN MIGUEL (VALLADOLID).



Fig. 33.—G. FERNÁNDEZ: SAN GABRIEL, EN EL RETABLO DE SAN MIGUEL (VALLADOLID).



Figs. 34 y 35.—G. FERNÁNDEZ: PORMENORES DEL RETABLO DE LOS SANTOS JUANES, EN NAVA DEL REY, Y DEL RETABLO MAYOR DE LAS HUELGAS, DE VALLADOLID.

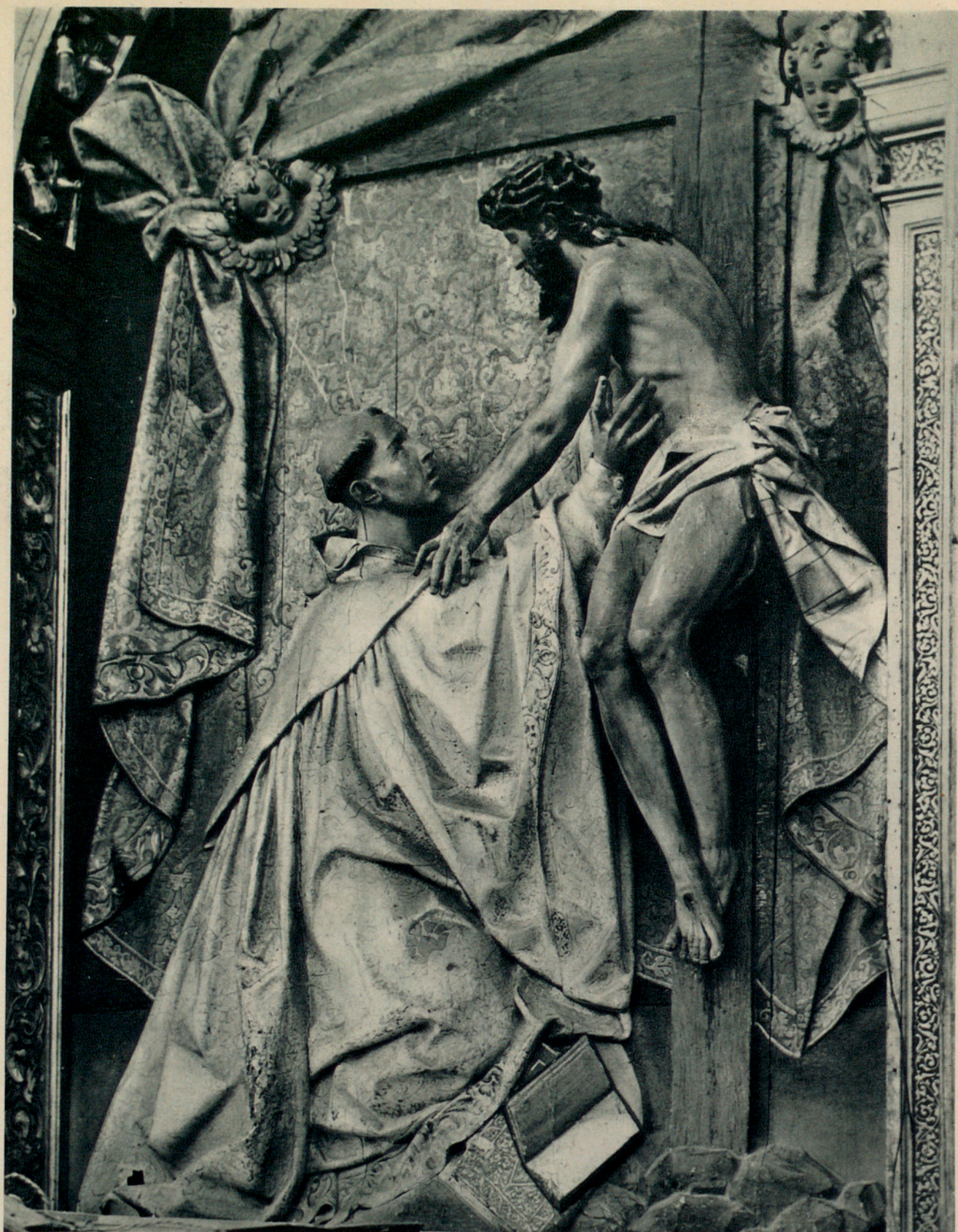


Fig. 36.—G. FERNÁNDEZ: RELIEVE CENTRAL DEL RETABLO MAYOR DE LAS HUELGAS (VALLADOLID).



Figs. 37, 38 y 39.—G. FERNÁNDEZ: RETABLO DE LA NATIVIDAD, EN LAS HUELGAS DE VALLADOLID, Y RELIEVES DEL RETABLO MAYOR DE SAN MIGUEL DE VITORIA.

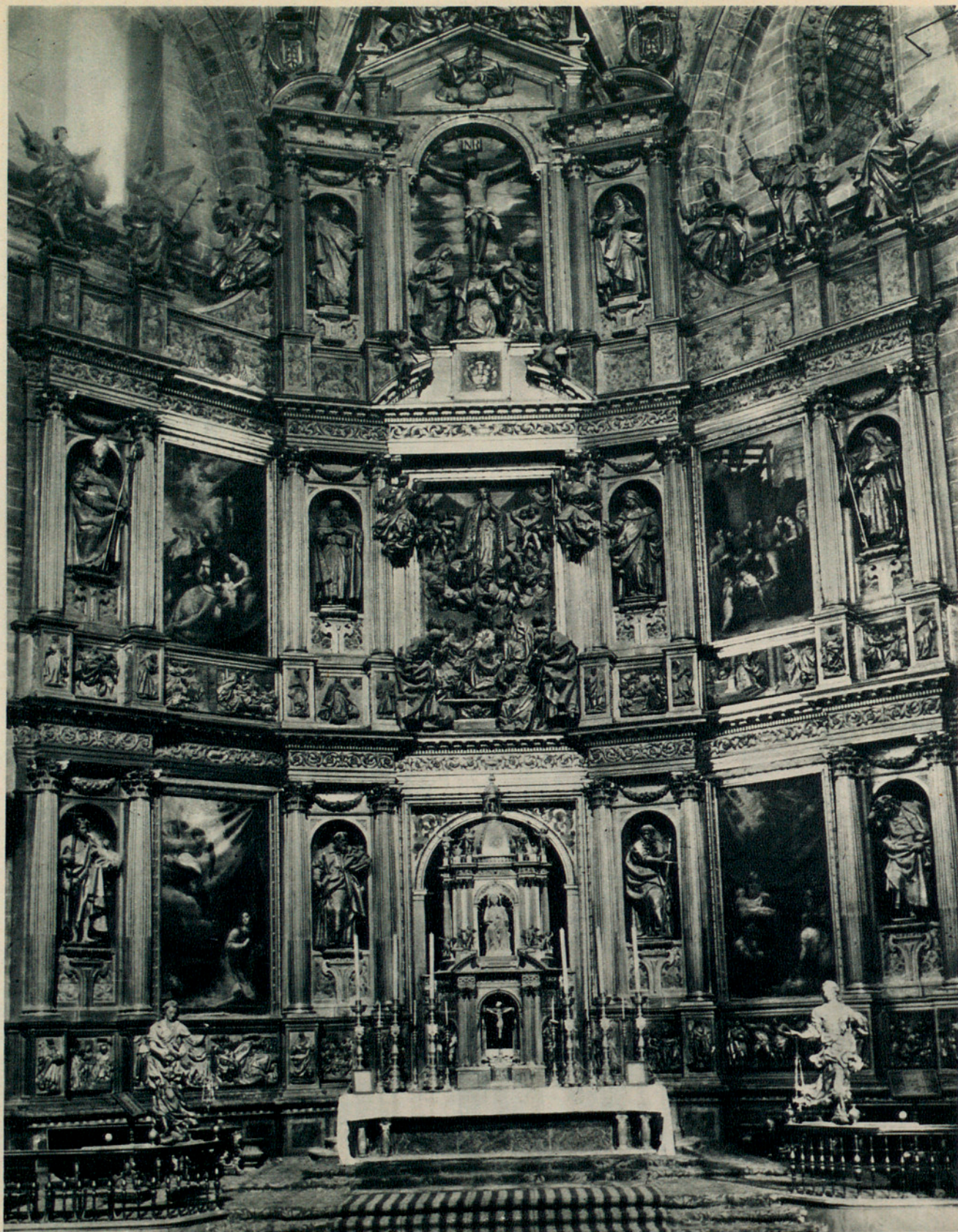


Fig. 40.—G. FERNÁNDEZ: RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA.

lo vallisoletano de Cuadra y de Rincón, y hasta parecen atisbarse recuerdos de Berruguete en las actitudes de apóstoles y evangelistas, así como ecos de Esteban Jordán en el relieve de la Asunción. El grupo de la Piedad repite la misma disposición del de Francisco de Rincón en el retablo de las Angustias; mas en él ya aparece plenamente el estilo de Fernández, con su fuerza dramática y su tendencia a los plegados angulosos.

Dos años después, al hacer el retablo de Nava del Rey (fig. 34), la personalidad de Fernández se revela ya enteramente formada. Los relieves apenas tienen perspectiva, insinuando paisajes con árboles y peñas, y reduce la composición a las figuras esenciales, con actitudes sencillas, plegados angulosos y cabellos en masas onduladas. Las estatuas sueltas están plantadas con sencillez no exenta de elegancia y la de Santiago recuerda vivamente la del mismo apóstol en el retablo de San Miguel. Se fijan en este retablo tipos que habrán de repetirse mucho, cuales son el Bautista y el Crucifijo. La ejecución, muy desigual, sólo deja ver claramente la mano del maestro en los relieves del banco, cuerpo inferior y santos titulares.

Casi al mismo tiempo realiza Fernández el retablo mayor del Monasterio de las Huelgas, de Valladolid (figs. 35 y 36), en el que sus esculturas alternan con lienzos de Tomás de Prado. El relieve de la Asunción, muy bello, recuerda al de Villaverde, aunque muy superior a él y más rico de composición. El relieve principal representa la visión de San Bernardo ante Cristo crucificado, que desclava los brazos para abrazarle; el tema, muy poco frecuente, se repite en el lienzo de Ribalta para el convento de Portacoeli, hoy en el museo del Prado, y la relación entre ambos, con prioridad para la escultura, ha sido estudiada por Sánchez Cantón. Es grupo muy hermoso y una de las mejores obras de nuestro escultor. Recientemente, don Esteban García Chico ha identificado en la clausura de las Huelgas otro retablo de Gregorio Fernández, desconocido hasta ahora, con un único relieve de la Adoración de los Pastores (fig. 37), que repite, casi exactamente, el relieve del mismo asunto en el retablo de San Miguel de Vitoria.

Después de hacer este retablo de las Huelgas pasa Fernández varios años trabajando en pasos procesionales e imágenes sueltas, hasta 1623, en que se encarga de la escultura del retablo de la colegiata de Lerma, al que siguen otros diez en cuatro años, de los que sólo se conservan el de San Miguel de Vitoria, el relieve del Bautismo, de los Carmelitas de Valladolid, y el de la catedral de Plasencia; los de Aránzazu ardieron cuando la francesada, los de Éibar, en la última guerra civil, y los restantes desaparecieron a consecuencia de la exclaustación.

El retablo de San Miguel de Vitoria constituye, con los de Nava del Rey y Plasencia, uno de sus principales conjuntos. Es muy grande, con tres cuerpos y ático, ocupando todo el testero de la iglesia, hasta el arranque de la bóveda, y se distingue por la inusitada riqueza de su ornamentación escultórica, toda ella muy homogénea, aunque con abundante mano de taller. Los relieves bajos de la Adoración de los Pastores y la Circuncisión (fig. 38) están compuestos con más artificio de lo habitual, acaso inspirados en estampas italianas, y son lo mejor del retablo, juntamente con los relieves del zócalo, llenos de deliciosos pormenores realistas (fig. 39); se exagera la dureza y angulosidad de los plegados y aumenta el movimiento barroco de las figuras. En cambio, la Inmaculada central, que policromó con todo esmero Diego Valentín Díaz, discrepa de la Asunción del retablo de las Huelgas, tan movida y elegante, para adoptar el tipo de Inmaculada que había creado para San Francisco de Valladolid, con su rígida frontalidad, tipo definitivo y poco gracioso en versiones sucesivas.

El retablo de la catedral de Plasencia (fig. 40), su última obra importante, fue contratado en 1625, con traza del arquitecto Alonso de Balbás, encargándose de realizarla los ensambla-

dores Juan y Cristóbal Velázquez. Interrumpido en 1629 por la enfermedad del escultor, hubo de proseguirse con mucha intervención de ayudantes. Consta, sin embargo, ser de Fernández el gran relieve central de la Asunción (fig. 41), una de sus más bellas obras; pues, aunque la imagen de la Virgen responde al mismo tipo de la Inmaculada en Vitoria, se salva del amaneramiento, como brotando en un momento de inspiración; la gloria de ángeles y el grupo de los Apóstoles rodeando el sepulcro le dan una riqueza de composición superior a la habitual. El resto lo forman diez estatuas en nichos, el Calvario en el remate, Ángeles y Virtudes y dos zócalos con pequeños bajorrelieves, que no parecen de su mano (figs. 42 y 43); las calles laterales se ocupan con cuatro grandes lienzos de Francisco Rizi, cuyo color armoniza con los tonos claros y suaves de la policromía, que se conserva intacta.

Del retablo de la capilla de San Juan Bautista, en el Carmen Descalzo de Valladolid, sólo queda el relieve central, con el Bautismo de Cristo, que muchos consideran como la obra maestra de Gregorio Fernández por la perfección de su talla y el admirable realismo de los desnudos (Lám. I). Su composición es muy típica, pues las figuras de Cristo y el Precursor, casi exentas, se adosan a un tablero plano en el que finge paisaje la pintura, y sólo en lo alto aparecen, en bajorrelieve, unos querubines entre mezquinas nubecillas; las dos figuras, sin embargo, no necesitaban de complementos que avalorasen el interés de la escena, donde la figura del Precursor, de ruda belleza, supera a la de Cristo, cuya actitud de humilde recogimiento es un acierto interpretativo. La policromía, intacta, realza la talla con la encarnación mate de los cuerpos, pálida la de Jesús y atezada la del Precursor, que viste ropa roja forrada de piel, mientras que el Salvador se envuelve en un manto azulado, todo sin oro. La singular calidad artística de este relieve contrasta con el escaso valor de otros, no por documentados menos flojos, como para salir del paso; tal sucede con su vecino en el Museo, el relieve de la Virgen y San Simón, del retablo del Carmen Calzado, y el grande del de los Carmelitas, de Ávila, con la visión de Santa Teresa. De su último retablo, el de la Cartuja de Aniago, no queda sino el San Bruno.

Gregorio Fernández se desenvuelve con más libertad en las imágenes exentas que en las composiciones, ya que en aquéllas puede desarrollar mejor su capacidad para crear tipos, una de las más potentes de nuestra escultura. Comencemos su estudio por el de la Inmaculada, cuya representación no había hallado forma definitiva en las versiones del siglo XVI, pues ni la de Berruguete en el retablo de San Benito, ni la de Juní en Ríoseco tuvieron trascendencia: aquélla, por fría y anodina; ésta, por demasiado personal. En cambio, el tipo creado por Fernández persistió en Castilla hasta el siglo XVIII y aun penetró en Andalucía, pese a no ser tema el más adecuado al temperamento del escultor, preferentemente dramático.

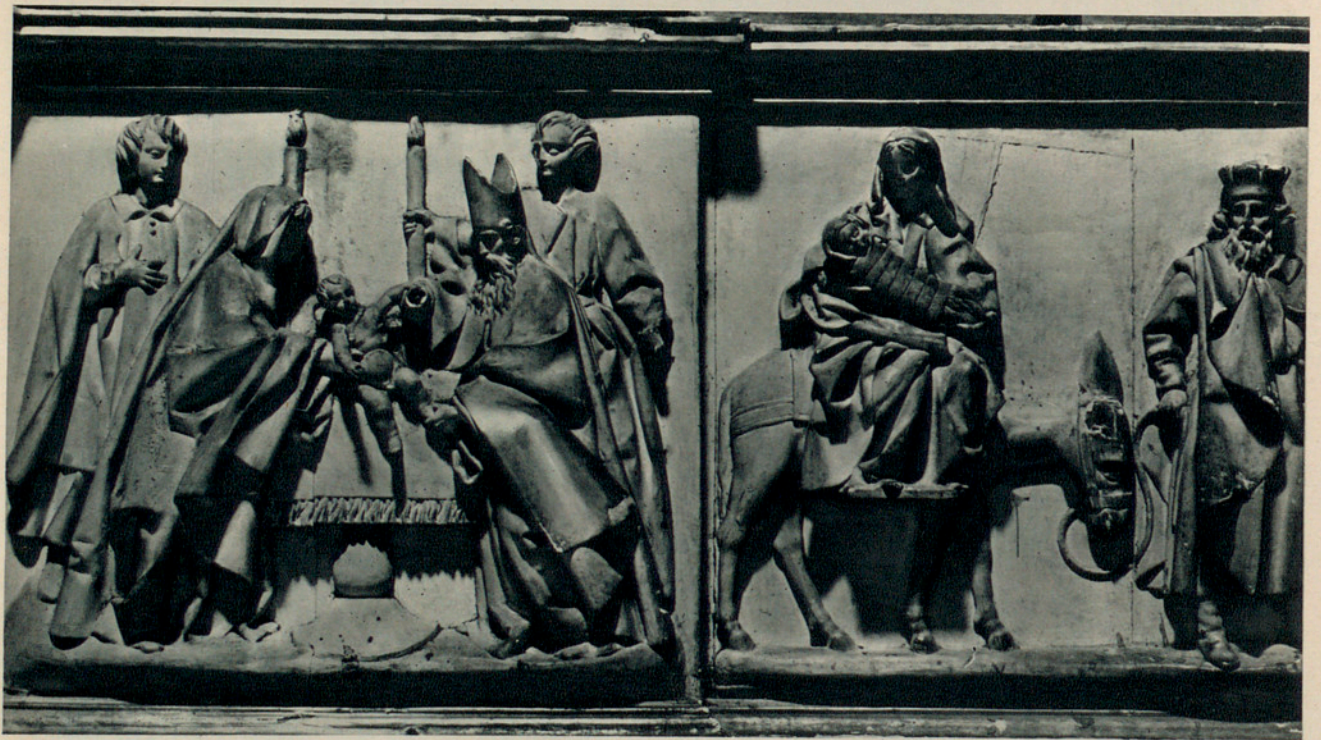
Parece que la primera de sus Inmaculadas fue la que hizo en 1617 para el convento del Abrojo, de Valladolid, a la que siguió otra, en 1619, para San Francisco, ambas perdidas, pero repetidamente citada la segunda como prototipo. Sabemos que se la repitió en la Vera-Cruz, de Salamanca, con la variante de llevar trono de ángeles y serafines, como la del Abrojo, en vez del dragón de la de San Francisco, que se mantiene en otras versiones, como la de la Catedral de Astorga (fig. 45), descrita en las fiestas del Voto Concepcionista, en 1626, la del convento de la Concepción, de Segovia, citada en 1621, y la pequeña de las monjas de Monforte, única imagen atribuible a Fernández que conocemos en Galicia. Con nube y ángeles, sin dragón, como fue la del Abrojo, se conoce, a más de la de Salamanca, la del convento de la Encarnación, de Madrid (fig. 44).



