

La abdicación de Carlos V en 1555, dejó a su hijo y sucesor - Felipe II un enorme imperio en el que se incluían España, gran parte de Italia, los Países Bajos y los grandes territorios americanos. Sin embargo esta herencia estaba plagada de todo tipo de problemas que iban desde los políticos a los sociales, y desde los económicos a los religiosos. Uno de los territorios donde estos conflictos se manifestaron con una mayor virulencia fueron los Países Bajos, donde los deseos secesionistas y la penetración de ideas luteranas, anabaptistas y calvinistas, ya durante el reinado de Carlos V, habían creado las condiciones favorables para la hostilidad contra España. Estas tensiones se agudizaron aún más cuando Felipe II ordenó que en todos sus dominios se respetaran los decretos del Concilio de Trento. Esto supuso un revulsivo para los rebeldes holandeses, que la regente Margarita de Parma no pudo contener, lo que envalentonó a los sublevados que, en el bienio de 1566 a 1568 se dedicaron a todo tipo de excesos iconoclastas contra las iglesias del Flandes occidental. Para aplacar los ánimos Margarita de Parma tuvo que conceder una total tolerancia religiosa. Esta decisión de la regente hizo reaccionar a Felipe II que envió con plenos poderes al duque de Alba para sofocar la rebelión y restaurar la autoridad del rey. Tras unos iniciales triunfos y la represión contra los jefes de la sublevación se logró restablecer la soberanía española. No obstante Guillermo de Orange, alma de la rebelión, contando con ayuda exterior, consiguió apoderarse de las provincias del Norte -la actual Holanda-, ganadas por el protestantismo, mientras que las del Sur, que forman la Bélgica de hoy, se mantuvieron fieles al catolicismo y al rey de España. Así las cosas, en 1580 la ayuda inglesa a los independentistas haría que el conflicto se internacionalice. Una solución de compromiso se dió con la Tregua de los Doce Años, que firmada en 1609, reconoció de hecho a las Provincias Unidas de Holanda como un Estado soberano e independiente. A partir de entonces las relaciones hispano-holandesas fueron bastante tirantes. En 1621 comenzó de nuevo la guerra entre los dos países, y más tarde los holandeses entraron en la alianza con Richelieu para combatir a la Casa de Austria. La armada holandesa aniquiló a la española en la batalla de las Dunas, y en 1648 Felipe IV tuvo que reconocer la independencia de Holanda por el tratado de Munster. Sin embargo el paso del tiempo hizo que los dos enemigos tuvieran que unir sus fuerzas frente a un enemigo común: Luis XIV de Francia. En efecto, a partir de 1661 el imperialismo del monarca francés hizo que varios países europeos se coaligaran frente a él, y en esa alianza entraron Inglaterra, España, Holanda y Suecia. Cuando las tropas francesas in-

vadieron Holanda en 1672, sólo España ayudó a su antigua rival.

Para tratar estas alianzas España y Holanda intercambiaron em
bajadores que iban y venían de un país a otro, y queremos destacar -
que los holandeses, para no herir la susceptibilidad religiosa español
la, enviaron diplomáticos católicos, para que así las cosas fueran -
más sencillas. Y éste es el caso de Enrique de Reede, que cumpliendo
una misión diplomática murió en Madrid el 19 de septiembre de 1669.

Don Enrique de Reede otorgó, el 8 de septiembre de 1669, un -
poder para testar, documento precioso por la gran cantidad de noti-
cias familiares sobre el embajador holandés (1). En él se especifica
que es "enbaxador en España de los Estados generales de los Payses va
ros de la Republica de olanda". Había nacido en Utrecht, hijo de Don
Juan de Reede y de Doña Jacoba de Heden, vecinos de La Haya. En el do
cumento se confiesa firmemente creyente "en el Misterio de la Santi-
sísima Trinidad, Padre, Hijo y Espiritu Santo, tres personas distintas
y un solo Dios verdadero, y en todo lo demas que cree y confiesa nues
tra Santa Madre Yglesia Catolica Apostolica Romana, devaxo de cuya fe
y crehencia protesto vivir y morir como catolico xpistiano". Afirma -
también que la gravedad de su enfermedad es tal que le impide otorgar
su testamento por lo que da su poder para hacerlo al jesuita Jerónimo
de Yurre, su confesor; a su secretario Don Carlos del Rey, y a su so
brino Juan de Ardembroeck. Pide que una vez muerto su cuerpo sea depo
sitado en la iglesia del Noviciado de la Compañía de Jesús. Como here
deros de sus bienes, tanto de los que posee en España como de los de
Holanda, nombra a sus padres y a su sobrino.