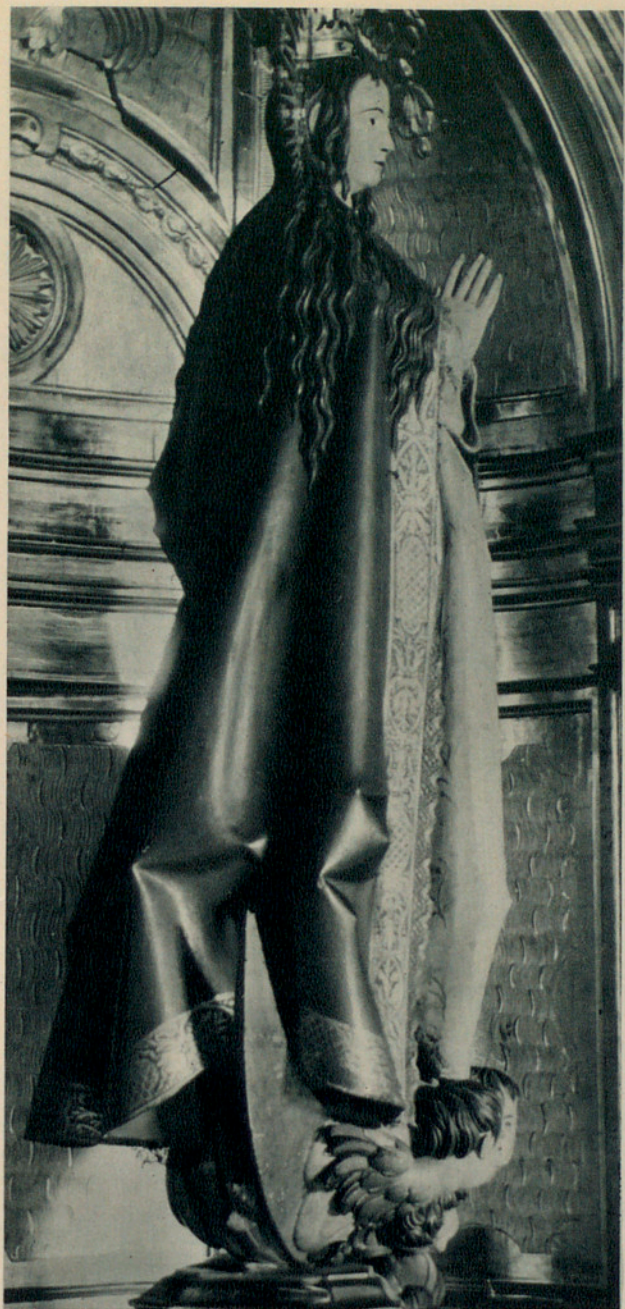
Lám. I.—GREGORIO FERNÁNDEZ: PORMENOR DEL BAUTISMO DE CRISTO (M. E. V.).



Fig. 41.—G. FERNÁNDEZ: LA ASUNCIÓN, EN EL RETABLO DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA



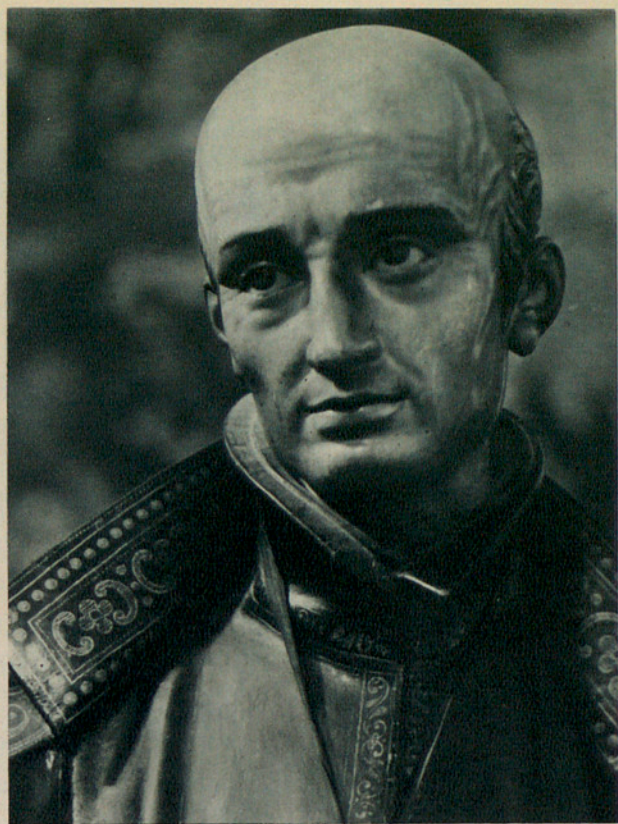
Figs. 42 y 43.—G. FERNÁNDEZ: RELIEVES DEL BANCO DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA.



Figs. 44 y 45.—G. FERNÁNDEZ: INMACULADA CONCEPCIÓN, EN EL CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN (MADRID),
E INMACULADA CONCEPCIÓN (CATEDRAL DE ASTORGA).



Figs. 46 y 47.—G. FERNÁNDEZ: LA MAGDALENA PENITENTE, EN LAS DESCALZAS REALES DE MADRID, Y SANTA TERESA, EN EL MUSEO DE ESCULTURA DE VALLADOLID.



Figs. 48, 49, 50 y 51.—G. FERNÁNDEZ: PORMENORES DEL SAN FRANCISCO JAVIER Y DEL SAN IGNACIO, EN SAN MIGUEL; DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS, EN SAN MARTÍN, Y DEL SAN BRUNO, EN EL MUSEO DE ESCULTURA (VALLADOLID).



Figs. 52, 53 y 54.—G. FERNÁNDEZ: LA MAGDALENA, EN LA IGLESIA DE LAS ANGUSTIAS; CRISTO A LA COLUMNA, EN LA IGLESIA DE LA VERA-CRUZ, Y LA VERÓNICA (PORMENOR), EN EL MUSEO DE ESCULTURA (VALLADOLID).

El tipo de todas estas Inmaculadas difiere poco. Representan a la Virgen casi niña, descubierta la cabeza, caído el pelo en largos mechones, juntas las manos; viste túnica blanca floreada, sujeta con ceñidor, y manto azul, caído simétricamente a ambos lados y prendido en la espalda, formando un gran pliegue transversal, tal como acostumbraban a sujetar sus mantos las señoras en el siglo XVII. Fernández consigue dar a la Virgen un aire de pureza y candor exagerando la sencillez, que en los ejemplares más fiojos cae en sosera, pero que en los mejores posee indudable atractivo.

Aparte de la Inmaculada, sólo representó Fernández a la Santísima Virgen en los grupos de la Asunción, cuyo tipo apenas difiere del de aquélla, en la advocación del Carmen y en los pasos de la Pasión, que luego estudiaremos. La Virgen del Carmen que hizo para los carmelitas calzados, de Valladolid, sus principales amigos y valedores, ponderadísima y aun considerada como su mejor obra, se ha perdido; pues, recogida en el Museo cuando la exclaustación, fue cedida a un particular y desapareció sin dejar rastro. Desconcierta bastante sobre su valía la escasa calidad artística de sus copias y repeticiones; pues la mejor de ellas, la del Carmen Descalzo, de Medina de Rioseco, no justifica la fama. Es una Virgen arrogante y majestuosa, menos rígida que las Inmaculadas, pero fría de expresión y sosa de plegados; el Niño, desnudo y con el globo del mundo en la mano, adolece de una falta de gracia que es normal en las interpretaciones infantiles de nuestro escultor.

Con ésta se relacionan las imágenes de Santa Teresa, asimismo muy repetidas, pero cuyo prototipo se conserva. A raíz de la canonización de la gran Santa castellana, en 1622, empezaron a solicitar imágenes suyas los conventos de carmelitas, y una de las primeras fue la de Fernández para el Carmen Calzado, de Valladolid (fig. 47), encargada en 1624. La prisa con que hubo el escultor de crear el tipo le llevó a repetir el de la Santa Isabel titular de su convento, hecha poco antes, sin otras variaciones que las indispensables, e incluso repitiendo la falsa colocación del manto, cuyos pliegues quedan en el aire, como sostenidos por mano invisible. La imagen se conserva en el Museo, y una repetición, muy buena, poseen las carmelitas de Rioseco. Las demás versiones conocidas, así como la Santa Magdalena de Paxis, en el Museo, son obras de taller. La colección Güell posee otra interpretación distinta, procedente de las carmelitas de Alcalá de Henares, cuya atribución a Fernández parece bien fundada; es una figura de hasta medio cuerpo, con el libro abierto y la pluma en alto, como dispuesta a escribir; ofrece la novedad de representarla como si fuera retrato, de edad madura y con rasgos muy individualizados, como inspirados en algún retrato auténtico o en descripciones de quienes la conocieron.

Otra novedad iconográfica presentan las imágenes de santos jesuítas. Para las fiestas de la beatificación de San Ignacio, en 1610, los jesuítas de Valladolid mandaron hacer una imagen, que se vistió y adornó riquísimamente; no consta su autor, pero sería Fernández, pues a él se encargaron poco después, en 1613, las imágenes de los beatos Ignacio y Francisco Javier, destinadas a los altares laterales de la Casa profesa, y al año siguiente, otra de Ignacio para el colegio de Vergara. Luego, canonizado el mismo en 1622, se reformaron los retablos de Valladolid, sin tocar a sus imágenes, y entonces debió de hacer Fernández otro San Ignacio grande, nuevo titular de la iglesia. Beatificado Francisco de Borja en 1624, hizo también Fernández su imagen, que se colocó en el oratorio de la sacristía. Hoy día están en su sitio el San Ignacio de Vergara y las dos estatuas de San Ignacio y San Javier en los altares laterales de la antigua Casa profesa, de Valladolid; mas, al convertirse ésta en parroquia de San Miguel, en 1881,

el San Ignacio grande del retablo mayor y el San Francisco de Borja fueron entregados al colegio de la Compañía, en Oña.

El realismo sobrio y sincero de Gregorio Fernández encuentra adecuada expresión en estas imágenes. El San Francisco Javier de Valladolid (fig. 48), es tipo inventado, pero tan enérgico y arrogante como corresponde al ardiente apóstol de las Indias. No desmerece su compañero, el San Ignacio (fig. 49), más naturalista y menos vehemente; su rostro parece inspirado en la mascarilla del santo, pero vivificado por el artista hasta semejar que encierra tras de su frente todo un mundo de pensamientos. Al repetir el mismo santo para Vergara, Fernández varía el tipo, colocándole la capa terciada y un libro en la mano en vez de una iglesia; la cabeza está, sin duda, estudiada en el retrato de Sánchez Coello, del que los jesuitas habían hecho copias, así como de la mascarilla, pues no sólo son las facciones las reproducidas, sino la forma de la cabeza y aun la expresión, como verdadero retrato.

De todas estas imágenes existen varias copias e imitaciones, sin que ninguna, entre las no documentadas, pueda atribuirse con seguridad al maestro, salvo las dos citadas de Oña, que justifican plenamente la atribución tradicional, recogida por Palomino.

En relación también con los Jesuitas está otro tipo de imagen, la de la Magdalena penitente. No hemos logrado averiguar el origen de tal representación, confundida a veces con la de otra santa penitente, María Egipcíaca, a la que parece cuadrar mejor el sayal de hojas de palma. Ni los italianos, ni Ribera, representaron con tal indumento a la pecadora de Magdala, a quien, más que como penitente, se la había figurado al pie de la cruz, con la Virgen y San Juan, tal como lo hizo también el propio Fernández. Parece que a la santa egipcia corresponde como atributo la calavera y a la Magdalena, el Crucifijo y el bote de perfume, sin que ello signifique que no existan representaciones de esta última con calavera. De todos modos, no parece que antes del siglo XVII existan imágenes ni pinturas de la Magdalena penitente con túnica de palma, que, en cambio, se repiten luego insistentemente hasta fines del XVIII.

Entre las numerosas imágenes de este tipo, abundantes sobre todo por Castilla, sólo una tiene historia, y es la que Pedro de Mena firmó en 1664, para la Casa profesa de Madrid, luego oratorio de San Felipe Neri; imagen sin precedentes, ni apenas consecuencias, en la escultura andaluza. En cambio, en las Descalzas Reales de Madrid hay otra de tipo semejante, muy buena, sin tradición de autor, pero que ya aparece mencionada en 1615 (fig. 46); es de tamaño natural, viste túnica de palma, ceñida con cuerda de lo mismo, lleva suelto el cabello y el Crucifijo en la mano; a los pies, sobre peñas, la calavera y el bote, que asegura la advocación. La técnica de los cabellos, en largas crenchas onduladas y con dos mechoncitos sobre la frente, es típica de Gregorio Fernández; asimismo el modo de tratar el desnudo y los recursos expresivos del rostro apoyan una atribución a nuestro escultor, hasta ahora no intentada, pese a su excelente calidad artística y a la imposibilidad de suponerla, dada su fecha, dimanada de la de Mena.

No parece, en cambio, de Fernández la Magdalena de San Miguel de Valladolid, cuya atribución por Tormo ha sido generalmente aceptada. Es pobre de técnica y tan semejante a la de Mena como copia suya, cosa muy probable, puesto que ambas pertenecieron a iglesias de Jesuitas. Otro tanto sucede con la de San Bartolomé, de Pontevedra, cuya atribución a Fernández hizo Ceán, pero que no está a la altura del maestro. Un discípulo suyo, Luis Fernández de la Vega, hizo otra Magdalena penitente para una iglesia de Gijón, que difiere bastante de las citadas. A nuestro juicio, la Magdalena de las Descalzas puede ser creación original de

Gregorio, seguida probablemente, con la libertad en él acostumbrada, por Pedro de Mena, dimanando de la de este último la mayor parte de los ejemplares conocidos.

El realismo con que Gregorio Fernández aborda el natural se afianza a lo largo de su vida. Así, al representar a San Marcelo, en la imagen titular de su iglesia de León, da al mártir romano aspecto de un barbudo militar del siglo XVII, y en su última obra, el San Bruno para la cartuja de Aniago (fig. 51), realiza uno de los avances más enérgicamente realistas de su tiempo, abandonando incluso los habituales convencionalismos para enfrentarse con el natural. La crítica moderna, pese a la atribución de Ceán, la suponía obra cercana al siglo XVIII; pero, al conocerse la escultura de concierto, la paternidad resulta indudable, pues el colaborador de Fernández en aquel retablo, su yerno Iribarne, muere antes que su maestro y apenas tuvo tiempo de intervenir en él, y ninguno de sus continuadores era capaz de ejecutarlo.

Lo más importante, sin embargo, en la obra de nuestro escultor son sus interpretaciones de la Pasión, tanto en pasos procesionales como en imágenes sueltas. Fernández es por excelencia el escultor de la Pasión; ningún otro ha creado tipos tan definitivos ni tan subyugadores para la emoción popular; imágenes devotas que despiertan hoy el mismo fervor religioso en las multitudes que cuando fueron talladas. A veces se sirve el escultor de efectos patéticos un tanto elementales, mas nunca desmiente la dignidad artística con que aborda el tema.

La Semana Santa vallisoletana vino a ser como una gran representación de teatro sacro ambulando por la ciudad. Por eso cada paso viene a representar un acto de ese drama del Calvario, que va desfilando ante los ojos de la multitud creyente. A los pasos antiguos, de cartón y trapo livianos, pero de fugaz vida, suceden los propiamente escultóricos, el primero de los cuales fue el de la Exaltación de la Cruz, obra de Francisco de Rincón, cuyos sayones, caricaturescos y anacrónicos, señalan el camino seguido luego por Gregorio Fernández y sus discípulos. Estos anacronismos hacían más comprensible el asunto, pues los verdugos del Señor se presentaban con traza de soldados y esbirros contemporáneos, tal como las gentes tenían costumbre de verlos, y su fealdad y exagerados gestos eran expresión de su maldad. Por el contrario, las figuras de Cristo y su Madre, los apóstoles y las santas mujeres vestían túnicas y mantos convencionales, de acuerdo con la tradición. Los artistas del siglo XVII desdeñaban el aspecto histórico del Evangelio, no por ignorancia, sino por deliberada "acción directa" emocional.

Siguiendo el orden mismo en que el drama sacro se desarrollaba, va en primer lugar el paso del Azotamiento, que hizo Fernández para la Penitencial de la Vera-Cruz, citado ya en 1623, pero que dataría de años atrás, pues la única figura subsistente, el Cristo a la columna (fig. 53), está modelado con la blandura típica de las obras de su primera época. El rostro, de conmovedora y dolorida expresión, justifica la leyenda de haber hablado al escultor antes de salir de su taller, y el cuerpo resulta uno de sus desnudos más bellamente naturalistas. Años después, en 1632, hace otro Cristo a la columna para los Carmelitas de Ávila, en grupo, hoy deshecho, con la Santa Teresa arrodillada que está en la capilla de la Santa. Varía del de la Vera-Cruz en la forma del soporte a que va atado, ya sin el aspecto de media columna; además la figura del Cristo resulta en todo diferente, más enjuto el desnudo, más lacio el cabello, más trágico y menos doliente el rostro. Una repetición suya, en tamaño menor del natural y como obra de taller, se conserva en el convento madrileño de la Encarnación; es la más cercana a Fernández en la serie, bastante copiosa, de copias e imitaciones.

Del paso del Camino del Calvario, hecho para la Cofradía Penitencial de la Pasión en 1614,

se conservan en el Museo las estatuas del Cirineo y la Verónica. Se supone que le perteneció el Nazareno de vestir que quedó en la iglesia; pero las restantes figuras que con aquéllas componen hoy el paso, tal como sale en procesión, son obras de taller. En cambio, las dos citadas corresponden con seguridad a Fernández y acaso sean las esculturas suyas más populares. El Cirineo, en traje de campesino, recuerda a Juní por la talla blanda y prolija de la cabeza y sus grandes barbas rizadas, mientras que en la hermosa Verónica (fig. 54) descubre el escultor su más original personalidad.

Entre las imágenes de Cristo crucificado ninguna fue hecha, que sepamos, para paso procesional. Aparte de los que rematan sus retablos, se le adjudican con seguridad tres Crucifijos grandes, de los cuales el único documentado es el que hizo en 1628, por encargo de don Antonio Valderas, para su capilla en San Marcelo de León (fig. 56). Su tipo es el mismo seguido en los Calvarios de los retablos, figurando a Cristo muerto, caída verticalmente la cabeza sobre el pecho y ceñido a las caderas un paño de pliegues angulosos, con un extremo flotante. Pocas veces alcanza en este tema la escultura castellana un nivel artístico como el logrado en este Cristo por Fernández, uniendo la emoción religiosa al esmero de la talla y de la pintura, sobria de sangre y de llagas. Otro Crucifijo, seguro, aunque no documentado, es el del monasterio leonés de San Pedro de las Dueñas, del mismo tipo del de San Marcelo, pero más blando de modelado, como obra anterior, recordando mucho al Cristo a la columna, de la Vera-Cruz.

El más popular y venerado de sus Crucifijos, el llamado Cristo de la Luz (fig. 55), no está documentado. Perteneció al monasterio de San Benito, de Valladolid, de donde pasó al Museo y hoy está en depósito en la Capilla del Colegio de Santa Cruz. Es posterior a los dos citados, más sobrio y duro de musculatura y más dramático de expresión; puede asignársele fecha de hacia 1632, cotejándolo con el Cristo a la columna de los Carmelitas, de Ávila, que le es bastante semejante.

El único paso procesional de Gregorio Fernández que se conserva completo es el del Descendimiento, en la Penitencial de la Vera-Cruz, encargado en 1623. Las figuras resultan gesticulantes en exceso, mas no hay que olvidar que están destinadas a desfilar al aire libre y ante la multitud; esto justifica lo teatral de su disposición, con vistas a una mayor eficacia emotiva y sin tener en cuenta primores de modelado ni delicadezas, que habrían de pasar inadvertidos. Las figuras de José y Nicodemo, así como sus ayudantes, visten, según costumbre, trajes del siglo XVII. Un reciente hallazgo documental, comunicado por Juan José Martín, prueba que la Virgen de este paso, que espera, con los brazos abiertos, a que José y Nicodemo depositen en ellos el cuerpo de Cristo, no es sino copia de la imagen original de Fernández, separada del paso para rendirle culto independiente en la misma iglesia.