El 10 de Septiembre de 1669 Don Enrique de Reede otorga un co
dicilo en el que se ratifica en su anterior poder para testar, pero -
añade una clidusula en la que establece lo siguiente:

- "A Nuestra Señora de la Salud, sita en la yglesia de la Cassa profe
ssa desta dicha villa, que esta en el Altar Mayor de ella, dexo -
doscientos doblones por una vez de a dos escudos de oro cada uno -
para que por mi devosion se le haga a la santissima Virgen un arco
de plata segun y en la forma del dibujo que esta hecho y formado -
antes de mi enfermedad y que me tiene mostrado el padre Geronimo -
de Yurre mi confessor, religioso en dicha cassa y que se ponga en
execucion que assi es mi voluntad" (2).

El 19 de septiembre de 1669 murió en Madrid Don Enrique de Ree
de y así lo confirma la siguiente frase escrita al margen en la prime
ra hoja de su poder para testar: "en 19 deste mes murio y le bi".

El 24 de septiembre de 1669 los testamentarios del embajador -
difunto encargaron hacer el inventario de sus bienes, y una vez reali
sado se comensó la tasación cuando, el 2 de octubre de 1669, el pin-

tor Francisco Berges evaluó la colección pictórica de Don Enrique de Reede. Esta contaba con un total de 137 obras, cuya temática era enormemente variada, pues había cuadros religiosos, bodegones, paisajes, temas bíblicos, mitologías, escenas de género y retratos, entre ellos varios de Felipe IV, Mariana de Austria, el príncipe Baltasar Carlos, Don Juan José de Austria, la reina de Francia y los emperadores de Alemania. Queremos destacar el número relativamente alto de obras que implicaban el desnudo femenino, como en las que se figuraban a Eva, Cleopatra, Danae, Lucrecia, Susana, etc. Desgraciadamente Francisco Berges no asignó autor alguno a las pinturas, y esto es sorprendente en él, puesto que aparte de pintor fue mercader de cuadros, y esto le debió permitir familiarizarse con numerosos artistas de la época. La tasación se realizó de la siguiente manera:

- Primeramente dos quadros de vara de alto, el uno de nuestra señora de la Umildad con marco liso negro, y el otro un santo ecce omo en la coluna tambien con marco negro labrado, ambos desyguales, 200 rs.
- nueve fruteros con sus marcos negros de a dos tercias en quadro con poca diferencia, 450 rs.
- Mas otros dos lienzos de tres quartos de alto yguales, marcos negros, el uno con la adorasion de los Reyes, otro el nacimiento, 100 rs.
- otro lienzo con marco poco mayor que los de arriba de un Pontifize, 50 rs.
- Dos payses yguales con sus marcos negros, de vara de largo y media de alto ambos, 200 rs.
- Seis laminas con sus marcos de ebano yguales de media vara de largo y una quarta de alto, 396 rs.
- quatro laminas yguales media vara de alto, 352 rs.
- otra lamina de tres quartas de alto de Adan y Eva marco negro, 500 rs.
- un lienzo de dos varas en quadro la fabula de Jupiter y damnae, 800 rs.
- quatro lienzos de medio cuerpo marcos negros, vara de alto de Phelipe quarto, la Reyna, el emperador y la emperatriz, 200 rs.
- un lienzo marco negro Cleopatra de vara y media de alto con poca diferencia, 150 rs.
- otro del mismo tamaño y marco de Lucrecia, 100 rs.
- otro lienzo cinco quartas de alto marco negro de nuestra señora con el Niño en los brazos, 66 rs.

- otro lienzo del mesmo tamaño y marco de Susana, 100 rs.
- otro lienzo del transito de San José marco negro poco mas de vara - de alto en quadro con poca diferencia, 300 rs.
- Dos países yguales con poca diferencia marcos negros, el uno con unos corderos y el otro el mar con unos navios, dos tercias de largo y una de alto, 100 rs.
- un lienzo de medio cuerpo marco negro vara de alto con poca diferencia de la Reyna de Francia, 50 rs.
- otro lienzo del mismo marco y tamaño de San Joseph con el Niño en los brazos, 150 rs.
- otro lienzo del mismo marco, mas pequeño que el de arriba el niño - Gessus con la cruz, 100 rs.
- Dos quadros en tabla media vara de alto y tres quartas de largo con unos paxaros muertos, 100 rs.
- otro quadro vara de alto marco negro el Ynbierno a uso de flandes, 80 rs.
- otro quadro marco negro San onofre vara de alto, 120 rs.
- otro quadro en tabla del mesmo marco y tamaño pintado un azafate - con unas frutas y pescados, 150 rs.
- otro lienzo marco negro dos varas de alto Santa Catalina su desposorio, 200 rs.
- otro lienzo vara y media de alto y dos de largo, la pescaderia de Neptuno, 150 rs.
- otro del mesmo marco, cinco quartas de alto nuestro Señor y la Magdalena 200 rs.
- once quadros sin marcos, dos varas de alto la cassa de Austria, 726 rs.
- otro quadro de medio cuerpo de Su Alteza el sr. D. Juan de Austria vara de alto poco mas, 50 rs.
- otros dos quadros del mismo tamaño y marco, el uno la reyna de francia de medio y el otro la emperatriz cuerpo entero, 100 rs.
- otro quadro de medio cuerpo vara de alto sin marco pintado un cavallero del Avito de Alcantara, 12 rs.
- Doce lienzos de los Apostoles dos varas de alto, marco negro, 1560 rs.
- otros dos lienzos del mismo marco, vara y quarta de alto Phelipe - quarto y la Reyna, 100 rs.
- Doce lienzos marcos negros, vara y quarta de alto y vara y media de