El paso de la Quinta Angustia fue representado ya por Fernández en obra de su juventud, la Piedad del convento de San Francisco de Valladolid, hoy en San Martín (fig. 50). Ella repite el tipo de la de Rincón en el retablo de la Penitencial de las Angustias, aunque superando en mucho al maestro; luego, en 1616, vuelve al tema en el Paso de la Piedad para esta misma Penitencial, compuesto por la Virgen con Cristo muerto en el regazo, San Juan y la Magdalena; es probable que también formasen parte del paso las figuras de los dos ladrones crucificados que acompañan a la Virgen en el Museo, pues las de San Juan y la Magdalena quedaron en la iglesia. El grupo de la Piedad (fig. 57) recuerda mucho en su disposición a las imágenes de tipo flamenco, tan frecuentes en el gótico final, y aun se exagera en él, como imitándolas, la habitual dureza y angulosidad en el plegado del ropaje. Está realizado con gran esmero,



Fig. 55.—G. FERNÁNDEZ: CRISTO DE LA LUZ, EN EL COLEGIO DE SANTA CRUZ (VALLADOLID).

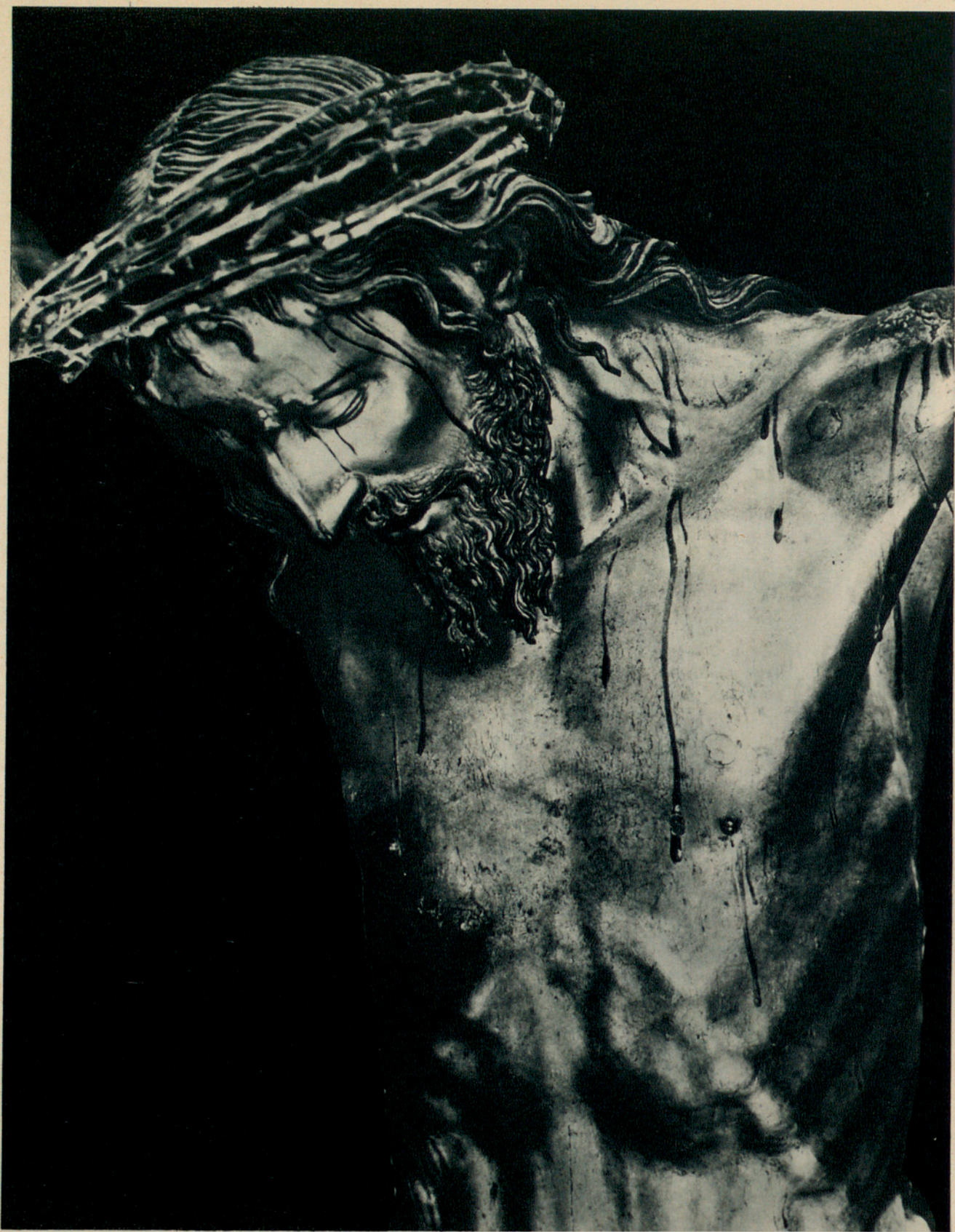
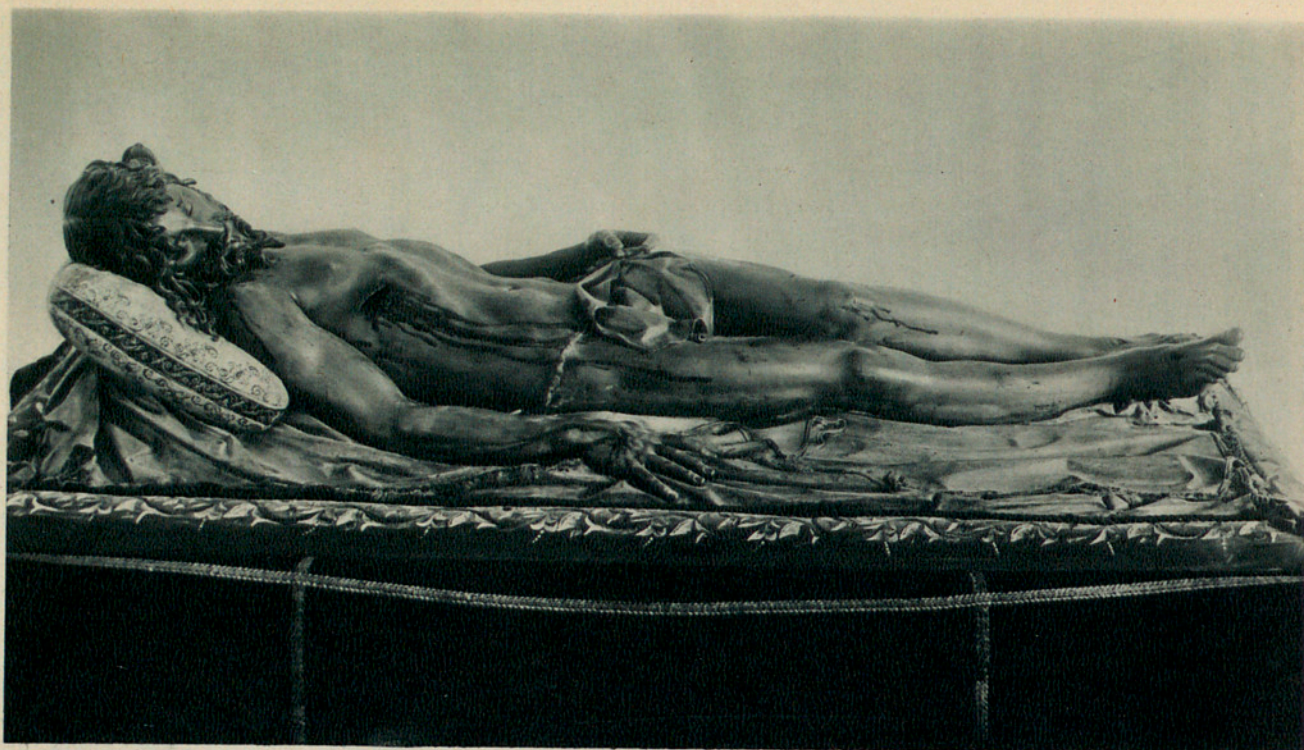


Fig. 56.—G. FERNÁNDEZ: CRISTO EN LA CRUZ, EN SAN MARCELO (LEÓN).



Figs. 57 y 58.—G. FERNÁNDEZ: VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS, EN EL MUSEO DE ESCULTURA, Y CRISTO YACENTE (POR-MENOR), EN EL CONVENTO DE SANTA ANA (VALLADOLID).



Figs. 59 y 60.—G. FERNÁNDEZ: CRISTO YACENTE, DE LOS CAPUCHINOS DEL PARDO.

más como imagen de altar que como paso procesional, aunque ya corresponde a la época en que la talla de Fernández se hace sobria y sintética, para conseguir una mayor fuerza expresiva. La figura del Cristo es un desnudo fino y correcto, sin exageraciones dramáticas, y en la Virgen se ha logrado expresar el dolor con patética elocuencia, que reclama la atención del contemplador, como inspirada en las palabras de la Escritura: "Oh vosotros, los que transitáis por el camino, atended y ved si hay dolor semejante al dolor mío". Digno complemento son el San Juan y la Magdalena (fig. 52), en actitudes doloridas, con cierto dejo medieval, y es en los dos ladrones crucificados donde el naturalismo de Fernández para modelar desnudos se expande sin trabas. Ellos conservan, como las otras figuras, su policromía primitiva; mas no así el grupo principal, que ha sido repintado, probablemente en el siglo XVIII, con entonaciones en exceso agrias y mates, sobre todo las partes desnudas, en contraste con la estupenda encarnación de los cuerpos de los ladrones.

Llegamos ahora al tema de Cristo yacente, en que Gregorio Fernández acertó de lleno, hasta el punto de ser, junto con la Inmaculada de Alonso Cano y el San Francisco de Pedro de Mena, las imágenes más repetidas e imitadas de toda la escultura del siglo XVII.

Se ha venido considerando como prototipo el famosísimo Cristo de los Capuchinos del Pardo, al que una historia devota del siglo XVIII consideraba hecho por encargo de Felipe III, para conmemorar el nacimiento del príncipe, y traído con la Corte a Madrid el mismo año de 1605. El reciente hallazgo y publicación por don Juan José Martín de una carta al Duque de Lerma, hablando del encargo de la imagen, retrae la fecha hasta 1614, aunque se mantiene el ser regalo de Felipe III a los Capuchinos. Pocas veces el cambio de una fecha ha aclarado más problemas; pues ha pasado, de ser la primera obra documentada de Fernández, a quedar encajada en la plena madurez de su estilo, ganándose un acoplamiento perfecto entre su evolución artística y los datos documentales. La misma carta da noticia de otras dos figuras de Cristo, hechas por Fernández para el propio Duque de Lerma y para su nuera, la Duquesa de Uceda; pero ignoramos si se trata de imágenes yacentes.

El Cristo del Pardo (figs. 59 y 60) sigue siendo pues, si no su obra primera, el único fechado entre los de este tipo y una de sus obras maestras. Precedentes suyos hay en imágenes exentas, para ser llevadas en procesión, al modo de la atribuída a Becerra en las Descalzas Reales, y en los grupos del Entierro de Cristo, donde se le figura tendido sobre una sábana. El cojín bordado en que le hace descansar la cabeza Fernández, con su carácter de actualidad, parece atraer la muerte de Cristo hasta hacerla coetánea del artista, al paso que su cuerpo, casi enteramente desnudo sobre la blanca sábana, sin la tradicional compañía de las mujeres y los discípulos, reclama con más fuerza la nuestra para sentir el divino trance. Esta emocionante imagen no es, sin embargo, una imagen trágica. Su cuerpo, suavemente modelado, de belleza muy humana, reposa blandamente, sin crispaciones, y la hermosa cabeza, de cabellos revueltos y húmedos, entornados los ojos y entreabierta la boca, parece descansar tranquila del combate. La policromía, intacta y cuidadosa, no exagera lo cruento, limitándolo a poco más que las llagas, herida del costado y punzadas de la corona de espinas. Creación genial, que por sí sola bastaría a dar fama a un artista, y que cumple plenamente el deseo expresado por el Padre Sigüenza de que las imágenes "pongan devoción".

Menos conocido, incluso ignorado por muchos estudiosos del arte de Fernández, es el Cristo que guarda en su clausura el convento madrileño de la Encarnación (fig. 61). Sigue en todo el tipo del anterior, aunque con modelado más sobrio y recio, sin la mezquindad de hombros

que aquél acusa y con expresión acentuadamente patética en el rostro. Si el del Pardo fue su prototipo, no sólo no desmerece de él, sino que acaso lo supera, revelando en Fernández la extraña cualidad de saber repetir una obra con emoción tan fresca e intensa como si la concibiese por vez primera. La estrecha relación de la familia real con el convento hace creer que esta imagen, como la del Pardo, fuese regalo de Felipe III.

Un tercer Cristo yacente, casi equiparable en valor a los anteriores, conservan las Benedictinas de San Plácido (fig. 62), en Madrid también y asimismo en relación con los Reyes; pero el hallarse de antiguo en capilla propia, dentro de la iglesia, le ha hecho ser conocido y estimado. Aún acentúa más la sobriedad y el patetismo del de la Encarnación, aunque con modelado algo menos perfecto; probablemente es posterior a los otros dos, por ser normal en Fernández esta progresiva simplificación del modelado, destacando, en cambio, la nota dramática. Lo mismo que el de la Encarnación, conserva intacta su policromía, con la variante de ser azul, y no blanco, el lienzo de pureza.

Aún se conoce otro ejemplar en Madrid, hecho para la Casa profesa Jesuíta de San Felipe Neri, llevado luego al Buen Suceso y ahora en el Museo de Valladolid. Su pobreza de modelado y su menor fuerza emocional le hacen desmerecer respecto de los anteriores, así como la policromía, retocada seguramente en el siglo XVIII; sin embargo, es el más conocido y divulgado de la serie. Con él se relaciona otro del mismo tipo en la catedral de Segovia, y aún se conocen otros más flojos, como obras de taller, en Zamora y Medina del Pomar.

Tipo distinto presentan otros dos Cristos en conventos vallisoletanos. El de Santa Ana (fig. 58), uno de los mejores de la serie, pese a la restauración moderna de su policromía, difiere de los anteriores por lo blando del modelado, con opulencia de formas un tanto excesiva, la posición de la cabeza, casi derecha y recogidos los cabellos, y la expresión del rostro, más sosegada y menos dramática. El de santa Catalina, en cambio, hundida la cabeza en el pecho, exagera la apariencia de muerte, en contraste nada grato con la carnosidad excesiva del desnudo. Otras dos imágenes copian al Cristo de Santa Ana; una, muy deteriorada y casi perdida la policromía, en San Cebrián de Mazote, y otra en San Martín de Segovia, con firma, probablemente apócrifa, por lo anómala y por la escasa calidad artística de la talla. Copia también de Fernández, acaso del Cristo del Pardo, es el de las Bernardas del Sacramento, de Madrid, pobre de modelado el cuerpo, pero armónico y correcto de proporciones y con muy bella cabeza, de rostro sereno y como dormido; el estilo de la talla, sobre todo en el pelo, y la policromía son enteramente distintos de los habituales en Fernández.

Cierra el ciclo de la Pasión la imagen de la Virgen Dolorosa al pie de la Cruz. Fue la gran creación de Juan de Juní, no superada en su desolado patetismo, y ella habría de influir en toda versión posterior. Fernández abordó el tema una sola vez, en la Dolorosa de la Vera-Cruz, de Valladolid (fig. 63), que, como ya se vio, formó parte del paso del Descendimiento; pero su excelencia artística hizo que se la segregara para convertirla en una de las imágenes más veneradas y admiradas de la ciudad, pese a la inevitable comparación con la Virgen de los Cuchillos. De ésta dimana la actitud, echada en el suelo y alzada la cabeza, y su influjo se advierte también en los plegados de las ropas, más ricos y suaves de lo habitual en Fernández. Sin embargo, esta Virgen no cae desplomada, ni su dolor se manifiesta con la angustia, casi desesperada, de aquélla, sino que extiende los brazos y mira suplicante al cielo, con expresión amorosa y esperanzada. Todo el dolor de la Pasión se concentra en esta admirable imagen, que en sus brazos abiertos parece ofrecer al Padre los dolores todos de la humanidad.



Figs. 61 y 62.—G. FERNÁNDEZ: CRISTO YACENTE (PORMENOR), DEL CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN, Y CRISTO YACENTE, EN EL CONVENTO DE SAN PLÁCIDO (MADRID).



Fig. 63.—G. FERNÁNDEZ: DOLOROSA DE LA VERA-CRUZ (VALLADOLID).



Fig. 64.—DIEGO DE ANIEQUE: SAN ANTONIO ABAD, EN LA IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES (NAVA DEL REY).



Fig. 65.—J. IMBERTO Y G. FERNÁNDEZ: RETABLO DEL CONVENTO DE SANTA ISABEL, EN VALLADOLID.

COETÁNEOS Y DISCÍPULOS DE FERNÁNDEZ. — El influjo absorbente de Gregorio Fernández sobre los escultores de Valladolid ahogó toda iniciativa hasta donde alcanzó su irradiación. Los escultores del siglo XVII, salvo raros destellos de personalidad, se limitaron a imitar al famoso maestro, cuando no a copiarlo por exigencia de quienes encargaban las obras. No se da en la historia de la escultura española caso semejante, en parte debido a la buena organización de los talleres vallisoletanos, que favorecía la producción en serie para servir a quienes no podían costear un Fernández auténtico o para suplirlo a su muerte.

Los documentos nos facilitan noticias de obras, pero rara vez merecen ellas un estudio detenido. Los talleres de Valladolid, dirigidos por ensambladores como Muniátegui y los Velázquez, cuando se trataba de obras importantes buscaban la colaboración escultórica de Gregorio. Sólo Juan de Muniátegui, el yerno de Isaac de Juní, contrataba a su nombre esculturas, pero es dudoso que las llevase a cabo; la que figura como suya, independiente de retablo, es un Nazareno de vestir en la iglesia de los Santos Juanes, en Nava del Rey, hecho a imitación de otro en Medina del Campo, pero muy superior a él, dentro del estilo tradicional manierista castellano y sin el menor contacto con Fernández, aunque data de 1607. De otra obra suya, el retablo de San Antón para la misma iglesia, consta que quedó sin hacer a su muerte, en 1612, y que lo llevó a cabo un desconocido, Diego de Anieque, maestro arquitecto, vecino de Madrid, que llevaba tres años en el taller de Muniátegui y de cuyo arte baste decir que la hermosa imagen titular (fig. 64) era tenida por obra segura, y excelente, de Gregorio Fernández, aunque de más blando modelado que lo de éste, y ello valga en su elogio. Lo extraño del nombre y su semejanza con el de Hanequín, el maestro flamenco del siglo XV, induce a creer en la procedencia extranjera, francesa o flamenca, de este artista.