- largo que se componen de diferentes cazerias de los Reyes, 660 rs.*
- *Diez y nueve países de arboledas y fuentes, los nueve que son mayores a cien reales y los diez a setenta, 1600 rs.*
 - *otro País de vara y tercia de alto y una de ancho del mismo marco, 60 rs.*
 - *ocho países de fabulas marco negro, vara y media de alto y dos de largo, 480 rs.*
 - *Dos lienzos de mas de dos varas de alto, el uno de Adan y Eva y otro Adan en el parayso, 300 rs.*
 - *quatro lienzos de medio cuerpo de mas de vara de alto, yguales marcos, dos gitanos y dos viejos, 400 rs.*
 - *Dos frutereros yguales marcos negros vara y media de largo y dos tercias de alto, 160 rs.*
 - *otros tres frutereros yguales mas grandes que los de arriba, el uno frutero y los dos con cenas, 240 rs.*
 - *otros dos quadros yguales tres quartas de alto, marcos negros nuestro señor y nuestra señora, 132 rs.*

El 8 de octubre de 1669, Tomás de Pazos "maestro tapicero que vive antes de llegar a la puerta del Sol, casas de Simon Rodriguez de Ubierno", tasa lo siguiente:

- *ocho paños de la Historia de faeton, de cinco anas de cayda, finos de Bruselas, 21200 rs.*

El día 3 de octubre, Andrés González tasa las colgaduras y do seles; el 4, María de Rosales, hace lo propio con la ropa blanca, y el día 5, el ebanista Bartolomé Sainz, las "cosas de madera". Sin embargo el 6 de octubre de 1669, los testamentarios de Don Enrique de Reede mandaron suspender la tasación de los restantes bienes del emba jador difunto, a causa de la marcha precipitada de Juan de Ardembroeck a Holanda, por lo cual se realizó la almoneda de los mismos sin terminar de tasarlos.

Digamos por último que los estudios sobre el coleccionismo es pañol están conociendo en la actualidad un inusitado auge por parte de los investigadores, tanto españoles como extranjeros. Pero en realidad el interés por esa parcela de la historia del arte español comenzó hace ya bastantes años, cuando Sánchez Cantón publicó las colecciones de Isabel la Católica (4). A partir de entonces han salido a la luz los inventarios reales hechos a la muerte de Carlos II (5), así como las colecciones de diversos nobles (6) y funcionarios (7). Todo ello ha contribuido, en gran manera, a ese auge de los estudios sobre coleccionismo. Sin embargo el que aquí damos a conocer es sor-

prendente, ya que se trata no de un coleccionista español, sino de un extranjero, como era Don Enrique de Reede, embajador holandés en nuestro país.

NOTAS

- (1) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo=8377, fol. 423.
- (2) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo=8377, fol. 428.
- (3) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo=8373. Sin foliar.
- (4) SANCHEZ CANTON, Francisco Javier, Libros, cuadros y tapices que coleccionó Isabel la Católica, Madrid, 1950.
- (5) Los Inventarios Reales han sido publicados por el Patronato Nacional de Museos en edición preparada por Gloria Fernández Baytón. El Tomo I fue publicado en - 1975, y el II, en 1981.
- (6) Sobre las colecciones nobiliarias véase, LÓPEZ NAVIO, José, "La gran colección de pinturas del marqués de Leganés" en Analecta Calasanciana, nº 8, Madrid, - 1962; PEREZ SANCHEZ, Alfonso E., "Las colecciones de pinturas del conde de Monterrey" en Boletín de la Real Academia de la Historia, CLXXIV, Madrid, sept.-dic. 1977; BARRIO MOYA, José Luis, "Las colecciones de escultura y pintura del primer marqués de Mejorada", en Hidalguía, Año XXX, nº 175, Madrid, nov.-dic. 1982.
- (7) Sobre funcionarios coleccionistas hay que consultar el libro de Janice FAYARD, Los miembros del Consejo de Castilla (1621-1746), Madrid, 1982, págs. 423-430; BARRIO MOYA, José Luis, "La colección de pinturas de San Francisco de Oviedo, secretario del rey Felipe IV", en Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, - LXXXII, nº 1, Madrid, enero-marzo 1979.

José Luis Barrio Moya

CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN Y CONTENIDO EN LOS MUSEOS DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES.

La clasificación de los fondos de un museo, cualquiera que sea su contenido, ha sido establecida por el ICOM y, elaborada cuidadosamente por este organismo, se ha difundido a través de la revista Museum. El óptimo de clasificación atiende especialmente a un criterio objetual, no casuístico, referido a una estética modelo que los objetos museables imponen por sí mismos.

Todo objeto que entra en un museo con carácter definitivo o temporal debe clasificarse, inventariarse y exhibirse o ser almacenado cuidadosamente, una vez se anote en el libro de registro, ya sea como propiedad en adquisición, legado, donación o bien como depósito o préstamo temporal (1).

La localización posterior de la pieza debe ceñirse no sólo a la ficha de inventario y al número de registro, sino también, y eso es importante, al área que ocupa dentro del museo según unas características funcionales, técnicas, su cronología y material utilizado.

De este modo la organización de los fondos de un museo de artes y costumbres populares puede aferrarse a un criterio de clasificación que vaya en relación con el área de conocimiento, ciclo de vida o faceta artesanal que sea más representativa de la zona donde el museo está ubicado, independientemente de que se trate de museos monográficos, generales, estatales, privados, locales, nacionales, etc. - Lo que nos interesa discernir es si se sigue un programa basado en la educación e información del público, si se da prioridad a ciertas notas de tipismo que van en detrimento de la organización científica de los fondos (2), o bien éstos se presentan de forma razonada y pedagógica.

A este respecto la clasificación de los museos etnográficos o de artes y costumbres populares puede ser la que sigue:

A.- Museos etnográficos o antropológicos o de artes y costumbres populares que engloban el desarrollo de una sola etnia.

Gabriel Alomar (3), realizando un estudio comparativo de clasificación de material etnográfico en determinados museos locales, - distribuyó cada objeto atendiendo a unas específicas áreas de conocimiento que, con matices insignificantes, son las mantenidas en la mayoría de los museos etnográficos del mundo:

- 1ª área: Hogar-familia
- 2ª " : Indumentaria
- 3ª " : Agricultura en general
- 4ª " : Viticultura y enología
- 5ª " : Oleicultura
- 6ª " : Industrias agrícolas caseras
- 7ª " : Ganadería y vida pastoril
- 8ª " : Oficios
- 9ª " : Transportes terrestres
- 10ª " : Armería
- 11ª " : Mar y pesca
- 12ª " : Fiestas y juegos
- 13ª " : Creencias y supersticiones
- 14ª " : Pesas y medidas
- 15ª " : Literatura y arte del grabado, aleluyas, litografías, cuentos y leyendas
- 16ª " : Cocina (auténtica o fiel reproducción con todo tipo de menaje rústico)

Esta planificación fomenta la uniformidad del museo y de los fondos que encierra, y su homogeneidad, a pesar de la variedad de áreas existentes.

Se pueden amparar las colecciones con gráficos, fotos, mapas

y dibujos y a veces con reconstrucciones de ambientes rústicos en los que se valorará más el objeto como elemento funcional, social o histórico que como tipología propia de una zona determinada dispuesta más o menos estéticamente en las salas de un museo (4).

B.- Museos etnográficos o antropológicos o de artes y costumbres populares con desarrollo de varias etnias o zonas geográfico-culturales.

Este tipo de ordenación ha sido considerado por Antonio Limón Delgado, director del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, en sus investigaciones museológicas, por las cuales un fondo complejo, con material etnográfico proveniente de distintas zonas etnográficas es clasificado según áreas geográfico-culturales. En ellas se muestra un factor comparativo, si bien puede caer en olvido su faceta informativa y pedagógica, elevando el nivel de especialización y dando preferencia a la representación de la cultura popular local frente a las demás (5).