Otros escultores coetáneos independientes son Diego Vázquez y su yerno, acaso también discípulo, Agustín Castaño, vecinos de Valladolid y autores del retablo mayor de la iglesia de Malpartida de Plasencia, que, contratado por Castaño, hubo de acabar Vázquez al morir aquél en 1622. Este retablo se conserva; es de traza clásica, con tres cuerpos, relieves de la vida de Cristo, cuatro imágenes del Antiguo Testamento y cuatro apóstoles; todo corresponde a Castaño, salvo los tres relieves que dejó por hacer y que no sabemos distinguirlos; todo de tipo tradicional, sin relación con lo de Fernández. Nada más se sabe de estos artistas; pero el Vázquez sería pariente, acaso padre, de Antonio Vázquez, imitador tardío de Fernández. Otro escultor, Juan Imberto, contrata en 1606 un retablo para El Salvador, de Valladolid, sustituido por otro en el siglo XVIII, y hace la escultura del de Santa Isabel (fig. 65), con relieves y estatuas de insulso clasicismo, en contraste con el hermoso grupo central de Gregorio Fernández.

En cuanto a colaboradores y discípulos de éste, conocemos a Miguel de Elizalde, primer marido de su hija Damiana, que murió joven sin dejar obra conocida; el tercero fue Juan Francisco de Iribarne, quien, ya con título de maestro, contrató junto con su suegro el retablo mayor de la cartuja de Aniago, en el que probablemente no puso mano, pues murió en 1635, antes que Fernández, sin dejar constancia de su trabajo. Otro discípulo de éste fue su pupilo Manuel de Rincón, el hijo de su maestro, cuyas obras quedarían englobadas en la producción del taller, pues no conocemos nada a su nombre, y murió, joven aún, en 1638. También se cita a un Andrés Solanes, "tan sordo cuanto ágil y laborioso", que tuvo taller propio e hizo el retablo mayor de San Pablo y el paso del Entierro, en la Piedad, que no existen; pero se le atribuyen unos bustos-relicarios en el Museo, procedentes del mismo San Pablo. Ceán nos da noticias de que Gregorio Fernández había contratado el retablo mayor y un colateral del mo-

nasterio de San Benito de Sahagún, según constaba documentalmente, con la colaboración de su discípulo Luis de Llamosa, quien se encargó de acabarlos a la muerte del maestro; noticia imposible de comprobar, por pérdida del archivo, a más de los retablos, que ardieron.

LOS TALLERES DE TORO Y SALAMANCA. — Fuera de Valladolid no parece que hubo talleres importantes. Sin embargo, en Segovia figuran Mateo y Martín Imberto, hijos, probablemente, de un Juan Imberto vallisoletano, que hacen el retablo mayor de la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas, así como Diego Alonso, segoviano, el de la iglesia de San Pedro de Gaillos (término de Sepúlveda), en 1626, con imágenes de San Pedro en el trono, San José, Santa Teresa y Calvario; aunque bastante decorosas, no arguyen la existencia de una escuela local.

Donde sí aparece un taller independiente, si bien relacionado con los de Valladolid, es en la comarca zamorana, con grupo importante de escultores y nombres de artistas, mal estudiados. El grupo se centra en los toresanos Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda, autores, en 1618, del hermoso retablo mayor de la parroquial de Peñaranda de Bracamonte, que pasaba por obra de Gregorio Fernández. De Rueda nada más se sabe, pero Ucete figura como vecino de Toro y testigo en un pleito, entablado en Valladolid entre Pedro de la Cuadra y Fabio Nelli, en 1610.

El retablo de Peñaranda (figs. 66 y 67) es uno de los más hermosos de la región. La traza, de Antonio González, ensamblador de Salamanca, resulta mucho más rica y arcaizante que las de la escuela de Valladolid, con abundante ornamentación, a lo plateresco, derrochando grutescos y escenas en bajorrelieve. Cuatro relieves grandes y hasta diez estatuas de santos, sin contar el titular, San Miguel, el Calvario y cuatro Virtudes, forman la parte propiamente escultórica, que llama la atención por su gallardía e impulso barroco. La atribución a Gregorio Fernández, antes de conocerse el contrato, se basaba más bien en su calidad sobresaliente que en semejanzas de estilo; los plegados son menos angulosos, las actitudes, más complicadas, hay relieves con efectos de perspectiva y menos realismo en tipos e indumentaria. Si alguna relación tuvo su autor —pues la dirección hubo de corresponder a uno solo—, con la escuela de Valladolid, hay que creer que era un espíritu independiente y que evolucionó por cuenta propia.

El saber que eran de Toro los escultores de Peñaranda lleva a intentar relacionarlos con un grupo de esculturas allí centrado, al que pertenecen, entre otras, un Ángel de la Guarda, en la iglesia de Santa María la Nueva; un busto-relicario de Santa Teresa, en la Colegiata; un Cristo expirante, en el Santo Sepulcro; un busto de la Virgen con el Niño, en Santa Clara, y más imágenes en los Carmelitas; además, el retablo de San Ildefonso, en Santa María de Villalpando (figs. 68 y 69), y, probablemente, el de Villar de Fallaves. El de Villalpando es pequeño, con un único relieve y dos Virtudes en la parte alta; ambos son de nogal, sin policromar, y coinciden con el de Peñaranda en sus columnas, de estrías entorchadas y rica ornamentación, que se extiende también a zócalos y frisos, con escenas menuditas en bajorrelieve. El gran tablero central del retablo de Villalpando, con la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso, muestra la misma desenfadada gallardía e incluso coincidencias de actitudes, como la del santo con la del San Francisco estigmatizado, en Peñaranda; se repiten en ambos nubes redondas y planas, y perspectivas arquitectónicas. Hay, sin embargo, en el de Villalpando un avance de barroquismo y un modo típico de tallar el pelo, en bucles flotantes, que se repite idéntico en el pequeño Ángel Custodio, de Toro.

Es éste (fig. 70), una de las esculturas más originales que produjo la escuela castellana,



Fig. 66.—UCETE Y RUEDA: RETABLO DE LA IGLESIA DE PEÑARANDA DE BRACAMONTE.

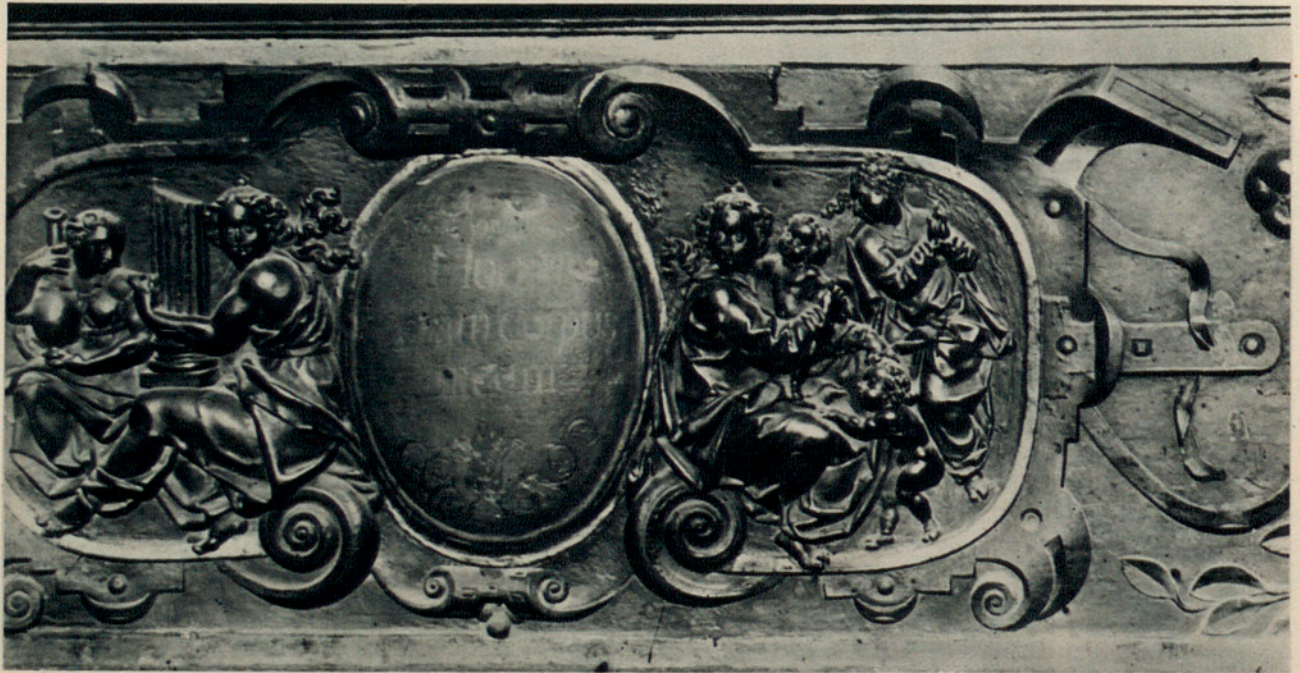
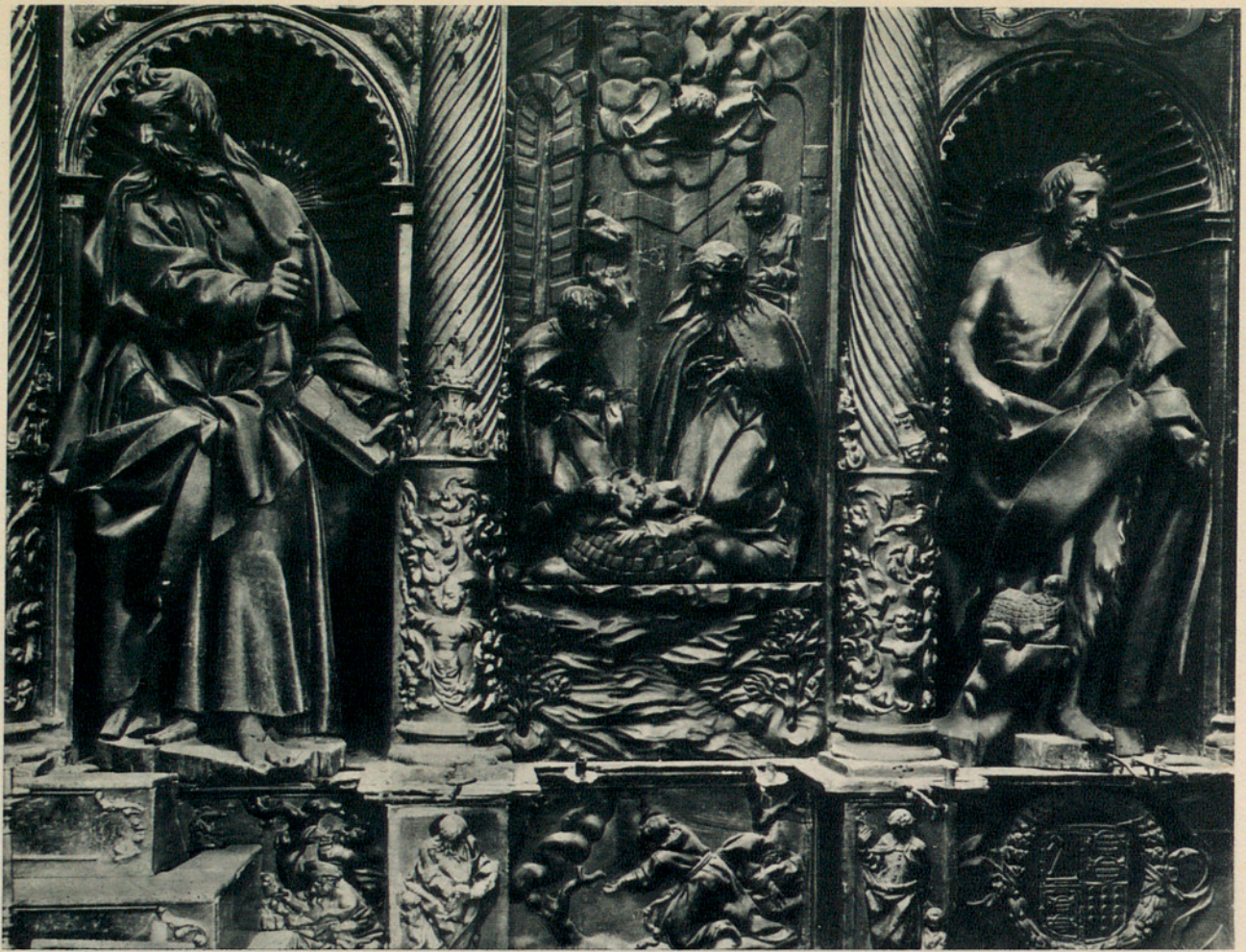


Fig. 67.—PEÑARANDA DE BRACAMONTE: PORMENOR DEL RETABLO. Fig. 68.—VILLALPANDO: PORMENOR DEL RETABLO DE SAN ILDEFONSO.



Fig. 69.—RETABLO DE SAN ILDEFONSO, EN SANTA MARÍA DE VILLALPANDO.



Fig. 70.—ÁNGEL DE LA GUARDA, EN SANTA MARÍA LA NUEVA, DE TORO.

aparte de Fernández. Aquí la túnica adopta pliegues duros, como los de aquél; pero el modelado de las carnes, sobre todo en el cuerpecillo desnudo del niño, responden a una sensibilidad enteramente diversa, más alegre y vital. Si hemos hallado en lo dramático la culminación del arte de Fernández, el maestro de Toro anticipa en casi un siglo el alegre y despreocupado barroco del XVIII. Tal afirmación no se contradice ante el busto citado de Santa Teresa; los pliegues, también angulosos, son, sin embargo, mucho más abundantes que en Fernández, y la expresión del rostro revela un éxtasis de gozosa contemplación. La policromía, con ricos estofados y predominio de oro, coincide con la de otras esculturas del mismo grupo.

Esta impresión de alegría que nos produce el arte del maestro de Toro induce a relacionarlo con una de las esculturas más apasionadamente problemáticas del XVII. Trátase de la pequeña Inmaculada, de San Esteban de Salamanca (figs. 72 y 73), por mucho tiempo atribuída a Gregorio Fernández, a partir de su descubrimiento por Gómez-Moreno en sus rebuscas para el Catálogo Monumental. No sólo no discutió nadie la atribución, sino que sirvió para elevar el concepto que de Fernández se tenía en cuanto a su incapacidad para la nota graciosa. Sin embargo, la indiscutible paternidad de las Inmaculadas de la Vera-Cruz, de Salamanca, y de la Catedral de Astorga, junto con las escasísimas variantes que ofrecen los demás ejemplares conocidos, aleja del gran escultor a esta Inmaculadita salmantina.

En líneas generales, ella coincide con el tipo creado por Fernández: túnica amplia, blanca, manto azul cayendo recto, plegados angulosos, actitud frontal, manos juntas, cabellos largos ondulados y angelitos por peana. No es, por tanto, el tipo lo que varía, sino el espíritu, que va desde la dulce expresión del rostro a la gracia naturalista de la lazada del ceñidor y a los querubines de la peana, de rostros gordinflones y risueños y pelo ensortijado, como los del retablo de Villalpando y el niño del Ángel de la Guarda, de Toro. Los plegados son más suaves que en Fernández y aun la actitud ha perdido rigidez. La policromía no lleva estofados, sino que está hecha a punta de pincel, con flores esquemáticas en el vestido y medallones con atributos de la Letanía, llevados por ángeles, en la orla del manto; todo excepcional y primoroso.

Hay otra, seguramente de la misma mano, aunque repintada, al parecer, que repite el tipo con escasas variantes, cual los angelitos, entre los pliegues del manto y con nube bajo ellos; la peana es de tipo de mediados del XVII: pertenece al convento de las Verónicas, de Murcia (figura 71).

Una exploración de los archivos locales pudiera deparar alguna noticia referente a este grupo toresano y su relación con el retablo de Peñaranda: puede tratarse de un maestro aislado o de un verdadero taller, desconocido por haberse limitado hasta ahora el estudio documental, casi exclusivamente, a los archivos vallisoletanos. Nos inclinamos a creerlo taller independiente, pues no aparece clara su ligazón con los de Valladolid.

Otro grupo importante y poco notorio es el de Salamanca. El encargo a Fernández de la Inmaculada de la Vera-Cruz, y los escultores de Toro actuando en Peñaranda, parecen indicar la falta de escultores locales de cierta nombradía. Sin embargo, aparecen varias obras dentro de la tradición vallisoletana y el nombre de un escultor, Antonio de Paz, autor del retablo mayor de los Basilios, en 1628, y del sepulcro del obispo Corrionero, en la Catedral, en 1629; además, fuera de Salamanca hizo en 1630 el retablo del Cristo, en Calvarrasa de Abajo, y el sepulcro del obispo de Burgos, don Cristóbal de Cámara, para su pueblo natal de Arciniega. El mismo Paz, junto con un Francisco Gallego, desconocido, hizo las estatuas de la sacristía y sala capitular de San Esteban, de Salamanca, después de 1627, en que se comenzó su cons-

trucción; vuelve a aparecer Paz en el retablo de Sancti-Spiritus (figs. 74 y 75), hecho ya parcialmente en 1644, cuando se encarga de continuarlo sin que sepamos si era también suyo lo ya hecho; mas cuando, en 1658, se hace nuevo contrato para algunas añadiduras ornamentales, aparece un Andrés de Paz, en vez de Antonio, lo que hace creer que éste habría muerto entre esas dos fechas y que Andrés sería, probablemente, su hijo.

Este retablo y las estatuas de San Esteban permiten reconocer un escultor influido por la escuela de Fernández, aunque usando de más complicaciones y artificio en la composición de los relieves y de actitudes más tranquilas en las figuras sueltas. Pese al realismo de los pormenores, sus cabezas repiten con insistencia un mismo tipo, correcto y convencional, siempre dentro de calidades artísticas muy estimables. Seguramente son suyas las hermosas imágenes de San Gregorio y San Bartolomé (figs. 76 y 77), en una capilla de la Catedral nueva, hasta ahora atribuidas a Fernández, con escaso fundamento; no está claro, en cambio, que pueda ser suya la Asunción del altar mayor, cercana a Fernández, pero cuyos angelillos desnudos, tan alegremente movidos, ofrecen más semejanza con las obras del maestro de Toro que con lo conocido de Paz. Esperemos que nuevos hallazgos documentales aclaren estos problemas de la escultura salmantina.

LOS ESCULTORES DE MADRID. — Madrid, que no había tenido apenas significación en la vida española hasta Felipe II, la logra al trasladarse aquí definitivamente la corte en 1605, convirtiéndose en la capital artística de Castilla; mientras, Valladolid decae definitivamente, y su escuela de escultura languidece y se extingue después de la muerte de Gregorio Fernández. También la escuela toledana, tan fecunda en el siglo anterior, desaparece por completo tras de Monegro y Giraldo de Merlo, últimos representantes de la tradición clasicista; consecuencia del marasmo en que cayó la Imperial ciudad en el siglo XVII, relegada a la condición de centro rural con que ha llegado a nosotros.

La nueva Corte carecía de tradición artística, mas actuó como aglutinante de los artistas forasteros que a ella acudían, hasta lograr que allí surgiera la principal escuela de pintura de la segunda mitad del XVII, merced a la acción directiva ejercida por los pintores del rey. En escultura, en cambio, faltó esta dirección, pues, aunque también había escultores de cámara, sólo excepcionalmente lo fueron artistas de nombradía, como Mora y la Roldana, y eso en las postrimerías del siglo. No existe, por tanto, una escultura cortesana, pareja de la pintura; tuvo tal carácter el grupo del Escorial, ya estudiado, dirigido por Pompeyo Leoni; mas la cohesión de grupo no se mantuvo y la escultura madrileña se nutrió de encargos para iglesias, conventos y particulares, aunque el "particular" fuese a veces el propio rey. Entretanto, las obras decorativas para los palacios reales se traían de Italia o se encargaban a artistas italianos.

La escultura madrileña ha tenido mala suerte. Los derribos ordenados por José Bonaparte, la quema de conventos de 1831, la desamortización eclesiástica de 1836 y la consiguiente supresión de los conventos de varones, la nueva quema de 1934 y, finalmente, la guerra civil de 1936 han reducido en proporciones aterradoras las imágenes antiguas, perdidas, en su mayor parte sin estudiar ni fotografiar. El fuego y la destrucción alcanzaron también a los archivos, desapareciendo así la posibilidad de un estudio documental completo.