La idea de áreas geográfico-culturales ha tenido cierta aceptación, por cuanto se conocen sus resultados en el Museo de Artes y Costumbres Populares de París (6), admirado por museólogos y etnólogos por su exhibición moderna y por el resultado admirable en el cumplimiento de los objetivos programados:

- | | | |
|-----|--|-------------------------------|
| 1ª | área: Historia | |
| 2ª | " : Lingüística | |
| 3ª | " : Organización social | |
| 4ª | " : Hábitat | |
| 5ª | " : Técnicas de adquisición | Recogida
Caza
Pesca |
| 6ª | " : Transporte urbano y transportes rurales | |
| 7ª | " : Técnicas de producción: agricultura, cría de animales domésticos | |
| 8ª | " : Técnicas de transformación | |
| 9ª | " : Vida doméstica | |
| 10ª | " : Creencias y costumbres | |
| 11ª | " : Indumentaria | |
| 12ª | " : Juegos de fuerza y habilidad | |
| 13ª | " : Literatura | |
| 14ª | " : Música | |
| 15ª | " : Danza | |
| 16ª | " : Espectáculos | Ferías
Circo
Marionetas |

Resulta extraño que sólo el último apartado se dedique al arte popular, pero las anteriores áreas son susceptibles de ser incluidas dentro de este campo al tener puntos de contacto con la plástica popular o artesanal (indumentaria, literatura, hábitat, útiles de caza, pesca y recolección, etc.).

Esta clasificación es susceptible de ampliarse aún más dado - el inmenso acervo cultural popular, incluyendo -cuando corresponde- la faceta marinera en un lugar especial cuando la zona en cuestión de be gran parte de su economía a la explotación del mar.

C. - Museos etnográficos o antropológicos o de artes y costumbres populares que muestren el ciclo de la vida humana.

Esta clasificación se refiere a los ciclos de la vida (nacimiento, desarrollo y muerte) y a las costumbres tradicionales de un lugar determinado relacionadas con este ciclo.

Este es el caso del Museo de Artes y Tradiciones Populares de Roma, algo más apretado de fondos que los tipos de clasificación anteriores (?):

1. Ciclo del año
2. Ciclo de la vida humana
3. La casa
4. Vida agrícola y pastoril
5. Vida popular marinera
6. Vida popular ciudadana
7. El arte popular
8. Danza, música y canto
9. El traje y sus elementos
10. Religiosidad popular

El ciclo del año está íntimamente relacionado con el ciclo de la vida humana y así se puede representar en el museo a través de "ambientes rústicos" (o cámaras rústicas) del mismo modo que ocurre en la clasificación de museos etnográficos por áreas de conocimiento (8).

La ampliación de las colecciones y el material apropiado para el montaje razonado de los fondos de un museo etnográfico también se hace siguiendo unas normas generales establecidas por el ICOM (9) según:

- Una normativa vigente, disciplinaria, si la hay: estatutos, legislación vigente, planes de ordenación y montaje: informes de expertos, etc.

- Densificación objetual.
- Libertad de actuación o condicionamiento institucional.
- Funcionalidad dentro del panorama museológico (gráfico de la zona urbana o rural donde se asienta el museo).

Aurora León, por otra parte, insiste en que el carácter del edificio destinado a museo (continente), sea cual sea la clasificación de sus fondos, dice mucho en favor de una buena ordenación de los mismos.

Gracias a una buena adecuación arquitectónica se han conseguido resultados inmejorables tanto en edificios modernos, levantados para tal fin, como en la remodelación de viejos caserones (ej. Museo Etnográfico de Cantabria, en Muriedas, Santander; Museo de Artes y Costumbres Populares de Málaga, etc.). Sin embargo el ICOM propone la construcción de "edificios de nueva planta" para una mejor y más libre instalación de las colecciones (10). Estas (el contenido) son "La cima de un gran iceberg cuya base se extiende por debajo de la superficie de la gama limitada de actitudes y actividades a las que se considera culturales" y que están en vías de desaparición (11).

Esto es básicamente lo que ha de representar un museo popular. La correcta presentación de las salas revalorizará el contenido referencial de las piezas salidas de manos artesanas, de las manifestaciones folklóricas y de las tradiciones populares. De ellas se procurarán destacar los contenidos económicos o domésticos y su valor como herencia de una tradición secular manifiesta en el museo de forma "adecuada y ponderada" (12).

NOTAS

- (1) PORTA, Eduardo; MONSERRAT, Rosa M.; y MORRAL, Eulalia, "Sistema de documentación para museos", International Council of Museum, Dpto. de Cultura de la Generalitat de Cataluña, Barcelona, 1982, págs. 18-42.
- (2) Las diversas modalidades de clasificación de museos etnográficos y populares son susceptibles de adaptación a otras posibilidades. Sin embargo las expuestas en este estudio son las más comunes y de las que derivan la gran mayoría de criterios de ordenación de material etnográfico en los museos europeos.
- (3) ALOMAR, Gabriel y otros, "Museos de Artes y Costumbres Populares", Folleto de Divulgación Artística, Arqueológica y Etnológica, nº 1, Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico, Ministerio de E. y Ciencia, Madrid, S/F, págs. 11 y 13.
- (4) BOUZA ALVAREZ, José Luis, Introducción a la museología, Queimada Sociedad Coop. Madrid, 1981, págs. 24-25.
- (5) LIMÓN DELGADO, Antonio, "Notas sobre museología etnográfica", Actas del Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares, Zaragoza, Inst. Fdo. El Católico, C.S.I.C., 21 a 24 de Abril de 1983, pág. 28.
- (6) NIETO, Gratiniano, "Museos de Artes y Tradiciones Populares", Pleno del Patronato José M^e Cuadrado (C.S.I.C.), Madrid, 11-13 de Febrero de 1975, págs. 8 y ss.
 . Exposición del Museo de Artes y Costumbres Populares de París en Sevilla, -

Casa de Los Pinelo, sept.-oct. de 1984.

- (7) NIETO, G., "Museos de Artes...", *Op. cit.*, pág. 7.
- (8) BOUZA ALVAREZ, J.L., *Introducción a la...*, *Op. cit.*, págs. 24-25.
- (9) LEÓN, Aurora, *El Museo, teoría, praxis y utopía*, Cuadernos de Arte Cátedra, - Madrid, 1978, págs. 113 y 114.
- (10) BOUZA ALVAREZ, J.L., *Introducción a la...*, *Op. cit.*, págs. 28-29.
- (11) BAYNES, Ken, *Arte y sociedad*, Edit. Blume, Barcelona, 1976, pág. 13.
- (12) SALAS Y LÓPEZ, Fernando, *El museo cultura para todos*, Colección Cultura y Comunicación, 13, Madrid, 1980, pág. 18.

M^a Encarnación Escalera Pérez

DOS RETRATOS DE FEDERICO DE MADRAZO.

El nombre de Federico de Madrazo y Kuntz (Roma 1815- Madrid - 1894), se asocia al retrato, género que descolló en el siglo XIX de forma singular y en el que el artista alcanzó una extraordinaria maestría, haciéndole uno de sus grandes representantes españoles de todos los tiempos. La especialidad pictórica de este Madrazo en el retrato se traduce en una amplia producción que puede considerarse suficientemente estudiada y valorada, pero cuyo catálogo, como el de cualquier otro artista, está abierto a nuevas incorporaciones con obras dignas de darse a conocer en tanto lo enriquecen no sólo por el número. Los dos retratos que presentamos, aunque fuesen de autor ignorado, bastarían, a nuestro entender, para asignarlos a un gran pintor y reclamar la atención del historiador del Arte.

Federico de Madrazo trabaja fundamentalmente en Madrid, vinculado a la Casa Real, a la Academia de San Fernando, al Museo del Prado -del que fue director en dos etapas-, todas ellas metas del artista "oficial" del momento, pero su fama, justamente ganada, rebasa los límites de un área concreta, haciendo comparecer al escrutinio de sus pinceles a los más ilustres personajes de dentro e incluso fuera del país. Como dijo Narciso Sentenach, "apenas hubo persona de buen gusto que no se complaciera en deber su semblante al pincel del maestro" - (1). Llegar a ser retratado por él podía tenerse por un logro, prácticamente por un signo de distinción. Aún en la época de la democratización del retrato, no había de ser igual "perpetuarse" por un pintor - mediano y bueno, que por el mejor y más afamado.

Consta que una parte de la más selecta élite de la sociedad - malagueña se sometió a la visión y al arte de Federico de Madrazo. En el amplio catálogo que de su obra ha confeccionado Carlos González López, se enumeran diferentes retratos de las familias de los marqueses

de Larios y Guadiaro, de los Heredia, los Bryan y los Clemens (2).

José Freüller Alcalá Galiano y su esposa María del Carmen Sánchez de Quirós, los personajes representados en los retratos que nos ocupan (3), eran miembros de la encumbrada clase malagueña de su época, en cierto modo, de aquella que Estébanez Calderón llamó la "oligarquía de la Alameda" (4).

José Freüller (Málaga 1815-1901), hijo de un militar suizo, - Santiago Freüller y Curti y de María Dolores Alcalá Galiano Pareja, - marquesa de la Paniega y vizcondesa del Barco, heredaría como primogénito de ésta ambos títulos nobiliarios (5). Licenciado en Leyes por la Universidad de Granada, dedicaría su vida a la política (alcalde de la ciudad de Málaga entre enero de 1846 y agosto de 1847, diputado provincial, senador...) y a las artes locales, desempeñando entre 1849, año de su creación y 1901, fecha de su muerte, el importante cargo de presidente de la Academia provincial de Bellas Artes, que lo convertía en personaje central de esa parcela cultural en su ámbito de desenvolvimiento. De entre las facetas personales de Freüller cabe significar la de "pintor de afición", por la que Ossorio lo incluyó entre los nombres de su famoso Diccionario, como autor de "dos cabezas colosales de San Antonio Abad y San Andrés", conservadas en la catedral de Cádiz.