Entre los escultores del grupo clasicista el más activo es Juan de Porres o Porras, cuyas noticias abarcan de 1562 a 1637. Colaboró con el pintor Patricio Caxés, intervino activamente en la vida del gremio y ejecutó numerosos retablos e imágenes para las iglesias de Madrid;



Figs. 71 y 72.—INMACULADA CONCEPCIÓN, DEL CONVENTO DE LAS VERÓNICAS (MURCIA), E INMACULADA CONCEPCIÓN, DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN (SALAMANCA).



Fig. 73.—PORMENOR DE LA INMACULADA, DE SAN ESTEBAN, EN SALAMANCA.

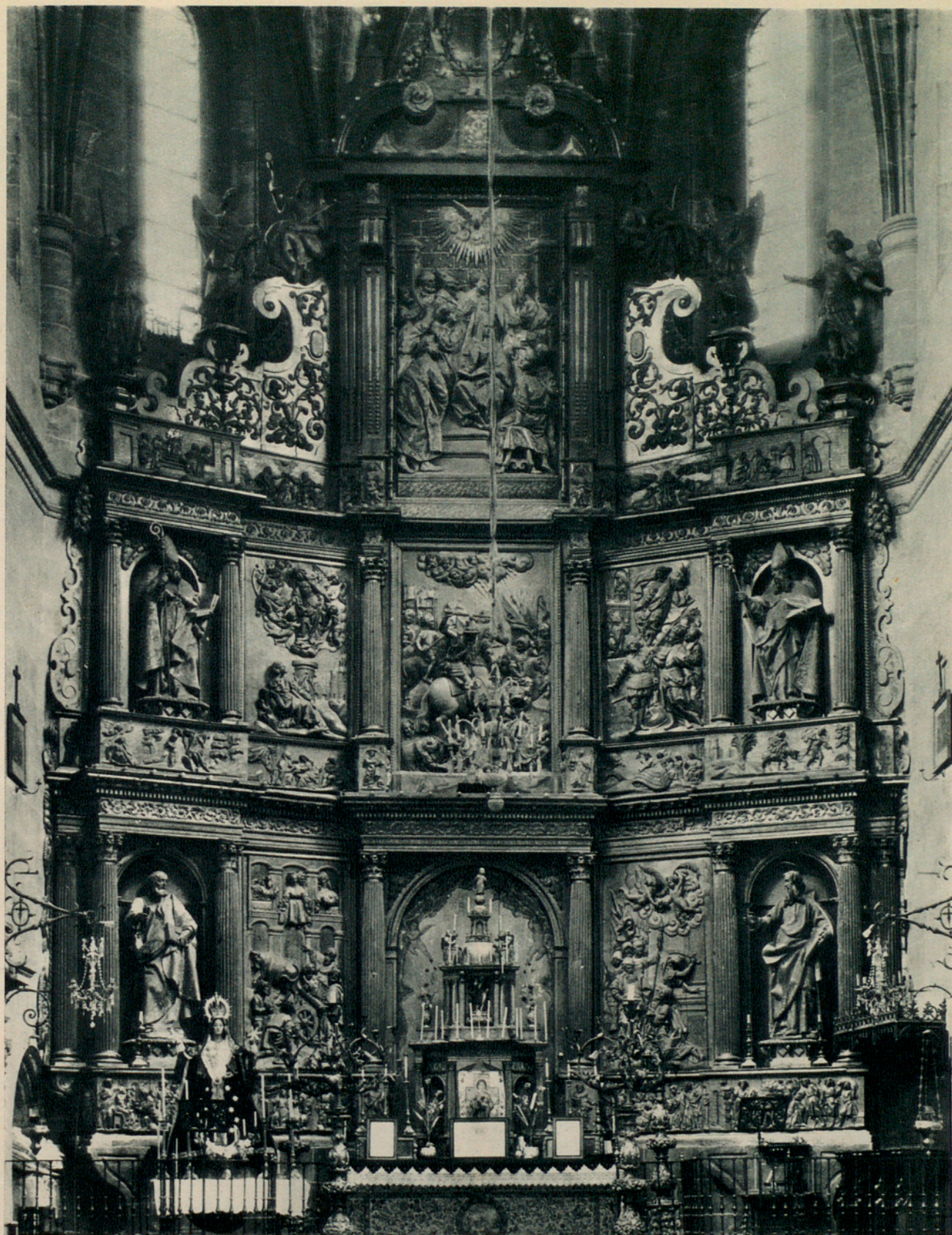


Fig. 74.—ANTONIO DE PAZ: RETABLO DEL CONVENTO DE SANCTI-SPIRITUS (SALAMANCA).



Figs. 75, 76 y 77.—ANTONIO DE PAZ: PORMENOR DEL RETABLO DE SANCTI-SPIRITUS; SAN GREGORIO Y SAN BARTOLOMÉ, EN LA CATEDRAL DE SALAMANCA.

sin embargo, sólo se han identificado el retablo y sepulcro de la capilla de los Barrionuevo, en San Ginés, y un San Roque, en el Ayuntamiento, obras bastante mediocres.

Coetáneo suyo es Antón de Morales, del que sabemos, por declaración propia, que era granadino, hijo de Tomás de Morales, artillero de la Alhambra, y que su madre, ya viuda, vivía en Granada en 1601. La busca documental ha dado de sí la cita de un Tomás de Morales, entallador en la Alhambra en 1552, y una partida de bautismo de Antón, hijo de Alonso de Morales, en 1560, que, aunque va bien la fecha, si no hay error en el nombre del padre no puede ser la de nuestro escultor. Más seguridad ofrece la noticia de haberse examinado en Sevilla, en 1584, como escultor, entallador y arquitecto, y que en 1585 fue a Mérida para hacer la escultura del coro del convento de Santiago, que no existe. Ignoramos, en cambio, cuándo se trasladó a Madrid, donde se hallaba ya en 1589, haciendo un San Sebastián para el Ayuntamiento. En Madrid casó en 1591 y aquí trabajó hasta 1625, última cita conocida. Estuvo relacionado con Leoni y Vallejo, haciendo con éste la tasación testamentaria de aquél.

De sus numerosas obras con cita documental solamente se conoce la última en fecha, el retablo del convento madrileño del Corpus Christi, vulgo Las Carboneras (fig. 78), contratado en 1622 y acabado en 1625. Lleva pinturas de Bartolomé Carducho, dos imágenes de San Juan Bautista y San Jerónimo en los nichos bajos, el Calvario en el ático y, en los remates, busto del Padre Eterno y parejas de ángeles sosteniendo escudos; las estatuas de San Miguel y el Ángel Custodio son posteriores. Morales se nos presenta en esta su única obra como un escultor correcto, con cierto sentido clásico, modelado cuidadoso, paños amplios y elegantemente dispuestos; el Cristo recuerda los de Leoni por su sobrio clasicismo, ya con dejos naturalistas. Escultor de categoría nada vulgar, lamentamos no poder identificar otras obras suyas.

Menos claro aún resulta otro escultor que trabajó por los mismos años, Juan Muñoz, al que Ceán supone valenciano, citando diversas obras suyas en Valencia; pero que figura establecido en Madrid desde 1603 hasta su muerte, en 1631. Artista de prestigio, con taller muy activo, contrató obras de gran importancia, realizadas muchas veces por otros escultores. Hizo unos retablos para el convento de Atocha, con pinturas de Carducho, el mayor de San Martín, el de Santo Domingo el Real, el mayor y los colaterales del convento de la Encarnación, varios para fuera de Madrid. Nada de esto se conserva, salvo dos de las imágenes del retablo de la Encarnación, San Agustín y Santa Mónica (fig. 79), flanqueando el retablo neoclásico; mas ellas constan realizadas por uno de sus colaboradores, Juan González, por lo que ignoramos el estilo de Muñoz, perdidas también sus obras valencianas. Podemos incluirlo, sin embargo, en el grupo de seguidores de Leoni, puesto que aparece relacionado con Alonso de Vallejo y Giraldo de Merlo. En cuanto a González, las imágenes citadas han sido atribuidas a Gregorio Fernández, dentro de cuyo estilo encajan perfectamente por su sentido realista, plegados angulosos y disposición de las figuras, sobre todo la Santa Mónica; su fecha, 1616. Al círculo de Fernández pertenecía también el hermoso grupo de la Dormición de María (fig. 81), que estaba en la iglesia del Carmen calzado, hoy parroquia del Carmen, y que desapareció en 1936. Era una de las mejores esculturas madrileñas de la primera mitad del siglo; pero no hay datos que permitan asignarla a escultor alguno conocido.

Coetáneo también es Antonio de Herrera, escultor de Alcalá de Henares, padre de Sebastián de Herrera Barnuevo, el principal discípulo madrileño de Cano. Aparece en Madrid entre 1615 y 1631; hizo una figura para la fachada de la Cárcel de Corte, y se supone que el busto

de Lope de Vega en la Academia de San Fernando se basó en la mascarilla que Herrera sacó al poeta, según relato de Montalbán. Su única obra conocida es el retablo de la Inmaculada Concepción, en la iglesia de las Descalzas Reales, de 1621, con imagen mayor del natural, gallarda y hermosa, de tipo diverso de las de Fernández (fig. 80); ella tuvo éxito, pues sabemos que se la copió poco después. Acaso sea mala lectura de Herrera el Antonio de Riera mencionado en 1615 como autor del relieve en mármol de Santiago Matamoros, sobre la portada de su iglesia, bien compuesto, pero bastante deteriorado.

Figura de prestigio en la escultura madrileña fue Domingo de la Rioja, elogiado por sus contemporáneos y modernamente olvidado. Sus noticias documentales alcanzan desde 1635 hasta su muerte, en 1656. Se le cita trabajando en el Alcázar, en el vaciado y repaso de las esculturas de bronce que se hicieron por modelos traídos de Italia por Velázquez, entre ellas, los doce leones de las consolas del salón de los Espejos, hoy repartidos entre el del Trono y el museo del Prado. Sin embargo, las más recientes investigaciones revelan que dichos bronce fueron fundidos en Italia, por lo que ignoramos cuál sería la intervención de Domingo de la Rioja y su discípulo Manuel de Contreras, citado como su ayudante.

Aparte, se le atribuía un San Pedro, en el Hospital de Antón Martín, y el Cristo de la Salud, en capilla propia de la misma iglesia. Ésta ardió en 1936, pero ya no estaban allí el San Pedro, perdido, ni el Cristo, establecido en iglesia propia hacía años, con la Virgen y el San Juan que le acompañan y que Ponz atribuía, con dudas, al mismo escultor. Modernamente se ha identificado otra obra segura de Domingo de la Rioja, el Cristo de los Dolores, de Serradilla (Cáceres) (fig. 82), cuya historia y derivaciones artísticas han sido estudiadas por Jesús Hernández Perera.

Según parece, una beata de Serradilla, impresionada por una pintura del convento de Atocha, que reproducía la visión de un fraile, encargó a Domingo de la Rioja una imagen de Cristo, de pie sobre una serpiente y una calavera, con la cruz en la mano, llagado y coronado de espinas. La imagen fue expuesta en San Ginés, pero Felipe IV la hizo llevar a su capilla del Alcázar, donde estuvo, con fama de milagrosa, desde 1635 hasta su traslado a Serradilla en 1637. De una supuesta copia, hecha para el rey por el mismo escultor, no ha quedado rastro; mas la devoción se popularizó tanto que se multiplicaron las copias e imitaciones, todas anónimas y alguna tan devota y popular como el Cristo de los Dolores, en la capilla madrileña de la V. O. T. Hay otra más tardía y sin historia en San Jerónimo el Real (fig. 83), y otra fue llevada de Madrid a Tocaronte (Tenerife) en 1661; todas ellas más bien procedentes del ejemplar de la Orden Tercera que del de Serradilla. Su antecedente iconográfico está en el Cristo Varón de Dolores, de la visión de San Gregorio, tan repetida en el gótico final, y el valor artístico de la imagen de Serradilla acredita la fama de Domingo de la Rioja.

La certeza de atribución del Cristo de los Dolores refuerza la del ya citado Cristo de la Salud (fig. 84), en su iglesia de Madrid, muy semejante de estilo, sobre todo la hermosa cabeza. Ni la imagen, ni su autor, han sido bien estudiados, pero ella es uno de los buenos Crucifijos madrileños, cuya importancia no cede, en número y calidad, sino ante la serie sevillana. De líneas sobrias y modelado escueto, muestra una evolución del tipo a partir de lo clásico, sin relación directa con la escuela de Gregorio Fernández. Las imágenes de la Virgen y San Juan, un tanto afectadas y ampulosas, no parecen de la misma mano, justificando la duda de Ponz.

De Manuel de Contreras, el discípulo de Domingo de la Rioja, no hay más noticias que la citada de su colaboración en los trabajos del Alcázar y la atribución de una imagen de San

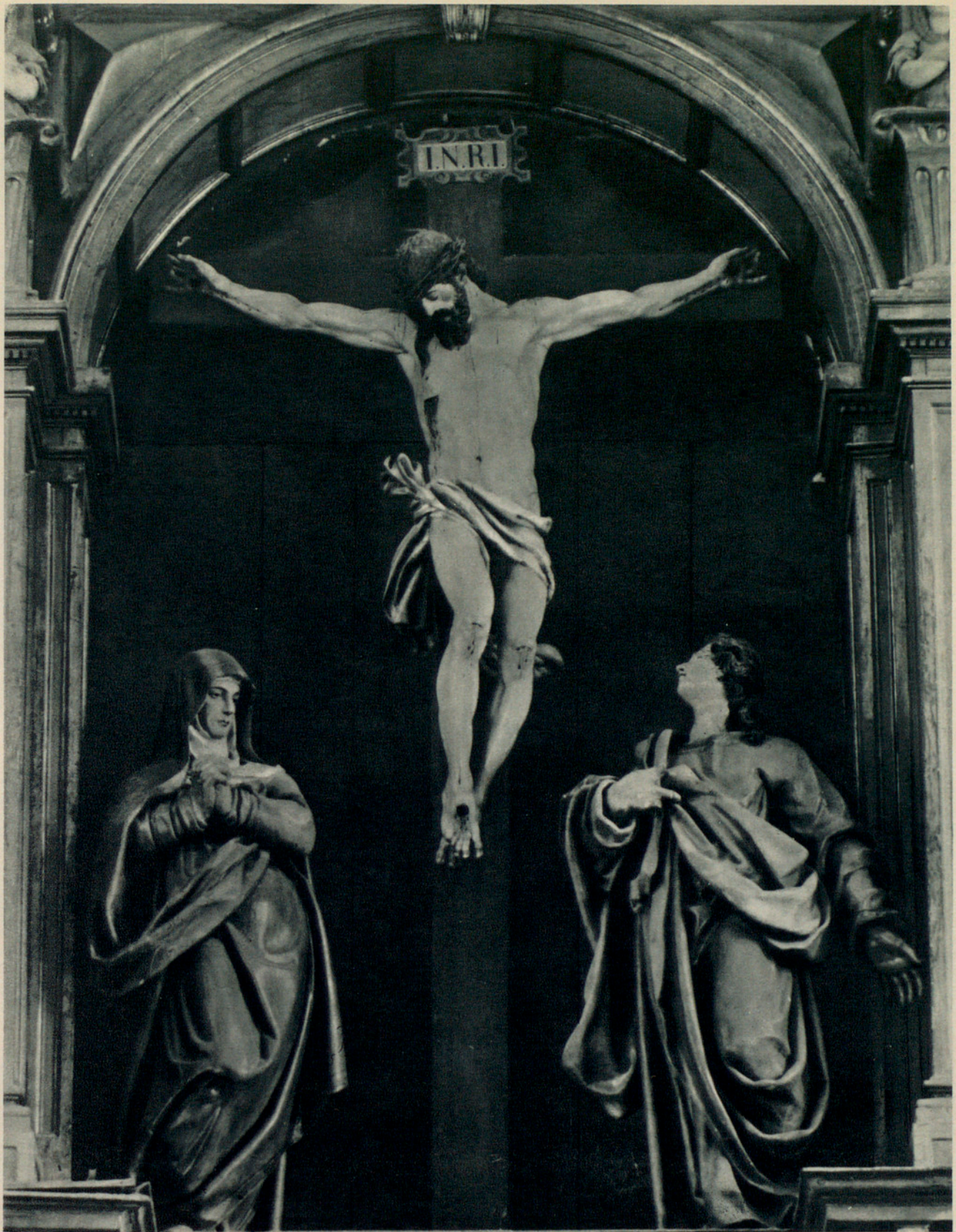


Fig. 78.—ANTÓN DE MORALES: CALVARIO, DEL RETABLO DE LAS CARBONERAS (MADRID).



Fig. 79.—JUAN GONZÁLEZ: SANTA MÓNICA, EN EL CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN (MADRID). Fig. 80.—ANTONIO DE HERRERA: INMACULADA CONCEPCIÓN, EN LAS DESCALZAS REALES (MADRID). Fig. 81.—DORMICIÓN DE MARÍA (DESTRUÍDA), EN LA IGLESIA DEL CARMEN (MADRID).



Fig. 82.—DOMINGO DE LA RIOJA: CRISTO DE LOS DOLORES, EN SERRADILLA. Fig. 83.—CRISTO DE LOS DOLORES, EN LA IGLESIA DE SAN JERÓNIMO (MADRID).



Fig. 84.—DOMINGO DE LA RIOJA: CRISTO DE LA SALUD, EN SU IGLESIA DE MADRID.



Fig. 85.—CRISTO DE LA FE, DE LA IGLESIA DE SAN LUIS, DE MADRID (DESTRUÍDO).



Figs. 86 y 87.—MANUEL PEREIRA: SANTOS PEDRO Y PABLO, EN LA IGLESIA DE LA COMPAÑÍA (ALCALÁ DE HENARES).



Figs. 88, 89, 90 y 91.—MANUEL PEREIRA: CRISTO DEL PERDÓN, EN LA CAPILLA DEL PALACIO DE COMILLAS; SAN ANTONIO, EN SU IGLESIA DE LOS PORTUGUESES (MADRID); SAN BERNARDO, EN EL CONVENTO DE SAN PLÁCIDO (MADRID), Y SAN BRUNO, EN LA CARTUJA DE MIRAFLORES (BURGOS).