Por su parte, María del Carmen Sánchez de Quirós e Hinojosa - provenía de una destacable y acomodada familia de origen gaditano (6).

Los retratos de los que tratamos, que se conservan en colección particular malagueña, son dos óvalos, trabajados en óleo sobre lienzo, de proporciones medianas (0'66 x 0'54 m.), con forma y medidas usuales entre las obras de Madrazo, firmados en rojo con iniciales (FQ de MQ) y fechados en 1858.

Freüller da en este retrato una excelente imagen de hombre maduro aunque aún joven (recordemos que tendría entonces 43 años, la misma edad que el pintor), atractivo, atildado y también arrogante, con el aire romántico que le prestan el cabello rizado, las largas patillas y los engomados y cuidadísimos bigote y perilla. Como atributos de distinción y mérito ostenta dos condecoraciones: la Cruz de Isabel la Católica y su banda blanca y dorada y la Cruz de la Orden de San Juan de Jerusalén (7).

María del Carmen Sánchez de Quirós se representa como una señora de expresión dulce que parece insinuar inteligencia y modestia, valores de "esposa modélica", cuya belleza se acrecienta por sus bondades. El atavío omite cualquier estridencia, sólo un sencillo peinado de pelo partido en raya y recogido con velo y un vestido negro que se adorna con amplio escote, encaje blanco y un alfiler.



Lám. 1.— Federico de Madrazo, (1858). Retrato de M.^{ta} del Carmen Sánchez de Quirós. Málaga. Colección Particular



Lám. 2.— Federico de Madrazo, (1858). Retrato de José Freüller, marqués de la Paniaga. Málaga. Colección Particular

Los retratos, interpretaciones del natural con arreglo a una determinada escala de valores, producidos por un maestro que acierta a dar el toque plástico y expresivo justo, podrían ilustrar un ejemplo de dama y caballero de la época.

Los fondos, vaporosos, nubosos, hábilmente compensados de luces, permiten hacer emerger y recortarse las figuras sin brusquedad ni dureza. La paleta es oscura y breve según una reiterada tendencia en Federico de Madrazo que, en palabras de Joaquín de La Puente, "no se arredra ante la dificultad pictórica de los negros en atuendos femeninos y levitas de varón isabelino. Los prefiere a los atuendos de tintas esplendorosas, que sólo a ratos salpican su cuantiosa producción de retratista" (8). Efectivamente, son muy abundantes a lo largo de toda la obra madrasciana retratos como éstos, de bustos sin manos, con fondos "atmosféricos" en los que se funden las vestiduras oscuras y en los que no se recurre para nada a la adición de detalles decorativos. Los retratos de Freüller y su esposa podrían ponerse, por ejemplo, junto a los de Ventura de la Vega (1849), Carolina Coronado (h. 1850-55) o el de la esposa del pintor Vicente Palmaroli (1857). Todos mantienen entre sí "un aire de familia", transmitido por la personalidad del propio pintor que convierte a sus modelos al traducirlos al lienzo en "hijos de su espíritu" (9).

En 1858, fecha en que están datados los óleos malagueños, para F. de Madrazo estaba abierto sin competencias (Vicente López había muerto en 1850) el campo de la fama y había alcanzado la madurez de su arte, contando en su historial pictórico con obras tan acertadas como los retratos de Federico Flores, Leocadia Zamora, el duque de Osuna, la condesa de Vilches, marquesa de Espeja o Gertrudis Gómez de Avellaneda; sin embargo, precisamente ese año de 1858 sería uno de los menos prolíficos con sólo veinte pinturas realizadas según las investigaciones de Carlos González.

La producción de Federico de Madrazo en particular, así como la pintura decimonónica en general, van siendo objeto de los necesarios estudios que permitirán la decantación de prejuicios de uno u otro signo, conducentes al establecimiento de unos límites valorativos más ajustados, que han de contar con el mayor caudal de información. Dos sucesos concretos de cronología muy cercana contribuyen al mejor conocimiento del hacer artístico de Federico de Madrazo: por un lado, la aparición, en 1981, de la monografía de Carlos González López, que en varias ocasiones hemos mencionado; por otro, la exposición "Los Madrazo: una familia de artistas" que el Museo Municipal de Madrid ha exhibido en la primavera de este mismo año 1985 (10). Por la investigación erudita y la difusión pública es posible, pues, decir que la obra madrasciana está de actualidad.