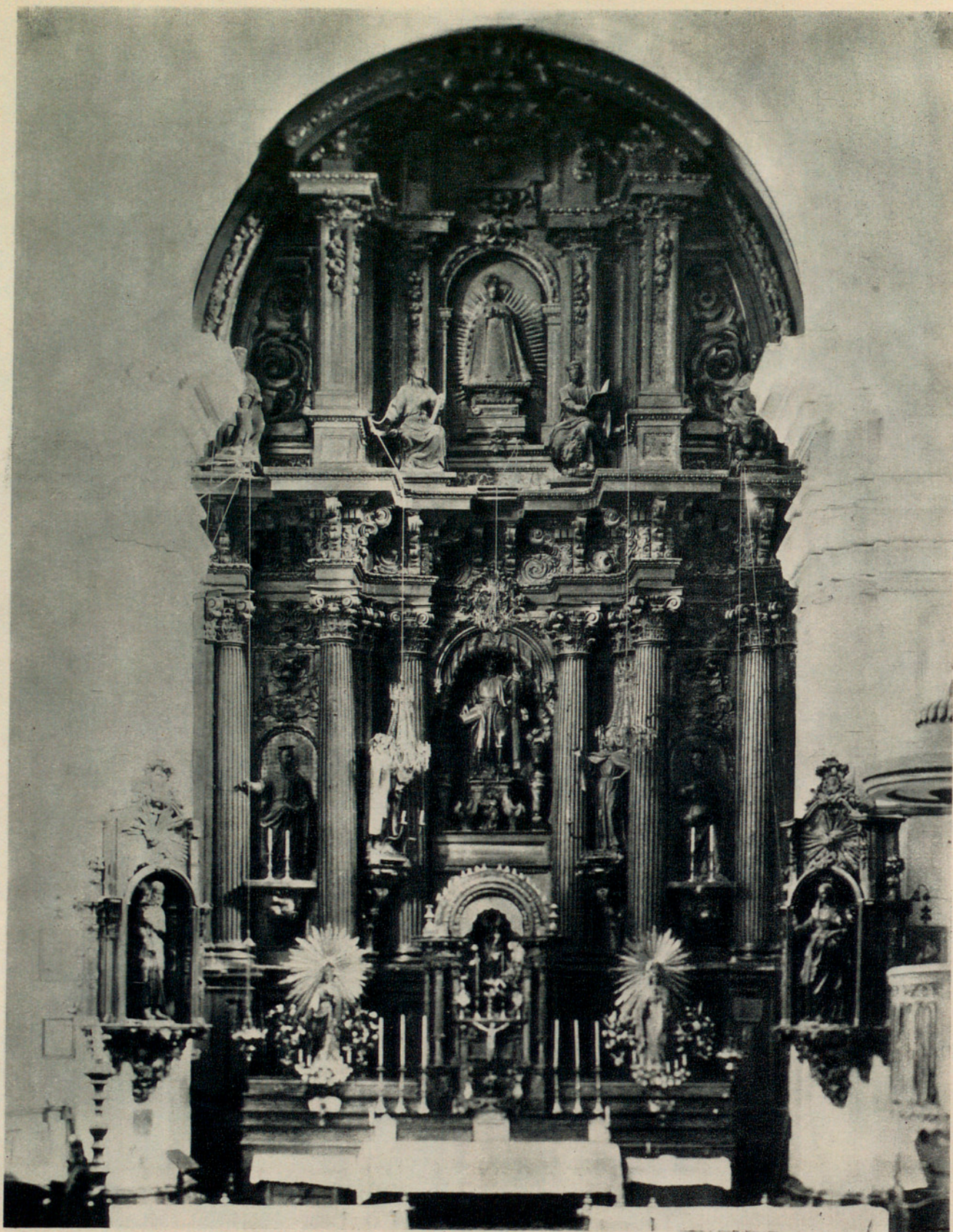


Fig. 92.—CANO Y PEREIRA: RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS, DE MADRID (PERDIDO).

Lázaro en el mismo hospital de Antón Martín, muy elogiada, pero perdida. ¿Se relacionaría con ella el desconcertante San Lázaro, del Museo catedralicio de Ávila? Su completo naturalismo la fija ya a mediados del siglo.

Los hermanos José y Juan Cantón de Salazar, alaveses, trabajaron en Madrid al mediar el siglo. El primero murió en 1648 y de las obras citadas en su testamento ninguna se ha identificado. Juan hizo, en 1659, el sepulcro del rey don Pedro en Santo Domingo el Real, aprovechando la estatua orante anterior, que subsiste, mientras que el resto se perdió con el primitivo convento. A él se deben también las diez y seis estatuas de piedra que rodean el exterior de la cúpula de la Capilla de San Isidro, representando a Jesús, los doce Apóstoles y tres Padres de la Iglesia, y, dada la gran altura a que se hallan, sólo cabe decir que hacen buen efecto.

Varias buenas imágenes madrileñas de la primera mitad del siglo permanecen anónimas, entre ellas un hermoso Crucifijo que tenían las Mercedarias de don Juan de Alarcón, semejante al de la Salud, pero más pequeño y más blando de modelado, carente por completo de historia. El veneradísimo Cristo de la Fe (fig. 85), perdido en el incendio de la iglesia de San Luis, era otro de los buenos Crucifijos madrileños, anónimo también; al decir de Madoz, procedía de los Capuchinos de la Paciencia, y con esta advocación pasó a San Luis al ser derribada su iglesia. Semejante a él hubo otro en la Colegiata de Talavera de la Reina, y a la misma serie pertenece el que subsiste en San Antonio de los Portugueses; los tres coinciden en pormenores de actitud, estilo de modelado y paño de pliegues angulosos, sujeto con cuerda y volado su extremo; el mejor de ellos parecía ser el de San Luis. No hay dato documental ni estilístico que permita aventurar una atribución.

El devotísimo y famoso Jesús Nazareno de Medinaceli queda también anónimo; mas no parece tener relación con cosas madrileñas, y sí con esculturas sevillanas, sobre todo con el círculo de los Ocampo, según en su lugar se dijo.

MANUEL PEREIRA. — Fue un portugués el escultor más descollante que tuvo el Madrid de Felipe IV. Nacido en Oporto en 1588, se desconoce su formación artística, pues la suposición de una estancia en Italia no tiene fundamento. Tampoco parece claro un aprendizaje portugués, puesto que el estilo de nuestro escultor no permite relacionarlo con la tendencia, amanerada y tranquila, de la escultura portuguesa de fines del siglo XVI. Por el contrario, encaja perfectamente en la tradición castellana, y además nada se rastrea de Pereira en Portugal antes de su aparición en España, que data de 1624. Es posible que, si se formó en su patria, el cambio de estilo experimentado en Castilla baste a hacer imposible la identificación de obras suyas allá, donde las rebuscas documentales llevadas a cabo tampoco han dado resultado alguno.

No hay noticias de Pereira fuera del ambiente madrileño. Sus obras conocidas se hallan en Madrid, Toledo y Alcalá de Henares, salvo un grupo de imágenes en el convento portugués de Santo Domingo, de Bemfica, que constan enviadas desde Madrid. La primera fecha conocida, 1624, corresponde a cuatro estatuas de piedra en la fachada de la iglesia de la Compañía, de Alcalá de Henares. Representan a los apóstoles Pedro y Pablo (figs. 86 y 87) y a los santos jesuitas Ignacio y Francisco Javier, el primero de los cuales lleva la citada fecha; son esculturas de sencilla traza y de aire un tanto clásico, sobre todo los Apóstoles, aunque ya dentro de la tendencia realista de la época. Sufrieron deterioros en la guerra civil, perdiéndose entonces la cabeza del San Pedro. A partir de ellas, Pereira parece especializarse en este género de esculturas, pues la mayor parte de las imágenes de piedra que lucían en las portadas de las

iglesias madrileñas eran suyas o a él atribuídas; así, la subsistente en la portada de San Antonio de los Portugueses; la de la parroquia de San Andrés, que, descabezada y mutilada, se halla en los jardinillos de la plazuela de su nombre; la de la Virgen con el Niño, muy canesca, que se conserva en su sitio, sobre la portada oriental de la capilla de San Isidro, y la del titular, en la portada oeste de la misma, perdida; la del desaparecido San Felipe el Real; y, sobre todas, el estupendo San Bruno de la Hospedería del Paular en la calle de Alcalá, ante el cual el rey Felipe IV hacía detener su carroza para contemplarlo. Parecía también suya la Purísima de la portada de las Agustinas, de don Juan de Alarcón, quizá la más encantadora imagen de Madrid, que feneció durante la última guerra; hoy la sustituye una mala copia. También se le atribuye, en Toledo, otra Purísima en la portada de las Capuchinas; de ser suya, correspondería a fecha avanzada, ya con cierta influencia de Cano.

En cuanto a la estatuaria en madera, ninguna ha logrado tanta fama como su otro San Bruno, el de la Cartuja burgalesa de Miraflores (lám. II y fig. 91), donado por el cardenal Zapata, cuya muerte, en 1635, fija a la imagen una fecha límite. Su realismo vigoroso y sobrio, con dejación de todo convencionalismo clásico, la dota de una impresión de vida y una presencia humana que trae el recuerdo de los monjes de Zurbarán. No es un santo místico y contemplativo, sino un enérgico conductor de hombres, dotado de fuerte personalidad, reforzada por el ascetismo, que subyuga al contemplador hasta el punto de hacerle olvidar que es simulacro, y no criatura viviente. La policromía a tono con la talla, pudiera ser obra de Francisco Camilo, que pintó otras esculturas de Pereira.

Hacia 1640 se fecha la imagen titular de la iglesia de San Antonio de los Portugueses (figura 89); representa al gran taumaturgo con aire de fraile recio, en contraste con la gracia amable del Niño Jesús que tiene en los brazos. Como en el San Bruno, los pliegues del hábito caen amplios y rectos, despegados del cuerpo, y el tipo, enérgico y viril, es el normal de nuestro escultor. La estatua del mismo santo sobre la portada, sobria y de elegante traza, tiene características semejantes, aunque no repite el tipo; es una de las pocas de piedra que subsisten intactas en su lugar.

En cercana fecha, 1641, se situaba el retablo mayor de la iglesia madrileña de Monserrate, perdido de antiguo, pero del que acaso procedan las dos hermosas imágenes de San Benito y Santa Escolástica que se conservan en la iglesia. Otro retablo suyo desaparecido es el de la iglesia de San Andrés (fig. 92), proyectado por Alonso Cano en dibujo que se conserva, aunque muy cambiado al realizarlo otros. Pereira hizo la parte escultórica. con San Andrés en el centro, los apóstoles Pedro y Pablo, Santa Teresa y San Pedro de Alcántara, en el primer cuerpo, y la Virgen y los cuatro Evangelistas, sentados, en el cuerpo alto. No ha quedado de él sino una fotografía de conjunto y el recuerdo de la buena calidad de sus esculturas; Tormo pondera especialmente la Santa Teresa y el San Pedro de Alcántara.

El contacto con Cano, acreditado por su intervención en el retablo de San Andrés, se manifiesta también en la evolución artística de Pereira. Alonso Cano se había trasladado a la corte desde Sevilla, en 1638, con cargo de pintor del rey, y en seguida empezó a ejercer fuerte sujeción sobre los artistas madrileños, no sólo con sus obras en las tres artes, sino con sus disquisiciones sobre materia artística y, sobre todo, con sus dibujos, que prodigaba con largueza entre amigos y discípulos. Pereira, aunque de más edad que Cano, no fue ajeno a esta sugestión, evolucionando hacia una mayor elegancia y una forma de talla más suave y curvilínea.

Las imágenes del convento de San Plácido lo muestran ya algo modificado en ese sentido.



Lám. II.—MANUEL PEREIRA: CABEZA DE SAN BRUNO, DE LA CARTUJA DE MIRAFLORES.

Sin embargo, los cuatro grandes santos del crucero, Bernardo (fig. 90), con cogulla blanca, y Anselmo, Ildefonso y Ruperto, con negra, recuerdan al San Bruno de Miraflores por sus recias cabezas y sobrios ropajes. En el retablo mayor, flanqueando el espléndido lienzo de Claudio Coello, dos santos más, San Benito y el titular San Plácido. La fecha de estas esculturas es posterior al 1653, en que aún se estaba construyendo la iglesia, y no debe de ser lejana al 1666, en que firma Claudio Coello el gran lienzo del altar mayor.

Otro gran conjunto suyo era la serie de santos labradores que ocupaban los nichos de la capilla de San Isidro, aneja a San Andrés, documentada en 1658. Al trasladarse el cuerpo del Santo al antiguo Colegio Imperial, transformado en catedral de San Isidro, se llevaron allá las imágenes, pintándolas de blanco para imitar piedra, a lo neoclásico. Eran diez estatuas de expresivo realismo y actitudes sencillas y elegantes, vestidas con trajes campesinos un tanto estilizados, formando serie única por su iconografía, no repetida. Todo se perdió en 1936, con tantas otras importantísimas pinturas y esculturas, que hacían de este templo el mejor museo del arte barroco madrileño.

No sería muy lejana en fecha la tan celebrada imagen de piedra de San Bruno, en la Academia de San Fernando (fig. 93), procedente de la portada de la Hospedería del Paular. La inspiración andaluza, concretamente canesca, de esta escultura la separa de la versión del mismo santo en Miraflores; es más barroca de líneas y de una elegancia algo rebuscada, con plegados sobrios que huyen de la línea recta para quebrarse en curvas y diagonales; sin embargo, la cabeza y las manos responden, con su recio realismo, al estilo habitual del escultor. Una repetición pequeña, en barro, existió en el pueblo alpujarreño de Colomera.

La identificación de las esculturas de Santo Domingo de Bemfica, cerca de Oporto, estudiadas por Reinaldo dos Santos y Diego de Macedo, añade dos obras importantes al haber de Pereira, como compensación de tantas irremediablemente perdidas. Al historiar dicho convento, fray Antonio de la Encarnación, en 1662, alude a las imágenes de los altares del crucero y a otras dos en el altar mayor diciendo que "vinieron estas imágenes... del reino de Castilla, hechas por un insigne oficial, por tal llamado a aquella corte, portugués, natural de Oporto". La alusión a Pereira es bien transparente y la identificación, hecha por Dos Santos, del Crucifijo y la Virgen del Rosario, enteramente segura por comparación con sus demás obras; en cuanto a las imágenes del altar mayor, Santo Domingo y San Pedro Mártir, Dos Santos las cree castellanas, mas no de su mano; posteriormente Macedo las identifica como San Jacinto y San Pedro y las da por perdidas, sin aclarar la contradicción con la cita anterior. La imagen de la Virgen (fig. 94) viene a ser una de las obras más hermosas de Pereira; su andalucismo innegable tira más a Sevilla que a Granada, mas el Niño Jesús guarda estrecha semejanza con el del San Antonio de los Portugueses, afianzando la atribución. El Crucifijo, estropeado hace un siglo por un desdichado repinte, está en íntima relación también con los demás suyos conocidos. Se sitúan estas obras después de 1632. La comparación con el citado San Antonio y con el Crucifijo del Olivar, puede precisar más su fecha entre 1640 y 1647.

El Cristo del Oratorio del Olivar, en Madrid (fig. 95), es el único documentado, con fecha de 1647, y una de las obras que más contribuyeron a la fama de Pereira. Él ha servido de norma para afianzar la identificación del de Bemfica y atribuirle el Cristo de Lozoya, en la catedral de Segovia, que pasaba por obra de Alonso Cano, y el del convento madrileño de Santa Catalina de Sena. Todos cuatro representan a Cristo expirante, con paño muy ceñido, anudado sobre la cadera derecha, corona de espinas tallada, como los Cristos sevillanos, y tres clavos;

además, salvo el del Olivar, abierto de brazos, llevan éstos muy alzados, formando ángulo recto. La cruz es siempre de tronco redondo, con rótulo alargado y escrito en las tres lenguas, rótulo que falta en el del Olivar. Éste subsiste en su sitio, aunque mutilado el sudario y perdidas las imágenes de la Virgen y San Juan, que le acompañaban y que parecían también de Pereira. El Cristo en nada se asemeja a los madrileños anteriores, no tanto por ser expirante cuanto por sus esbeltas proporciones y su modelado blando y expresivo, en vez de la sequedad habitual de los Cristos castellanos.

El Cristo de Lozoya (fig. 96), muy semejante, es una de las imágenes más originales y perfectas en la larga serie de Crucifijos de la época. Su desnudo, aún más esbelto y elegante que el del Olivar, se relaciona evidentemente con las versiones pictóricas de Cano: modelado muy naturalista, proporciones perfectas, rostro de sobrio patetismo; la policromía, mate y morena, se conserva intacta. Con este Cristo se sitúa Pereira entre los grandes escultores castellanos, al nivel de un Gregorio Fernández e incluso superándolo en algún aspecto. El Cristo de Bemfica parece réplica suya.

Entre las obras más famosas de Pereira se cita un Cristo del Perdón, labrado para los dominicos del Rosario y pintado por Francisco Camilo; era veneradísimo por los madrileños y tuvo capilla propia, desde 1724 hasta la destrucción del convento viejo; trasladado al nuevo, ardió en 1936. En el oratorio del palacio de Comillas (Santander), se conserva, sin embargo, otro ejemplar con atribución a Pereira y que parece réplica del perdido del Rosario (fig. 88). El asunto procede, acaso, de una estampa de Durero, y se relaciona con el Cristo de los Dolores por su carácter místico; representa a Cristo desnudo y llagado, de rodillas sobre el mundo, en actitud implorante, como haciendo valer ante el Padre su pasión al interceder por los humanos. La talla, muy buena, es digna de Pereira, y conserva la pintura primitiva, con representación del pecado original en la esfera terrestre.

Alcanzó Manuel Pereira larga vida. Casi ciego en sus últimos años, se cuenta que modeló al tacto un San Juan de Dios para la portada de su hospital en Madrid, realizada en piedra por su discípulo Manuel Delgado y que no se conserva. Murió, rico y estimado, en 1683, a los noventa y cinco años. Si por el número de sus obras conocidas no puede equipararse con el otro gran escultor de Castilla, Gregorio Fernández, por su valía artística es su único rival; gallego el uno, portugués del norte el otro, ambos vienen a encarnar el espíritu artístico castellano, pues si éste no alcanza al temperamento dramático de aquél, ni su fecunda inventiva para crear tipos, la supera en dominio de la forma, en corrección de modelado y en buen gusto, nota que lo acerca a Cano más que a otro alguno. Realista, pero siempre ponderado en la expresión de emociones, Pereira une a ello cualidades puramente plásticas, cual su predilección por una silueta esbelta y ceñida, su modelado siempre expresivo y ser, entre los escultores de su tiempo, el que más y mejor labró la piedra. De discípulos, sólo aparece el citado Manuel Delgado; pero es indudable que lo serían también otros escultores madrileños, acaso Villabrille y Ron y Manuel Gutiérrez.



Fig. 93.—MANUEL PEREIRA: SAN BRUNO, EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO (MADRID).



Fig. 94.—MANUEL PEREIRA: VIRGEN DEL ROSARIO, EN SANTO DOMINGO DE BEMFICA (PORTUGAL).



Fig. 95.—MANUEL PEREIRA: CRISTO EN LA CRUZ, EN EL ORATORIO DEL OLIVAR (MADRID).



Fig. 96.—MANUEL PEREIRA: CRISTO DE LOZOYA, EN LA CATEDRAL DE SEGOVIA.

LAS ESCUELAS PERIFERICAS

EL REALISMO EN CATALUÑA: LOS PUJOL. — El marasmo producido en Cataluña por el cambio de rumbo del siglo XVI, con el Imperio en política y con el descubrimiento de América en economía, se refleja en el arte, pues a la actividad desbordante del período gótico sucede un Renacimiento sin arraigo, nutrido por artistas forasteros; el apego a la tradición, mantenida por los talleres, da paso tardíamente al plateresco, y éste, a su vez, se afianza luego para retardar la entrada del barroco, que sólo triunfa en las décadas finales del XVII para entrar en el XVIII; retraso que presentan siempre las manifestaciones artísticas de tipo periférico, demostrativo en este caso del carácter provinciano del arte catalán en aquellos siglos.

Es característica en esta región la persistencia de la organización artesana medieval, con talleres familiares, en los que se funden las diversas iniciativas en el trabajo común. A través de los documentos puede estudiarse la organización de estos talleres, en competencia más industrial que artística, y conocerse los nombres olvidados de muchos escultores, como ha sucedido con los pintores góticos. Sin embargo, el interés por la escultura barroca local se ha despertado tardíamente en Cataluña, y los azares de la guerra civil han hecho desaparecer obras y documentos en su mayor parte, haciendo imposible ya un estudio completo.

Entre las dinastías artísticas que formaban los talleres catalanes descuella la de los Pujol. Son varios los escultores de este nombre que citan los documentos, pero los que adquirieron notoriedad fueron los dos Agustines, padre e hijo. Sus noticias son, sin embargo, escasas, y el hecho de que ambos trabajasen juntos, a partir de 1605, hace difícil el separar sus obras respectivas.

De Agustín Pujol, el Viejo, se sabe que nació en Tortosa y sus noticias alcanzan desde 1583 a 1610. Después de esta fecha no sabemos si las referencias de los documentos corresponden al padre o al hijo. Se citan obras suyas en Tortosa, Montblanch, San Quintín de Mendions, Tarragona, Reus y Barcelona. En 1603 contrata el retablo mayor de la iglesia de Villanueva y Geltrú; en 1606, el de San Elmo, para la cofradía de marineros de la misma villa; el retablo mayor de la iglesia de Martorell se fecha en 1610, y en él, así como en los dos anteriores, figura colaborando su hijo. Se supone también suyo el retablo mayor de San Vicente de Llaveneras y también se le ha atribuído el del Rosario, en la catedral de Barcelona, que seguramente es de Pujol el Joven. Muchas de las obras citadas no se han identificado y otras se han perdido.

Del retablo mayor de Villanueva, sabemos que lo trazó el arquitecto Rovira; que llevaba en el banco relieves con el Apostolado, y en lo demás, imágenes de San Antonio Abad, San Pedro, San Pablo, la Purificación de la Virgen —que sería la titular—, Santa Eulalia y Santa

Madrona; en el ático, relieve del Calvario, y en las portezuelas laterales, los santos Abdón y Senén; lo completaban lienzos de Sabater. Al hacerse nueva iglesia en el siglo XVIII se trasladó el retablo, pero en 1845 se quitó, por considerarlo pobre, y sus restos se dispersaron. En cuanto al altar de San Elmo, que era pequeño, con el Santo titular entre San Nicolás y Santa Clara, y la Coronación de la Virgen en el ático, fue sustituido, a mediados del siglo XVIII, por otro barroco y el antiguo desapareció.

De todo esto resulta que hoy es imposible un estudio de la obra de este escultor sobre bases de certeza. Las noticias de obras fechadas después de 1610, última cita documental, en compañía del hijo, es muy probable que todas se refieran a éste. Queda así Pujol el Viejo reducido a un nombre.

De Agustín Pujol, el Joven, tenemos más noticias y, sobre todo, obras en que fundar juicios. Sin embargo, la mayor parte de las que se conocían fueron destruidas en los días aciagos de 1936, y hoy sólo podemos juzgar de ellas por fotografías.

Pujol el Joven fue artista famoso en su tiempo, el único a quien los coetáneos nombran con elogio. Una cita de 1662 le llama "aquél célebre artífice Pujol, tan conocido en España y en Italia por la eminencia de sus obras". En 1678 tenemos referencia de que los escultores lo citan entre los "relevantes e insignes" en su oficio. Es probable que la frase citada de su fama "en Italia" sugiriese a Ceán la idea de suponer que hubiese estudiado allí, cosa poco probable, pues su estilo en nada se relaciona con lo que por entonces hacían los escultores barrocos italianos.

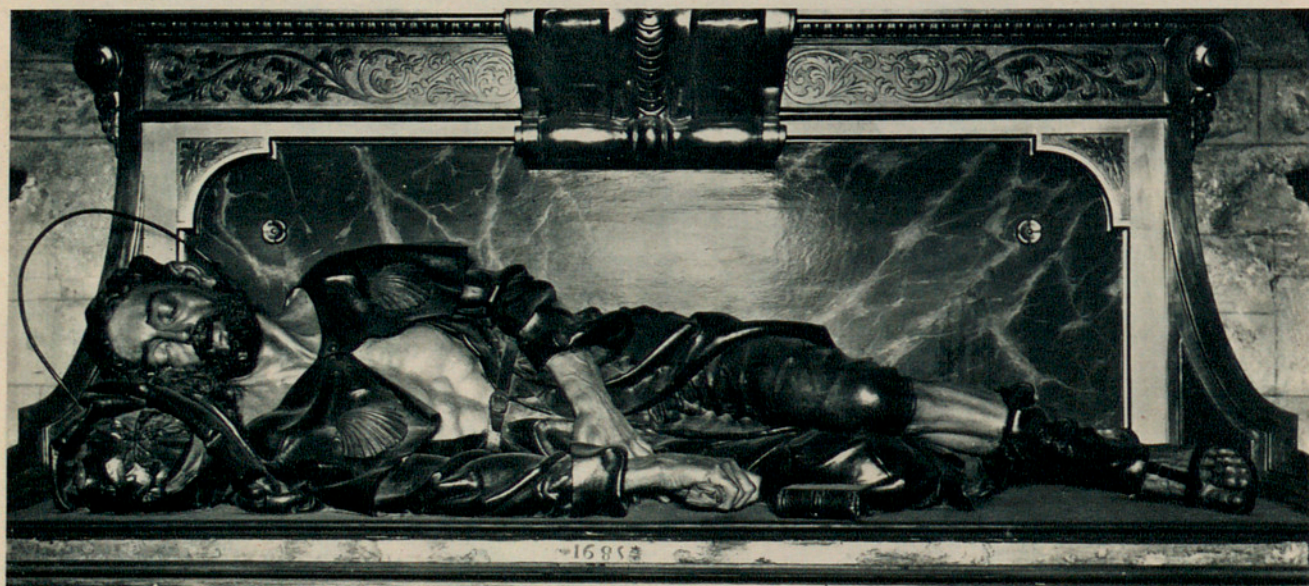
Solamente Ceán nos da noticia de su nacimiento en Villafranca del Panadés, el año 1585. La fecha es probablemente cierta, pues sabemos que cuando aparece trabajando con el padre en el retablo de Villanueva y Geltrú, en 1605, era menor de edad. No así la de su muerte, que fija Ceán en 1643, en el hospital de Barcelona, a consecuencia del disgusto que le ocasionó el verse pospuesto a un mal escultor en la traza para el retablo de Santa María del Mar. Hay noticia, en efecto, de que se hizo un concurso para dicha traza, pero fue en 1629 y en él no aparece el nombre de Pujol. Sin embargo, se puede rastrear el camino por donde Ceán equivocó la noticia; Pujol no pudo intervenir en el concurso por haber muerto ese mismo año o el anterior, pues su viuda declara, en 1633, que Agustín había fallecido tres años antes, no en Barcelona, sino en Reus.

Las noticias documentales son abundantes, desde su colaboración con el padre en los retablos de Villanueva y Geltrú y en el de Martorell. Sabemos de su casamiento, en 1614, con Isabel Vicens, hija del notario de Martorell, cuando estaría aún trabajando en el retablo. En 1619 contrata el retablo del Rosario para la catedral de Barcelona, que se suele atribuir al padre, pero que debe de ser suyo; es una de las pocas obras que se conservan, con arquitectura ricamente ornamentada, de tradición plateresca, y relieves bien compuestos, sin novedades respecto de lo habitual clasicista (fig. 101). Más personalidad revela en el de Sarriá, también con advocación del Rosario, cuyos relieves se conservaron en retablo posterior, neoclásico, y hoy subsisten en parte, deteriorados por el fuego; compuestos con arte y buen gusto, muestran ya una inclinación realista en los tipos, que se afianza en obras posteriores (fig. 98).

De 1623 data la única obra importante conservada, el altar de la Purísima para Verdú (Lérida), considerado como su obra maestra y la más bella de la escultura barroca catalana (fig. 97). El tema, tan caro a los escultores andaluces, es interpretado por Pujol en forma enteramente diversa, que tiene su raíz en la escultura gótica, pues la Inmaculada aparece como bro-



Fig. 97.—AGUSTÍN PUJOL, EL JOVEN: PURÍSIMA CONCEPCIÓN, EN LA IGLESIA DE VERDÚ.



Figs. 98, 99 y 100.—A. PUJOL, EL JOVEN: RELIEVE DEL RETABLO DEL ROSARIO, EN SARRIÀ; SAN ISIDRO, EN LA IGLESIA DE VILLANUEVA Y GELTRÚ (DESTRUÍDO), Y SAN ALEJO, EN SANTA MARÍA DEL MAR, DE BARCELONA (DESTRUÍDO).

te terminal del árbol de Jessé. Las figuras de los Patriarcas, encogidas, forman su pedestal, y sobre ellas surge la de María, de pie, cruzadas las manos, sueltos los cabellos. Toda la tradición manierista del modelado cuidadoso y la disposición elegante se mantiene aquí, pero vivificada por una inspiración ya realista, de suave religiosidad.

El mismo año del retablo de Verdú tenemos noticia de otro trabajo de Pujol, dos relieves con escenas de la vida de Santa Bárbara, para su capilla de la iglesia de Vallfogona, que subsisten. Fueron donados por el famoso rector poeta de aquella iglesia, el reverendo Vicens García, y en 1623, según consta en su testamento, los tenía ya pagados en el taller del escultor, en Barcelona.

Al año siguiente, 1624, corresponde una imagen de San Isidro, para la iglesia parroquial de Villanueva y Geltrú (fig. 99), lamentablemente destruída; imagen de contenido realismo, con la tranquila apostura y la sencillez propias del escultor. La misma suerte han corrido su obra más conocida y famosa, el San Alejo dormido, en Santa María del Mar, de Barcelona, citado como suyo por Ceán (fig. 100); era imagen notable, no sólo por su excelente talla, sino por su iconografía, pues representaba al Santo, en traje de peregrino, dormido plácidamente sobre su zurrón, con naturalismo de pormenores que no contradecía la finura y buen gusto habituales en Pujol.

Sigue después, entre 1625 y 28, otro retablo del Rosario, para Arenys de Mar, tema éste en el que se especializó nuestro escultor; colaboró con él un José Oliu, tallista. Era una de sus obras principales, pero, como tantas otras, fue destrozado y quemado en 1936. Constaba de dos cuerpos y atico, con rica ornamentación escultórica, seis grandes relieves con la Anunciación, Visitación, Natividad, Resurrección, Asunción de María y su Coronación, e imagen de la Virgen del Rosario en el centro, entre Santo Domingo y Santa Catalina. Parecía más barroco que otras obras suyas y, desde luego, muy bueno, y lo realizaba la policromía, debida a Juan Basó, con mucho oro y colores claros.

Acabó Pujol este retablo el año mismo de su muerte, y por el mismo tiempo había realizado otro, también del Rosario, para la iglesia del Santo Espíritu, de Tarrasa; debió de ser su última obra y hubo de acabarse después de la muerte del escultor, puesto que consta como concluído "poco antes" en 1635. Nada sabemos de él.

El caso de Agustín Pujol es de los más lamentables en la tan lamentable historia de las destrucciones artísticas. La moda de las renovaciones y la brutalidad revolucionaria se han juntado para dejar reducido a poco más que una cita erudita al único escultor de valía con que contaba Cataluña en el siglo XVII. Formado en el ambiente clasicista de los finales del Renacimiento, evolucionó hacia un realismo impregnado de naturalidad y siempre servido por una técnica cuidada y primorosa. Nadie recogió su herencia, pues ni la fama coetánea ni las escasas obras conservadas presentan escultor alguno digno de mencionarse.

El retablo de Santa María del Mar, aquél cuya traza, según Ceán, costó la vida a Pujol, había de sustituir al altar primitivo, que se quitó en 1629; mas el nuevo no llegó nunca a concluirse y se desmontó en el siglo XVIII, sin que quedara de él sino un bello relieve, anónimo, y una Virgen de media figura, obra del italiano Rafael Guarino; ambas esculturas se perdieron en 1936, pero se salvaron dos ángeles de mármol del retablo viejo, obras de Domingo Rovira en 1654.

Coetáneo de Pujol, el Joven, fue Francisco de Santa Cruz, autor del retablo de la Trinidad, de Barcelona, que no existe.

LOS ESCULTORES DE GALICIA: FRANCISCO DE MOURE. — La escuela clásica, que produjo allí obras apreciables en la segunda mitad del siglo XVI, depende de la castellana, con influjo de Juní y sus discípulos; el hijo de éste, Isaac, trabajó en el monasterio de Montederramo en 1595. Casi toda la escultura de este tiempo es anónima; pero conocemos a los autores de la sillería del coro de la catedral de Santiago, contratada en 1599 con un escultor de Túa, Juan de Vila, colaborador de Esteban Jordán, y un Juan Español, astorgano y compañero de Becerra, quienes lo acaban en 1606. Es obra aún dentro del clasicismo manierista, aunque acusa en los relieves cierto impulso barroco, más por tradicionalismo, a lo Jordán, que por avance realista. Esta sillería fue desmontada en 1949 y se encuentra ahora en el coro alto del monasterio de San Martín Pinario.

La figura capital que produjo en escultura Galicia en el siglo XVII es Francisco de Moure. Aunque se le creía nacido en Orense y Ceán da la fecha de 1580, los documentos estudiados por don Cándido Cid demostraron que nació en Santiago en 1577, hijo de un italiano allí avecindado, César Antonio, y de Lucía de Moure, hija de un maestro cantero de Orense. Francisco nació póstumo, y el segundo marido de Lucía, Francisco de Alba, lo crió como a hijo propio, desde los tres meses "hasta que se fue a Castilla" en el año de la Invencible, o sea, el 1588; ignoramos a qué obedeció esta marcha de Francisco, que no tenía sino once años, edad demasiado temprana para aprender oficio. El padrastro se preocupó de su educación, enseñándole a leer, escribir y contar, considerándolo en todo como hijo.

Desde 1592 encontramos al joven Moure en Orense, donde dos años después entró de aprendiz con el escultor Alonso Martínez de Montánchez. En 1598, antes de cumplirse los cinco años a que obligaba el aprendizaje, Moure se casó y concertó su primera obra. Al año siguiente ya tenía taller y contrataba aprendices, pues enseguida empezaron a abundar los encargos, con apremios de tiempo que exigían tener auxiliares numerosos. Quedó Moure establecido en Orense hasta 1624.

De la importancia de su taller dan testimonio los diez y ocho retablos que contrató en veintidós años, hasta 1620, unos sólo la escultura y otros incluso la arquitectura, pues Moure se titulaba maestro arquitecto y escultor. Estas obras de su primera época, perdidas por las aldeas orensanas, la mayor parte han desaparecido, de otras quedan restos y las que subsisten están mal estudiadas y apenas fotografiadas.

Tras de un San Roque en la catedral de Orense, su primera obra, aunque ya con arranque barroco, se conserva parte de las esculturas del retablo de Beade (Ribadavia), repintadas casi todas. Destaca entre ellas un valiente San Bartolomé, con el cuchillo en la mano y un horrendo diablo a los pies; su cabeza, de cabellos y barba rizados, la abundancia y complicación de los paños y la fogosidad de toda la figura le dan un aspecto de precoz barroquismo. Para el monasterio de Samos hizo cinco retablos, que no existen, entre 1613 y 1620.

La obra capital de Moure es la sillería de la catedral de Lugo (fig. 102), contratada en 1621 para sustituir a la sillería vieja, gótica. La nueva se ajustó con el cantero Simón de Monasterio, para la traza, y la escultura corrió toda a cargo de Moure, que realizó en ella su obra más personal y característica. Consta, como es obligado, de dos series de sillars, talladas en nogal, treinta y nueve altas, con figuras de relieve, de cuerpo entero, y veintisiete bajas, con bustos en medallones. Moure tomó casa en Lugo e instaló allí su taller, aunque seguía considerándose vecino de Orense, pues así lo declara al firmar la obra terminada en 1624; faltaría, sin embargo, el ensamblaje, pues no se dio la sillería por concluída hasta 1630.

La traza arquitectónica es sosa, con columnas de fustes labrados en la silla pontifical y pilstras estriadas en lo demás; por remate, unos feos frontones y pináculos piramidales. La silla pontifical lleva relieve con la Virgen entre San Ildefonso y San Bernardo, el primero recibiendo la casulla y el segundo el chorro de la divina leche; sobre él, otro relieve con la Coronación de María. En las sillas altas se representan los Apóstoles, santos diversos y los profetas Moisés y David. En los medallones de las sillas bajas, otra serie de santos y santas. Todos ellos llevan letrero, y es de notar que Moure tuvo especial cuidado en señalar los santos gallegos, San Froilán, en la sillería alta, y San Pelayo, Santos Facundo y Primitivo, Santa Marina y Santa Eufemia, en la baja. Otra singularidad es la presencia, en uno de los medallones, de cinco mártires escultores, llevando los instrumentos de su oficio y con tipos tan realistas, que parecen retratos, lo que da pie a la suposición de que representen al propio Moure y a sus oficiales. Salvo los Apóstoles, todas las figuras visten trajes modernos, con recreo en pormenores del natural.

A ambos lados de la silla pontifical, en cartelas adornadas con animales caprichosos, como si evocara el artista los capiteles románicos, se distribuye el letrero con la firma, en incorrecto latín, cuya traducción es: "Francisco de Moure, escultor y arquitecto gallego, vecino de Orense, inventó y esculpió esta obra, cuya última mano se dio en el año del Señor 1624",

Moure desarrolla en esta sillería su temperamento fogoso y realista, que no se detiene ante los pormenores repulsivos de los martirios. Parece como si el Renacimiento no hubiese tenido lugar y entroncarse directamente con el arte románico, por su completo desentenderse de los cánones de belleza al modo clásico y su realismo, un tanto expresionista. Galicia, tan rica en buenas sillerías de coro, tiene en esta de Lugo la obra maestra del género. El mismo Moure hizo otra sillería para Meira, que no subsiste.

En 1625, un año después de firmar la sillería de Lugo, recibe Moure su último encargo conocido, un retablo para la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús, en Monforte de Lemos, conocido por el Colegio del Cardenal, por ser fundación de don Rodrigo de Castro, hijo de la Condesa de Lemos y arzobispo de Sevilla. Para realizarlo se trasladó Moure a Monforte y ya no volvió a Orense. Cubre el retablo (fig. 103), todo el testero de la iglesia, formando tres cuerpos de tres calles, con siete relieves e imagen de la Virgen de la Antigua, titular del Colegio, en la hornacina central. La arquitectura es bastante clásica, con columnas entorchadas y frisos con ornamentación en relieve; solamente el frontón partido del cuerpo inferior aduce barroquismo. El banco, con figuras de los Apóstoles (figs. 104 y 105), y los dos relieves bajos, con la Circuncisión y la Adoración de los Reyes, son la parte más cuidada, como obra personal de Moure; el segundo cuerpo baja en calidad. La imagen titular de la Virgen lleva advocación de La Antigua, como va dicho, por devoción del Cardenal fundador, quien convirtió el palacio arzobispal de Sevilla en una colonia gallega y, en cambio, adoptó para su Colegio de Monforte la advocación de la tan venerada imagen sevillana. La versión de Moure, muy barroca, envuelta la Virgen en ropajes ampulosos de abundantes pliegues, en nada recuerda a su prototipo, la bella tabla gótica de la catedral de Sevilla.

Murió Moure en el mismo Monforte, en 1636, dejando sin concluir el retablo, al que faltaba, al parecer, el cuerpo alto; se encargó de concluirlo el hijo, también Francisco de nombre, sobre modelos del padre, seguramente. El retablo no llegó a pintarse, quedando en el color del nogal, agradablemente patinado.

El retablo de Monforte permite suponer lo que serían los demás perdidos de Moure, aunque la falta de color lo identifica con los relieves de la sillería de Lugo. Hay que señalar que la po-

licromía es factor muy importante en las obras suyas que la conservan, pues sigue la técnica antigua del estofado, con profusión de oro.

Francisco de Moure es un escultor singular, aparte de cuanto se hacía en Castilla por aquellos años. Su temprana estancia allí no parece haber influido en él, acaso únicamente pudo despertar su vocación de escultor. Si algo aprendió de su oscuro maestro sería el oficio, pues su estilo, tan precozmente barroco, es solamente suyo. Su repulsión al manierismo, su temperamento realista y hasta su mal gusto en muchos casos son rasgos de una personalidad artística bien definida. Moure fue hombre acomodado: poseía casas y tierras, heredadas o adquiridas, en Orense y su comarca; casó tres veces, pero no dejó hijos que continuaran el taller, pues del Francisco sólo sabemos su intervención final en el retablo de Monforte.

La escultura gallega de este tiempo está mal estudiada y la parte documental queda sin utilizar sino fragmentariamente; sin embargo, parece claro que se mantiene ajena al movimiento realista, iniciado en la escuela de Valladolid por los discípulos de Leoni con reacción de sencillez y naturalidad, frente al amanerado dinamismo de Jordán y el clasicismo formulista de Becerra. La escultura gallega, más barroca que realista, continúa fiel a la decoración ostentosa y a las composiciones complicadas, sin introducir cambios esenciales en el criterio estético que preside los excesos ornamentales del plateresco. Lejos de influir en una primera formación local de Gregorio Fernández, hemos de ver que el estilo de éste penetrará en Galicia llevado por sus discípulos.

MATEO DE PRADO.—En la generación siguiente a Moure la escultura gallega desaparece como escuela, reducida a oscuros tallistas locales, y cae dentro del círculo castellano. El único escultor que descuella, Mateo de Prado, fue, al parecer, discípulo de Gregorio Fernández.

Nada sabemos de él hasta su presencia en Villagarcía de Campos en 1632, trabajando en la Colegiata, donde Juan José Martín le atribuye las imágenes-relicarios, flojas y desiguales, dentro del estilo de los talleres de Valladolid. Debíó de permanecer Prado en esta ciudad hasta la muerte del maestro, pues se sabe estaba allí vecindado el año anterior, y tres años después lo hallamos establecido en Santiago, donde fija su taller hasta su muerte, en 1670.

Podemos suponer, por tanto, que Prado pasó a Castilla para aprender la escultura en el taller de Gregorio Fernández, y que, muerto éste, acaso surgieran diferencias entre los continuadores del taller, que decidieran a Mateo a regresar a su tierra. Es evidente en sus obras posteriores, realizadas en Galicia, la huella de un aprendizaje en los talleres de Valladolid.

Su primera obra compostelana, y la principal de todas las suyas, es el coro bajo del monasterio benedictino de San Martín Pinario (figs. 106 a 108), comenzado en 1641 y acabado seis años después, el más fastuoso conjunto escultórico de Galicia. Consta de tres series de relieves; los de sillas bajas, con escenas de la vida de Nuestra Señora en sus tableros, los de las altas, con figuras de santos, y sobre ellas, otra serie de relieves, con las vidas de San Benito y San Martín; también realizó Prado las tallas decorativas de los tercios bajos de las columnas, capiteles, frisos, misericordias, florones, etc. La traza es todavía clásica, con recuerdos platerescos; mas el estilo de Mateo de Prado, francamente barroco y rico en pormenores realistas, enlaza con la escuela de Gregorio Fernández a través de un temperamento muy personal, con dinamismo y vehemencia expresiva, unidos a un sentido narrativo y popular. La crestería que la remata, obra de Diego de Romay, se añadió en 1673.

Entre otras obras, perdidas, para diversos lugares de Galicia, subsisten la graciosa imagen

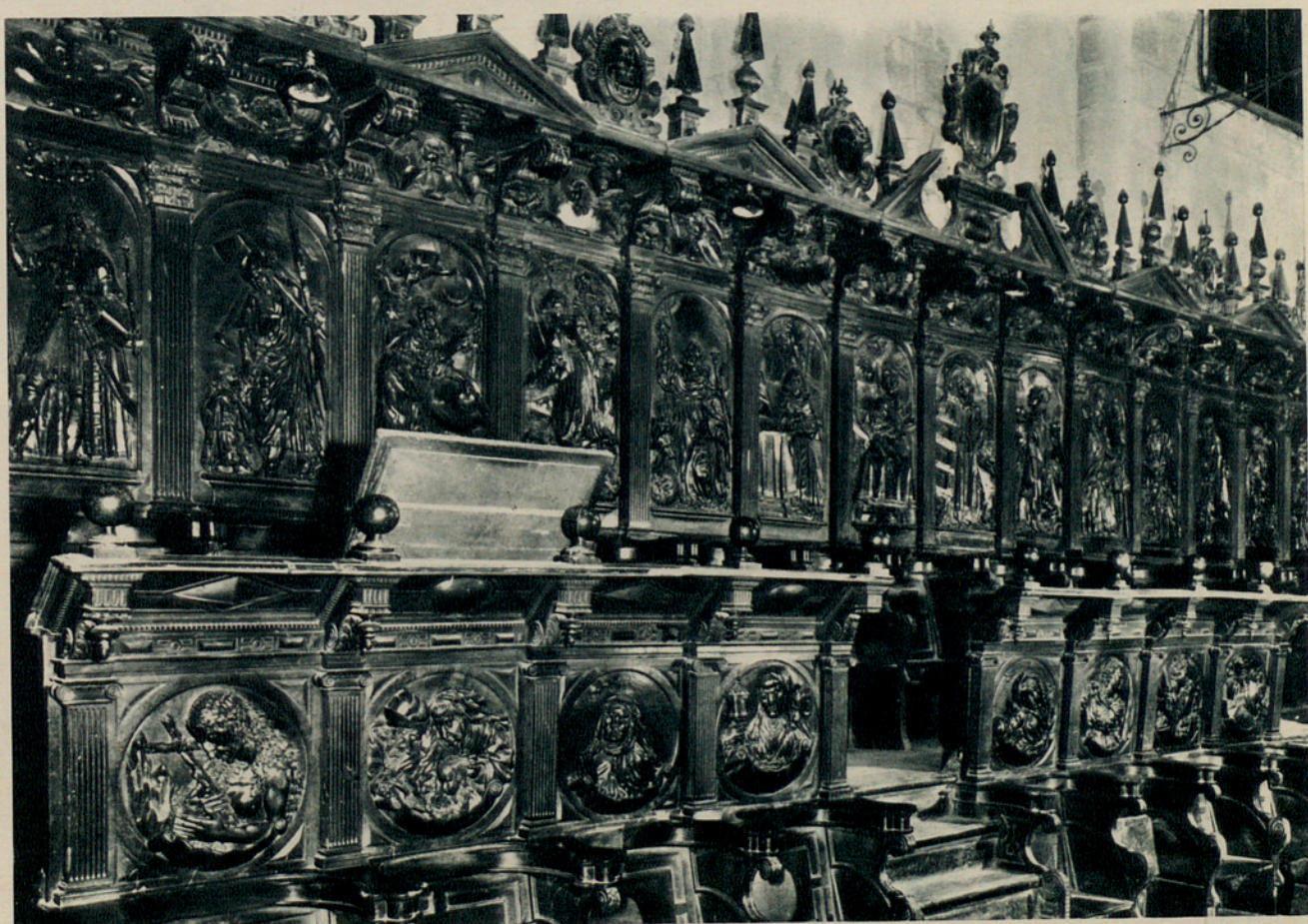
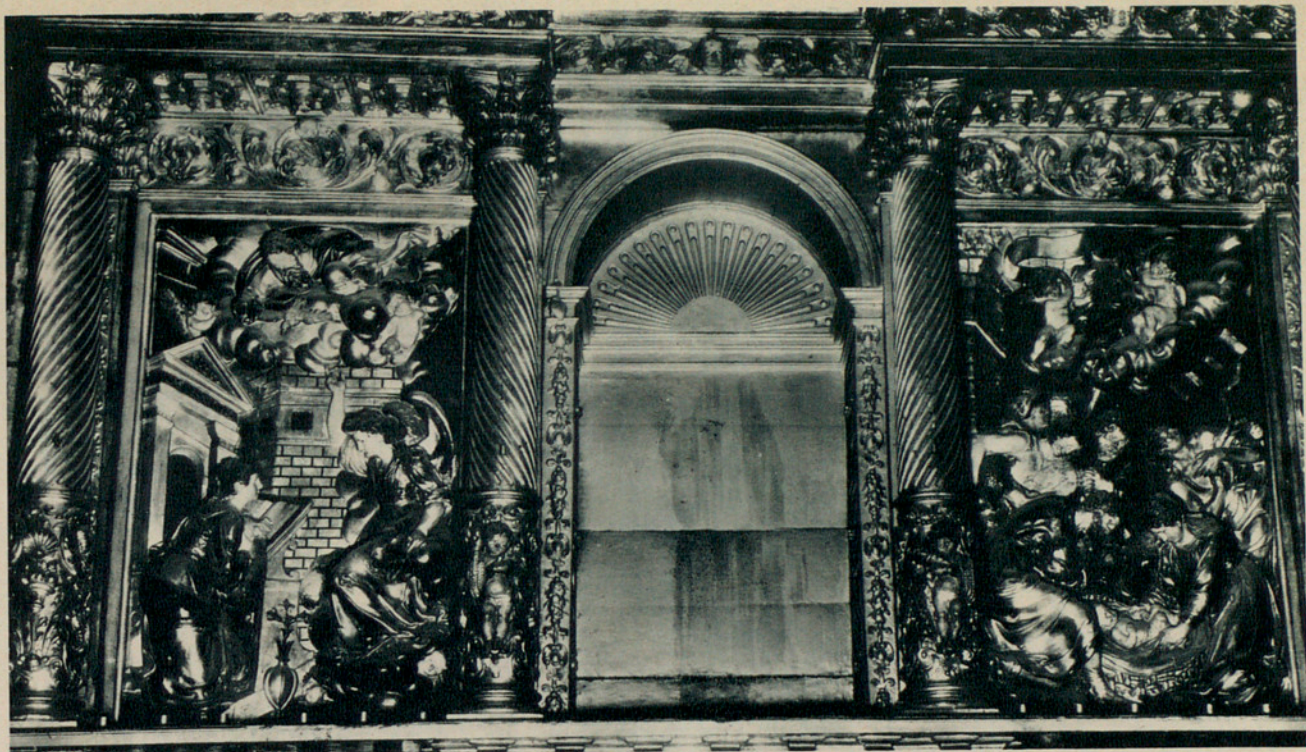


Fig. 101.—A. PUJOL, EL JOVEN: PORMENOR DEL RETABLO DEL ROSARIO (CATEDRAL DE BARCELONA). Fig. 102.—FRANCISCO DE MOURE: SILLERÍA DEL CORO (CATEDRAL DE LUGO).

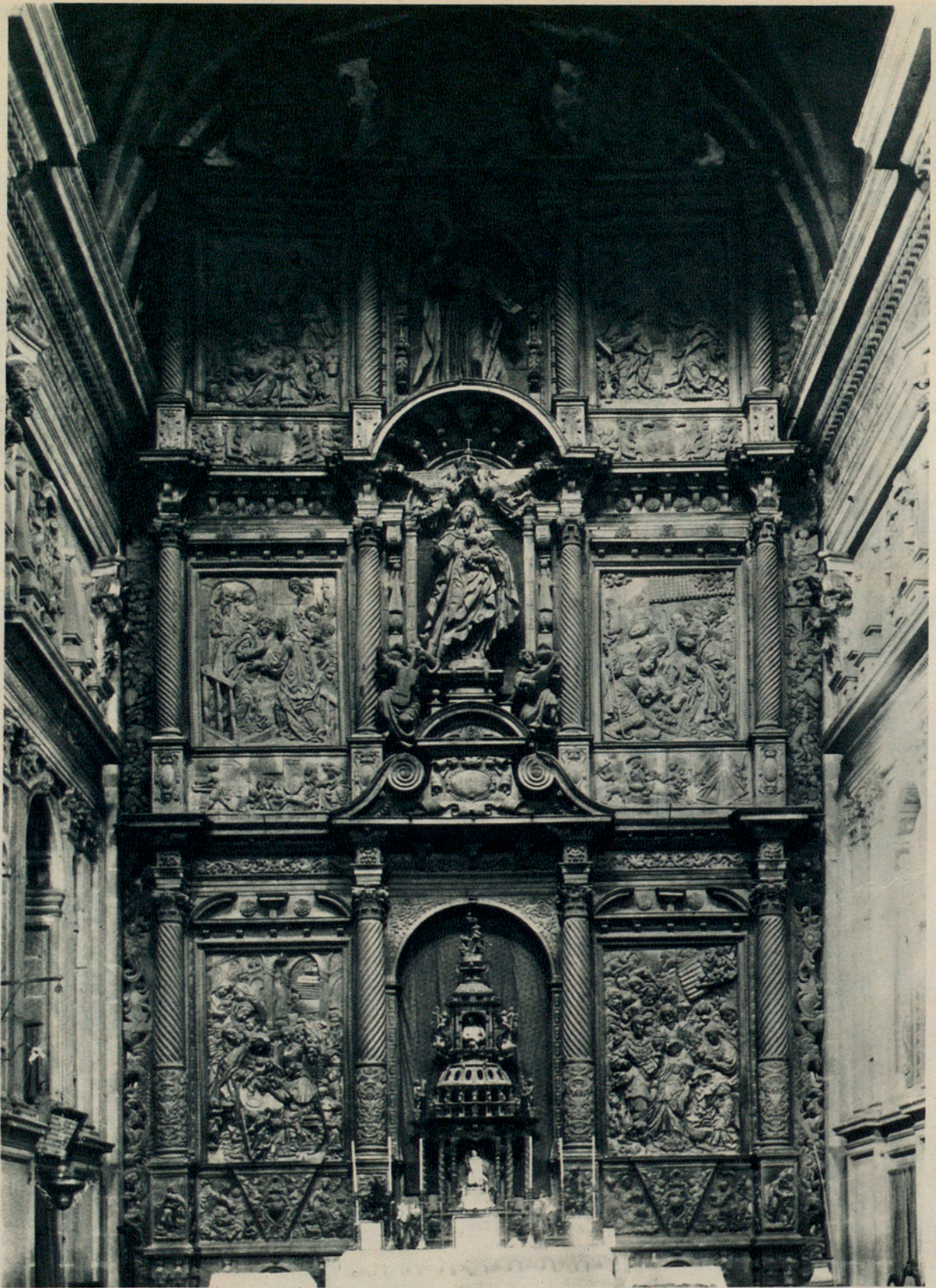
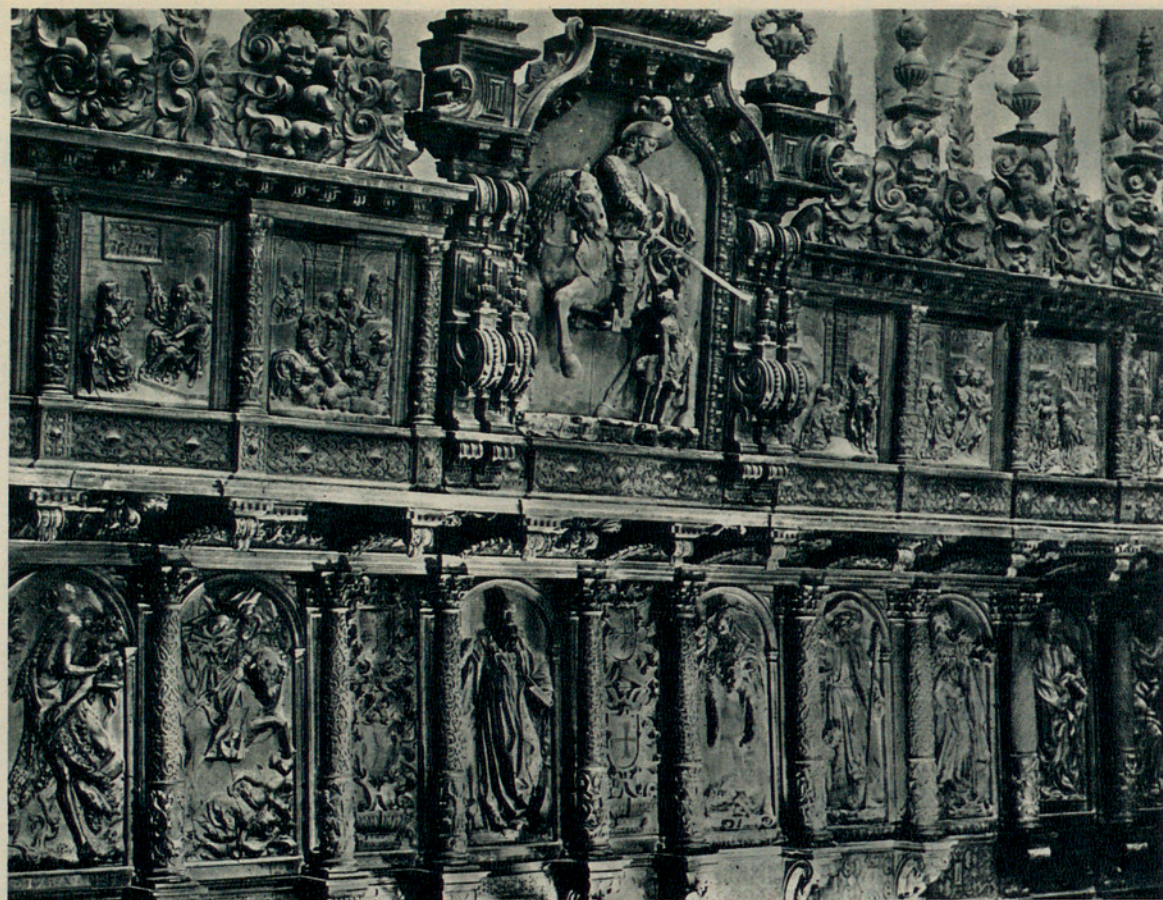


Fig. 103.—FRANCISCO DE MOURE: RETABLO DEL COLEGIO DEL CARDENAL, EN MONFORTE DE LEMOS.



Figs. 104 y 105.—FRANCISCO DE MOURE: PORMENORES DEL RETABLO DE MONFORTE.



Figs. 106, 107 y 108.—MATEO DE PRADO: SILLERÍA DEL CORO DE SAN MARTÍN PINARIO, EN SANTIAGO.



Fig. 109.—JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS: SAN CRISTÓBAL, EN LA IGLESIA DEL SALVADOR (SEVILLA).



Fig. 110.—J. MARTÍNEZ MONTAÑÉS: CRISTO DE LA CLEMENCIA, EN LA CATEDRAL DE SEVILLA.

titular del deshecho retablo de la Concepción y el hermoso retablo de la Ascensión, en la catedral de Orense, el Santiago Matamoros y los ángeles que rematan el tabernáculo de la catedral de Santiago y el relieve de la Anunciación de la fachada de las Mercedarias, en la misma Compostela. Además Chamoso le atribuye un San Antonio y otra Purísima, en la catedral de Orense, y el soberbio retablo del monasterio cisterciense de Montederramo, que resulta su obra más importante después del coro de San Martín, hecha en 1666 y luciendo en su cuerpo bajo precoces columnas salomónicas.

Mateo de Prado es, con mucho, el principal escultor de Galicia después de Moure y casi en su misma línea; más sabio, pero con tendencia también a un barroquismo que se nos presenta como propio del arte gallego, siempre anticlásico y lleno de vitalidad popular. Prado emplea en sus relieves distintos términos, desde la figura exenta al bajorrelieve, y perspectivas arquitectónicas, aunque su modo de componer, muy simétrico, peca de elemental. Su talla no es muy fina, pero sí desenfadada y vigorosa, llena de alegre dinamismo, y si sus figuras sueltas no son muy felices, sus grandes conjuntos, el coro y los dos retablos de Orense y de Montederramo, son impresionantes por su fastuoso sentido decorativo. Tras de él, continuadores e imitadores sin relieve alguno mantienen algún tiempo su estilo.