NOTAS

- (1) SENTENACH, N., "Los grandes retratistas en España", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, T. 20-21 (1912-13), pág. 165.
- (2) GONZALEZ LOPEZ, C., Federico de Madrazo y Küntz, Barcelona, Edit. Subirana, - 1981. Catálogo números 287, 405, 428, 479, 493, 512, 515, 550-551, 577-587, - 613 y 654-655.
- (3) Ibidem. El autor relaciona (nº 388 y 389 del Cat.) dos retratos del marqués y la marquesa de la Paniega, pero equivoca el nombre de los personajes, la fecha de ejecución y la localización de las obras, omitiendo así mismo las medidas, que siempre incluye en las fichas de los cuadros directamente vistos. Es curioso que aparezca el dato del precio cobrado por el artista (2.000 reales cada lienzo), tarifa media, por otra parte, que el autor tenía entonces para retratos de busto de dimensiones semejantes.
- (4) Precisamente en la Alameda, principal arteria urbana de la ciudad en su momento, vivía esta familia en vecindad con los artifices del despegue económico: Heredia, Loring, Giró, ... A.M.M. Padrón, año 1852 (nº 218), fol. 11.
- (5) El miembro más notable de la descendencia de esta ilustre señora sería el escritor y político Juan Valera Alcalá Galiano, primer hijo de su segundo matrimonio con Juan Valera y Roldán.
- (6) Como exponente de la saneada posición económica de que gozaba y a la que, por matrimonio, quedó unida una fortuna nada despreciable, podemos citar el documento de legalización de su dote y arras, efectuado en febrero de 1841, que sobrepasa la cantidad de 215.000 reales. A.H.P. Legajo 4128.
- (7) VARIOS, Historia de las Ordenes de Caballería y de las Condecoraciones españolas, Madrid, 1864.
- (8) PUENTE, J. de la, "Innovación y conservadurismo en los Madrazo", Goya, nº 104, Madrid, 1971, pág. 100.
- (9) LAFUENTE FERRARI, E., "El retrato como género pictórico", Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Madrid, 1951, pág. 35.
- (10) Con motivo de la exposición se ha editado un voluminoso catálogo abundantemente ilustrado que contiene diferentes artículos de Joaquín de la Puente, Julián Gállego, Juan Carrete, Calvo Serrallier, Pedro Navascués, Mercedes Agulló y Jesusa Vega, glosando la actividad de los varios miembros de la familia Madrazo: pintores, historiadores del Arte, arquitectos, litógrafos, etc.

M^{ra} de Los Angeles Pazos Bernal

UNA OBRA INEDITA DE BOCANEGRA EN LAS DESCALZAS DE ANTEQUERA.

Pocos conventos de Andalucía -de los enclavados en poblaciones del grupo de las llamadas "ciudades medias", según terminología de Bonet Correa (1)- conservan todavía un conjunto de obras de arte -parangonable al custodiado por las Carmelitas Descalzas de San José -de Antequera. Tanto en el interior de la iglesia como en las distintas estancias de la clausura, el volumen y la importancia de las piezas existentes sorprende a quien llega a tener acceso a ellas. Dentro del bello marco conventual, limpio, silente y sosegado, se acumulan -innumerables obras que van desde la amplia colección de lienzos de Mohedano, Bocanegra, Medina o el mexicano Antonio de Torres, hasta las esculturas de Pedro de Mena, Andrés de Carvajal, Miguel Márquez o el

napolitano Nicolás Fumo, por citar algunos ejemplos. No menor interés presenta el conjunto de piezas de platería (2) o la colección de ornamentos y muebles de época (urnas, arcas, armarios, etc.).

En esta ocasión, sin embargo, sólo nos vamos a detener en el estudio de un lienzo desconocido de la crítica, que nos llamó poderosamente la atención al momento de contemplarlo por vez primera, en el coro alto de la iglesia. Se trata de un San José con el Niño y San Juanito, copia con variantes de la Sagrada Familia de Alonso Cano conservada en el convento del Santo Ángel de Granada (3). Como es lógico suponer la primera interrogante que se nos planteó fue si se trataría de una réplica del propio Cano o si era copia de algún pintor granadino del siglo XVII, pensando ya desde el primer momento en Juan de Sevilla y en Bocanegra. La incógnita quedó despejada cuando descolgamos el cuadro y apareció la firma de Bocanegra en la cara posterior del lienzo : Pº Athanasio f^o.

El pintor Atanasio.

Así se le conocía en su ciudad natal, Granada, y como tal aparece en la mayoría de los documentos de la época. Pedro Atanasio Bocanegra fue artista bastante engreído de su valía artística, llegando a autoproclamar "el mejor pintor de España" (4). Sin duda no llegaba a tanto, aunque, en cualquier caso, se trata de uno de los más destacados discípulos de Cano, así como de uno de los nombres más señeros dentro de la pintura granadina del siglo XVII.

Nace Bocanegra el año 1638, de cuna más bien humilde, y no parece que su vocación por la pintura fuese demasiado temprana. Metido de lleno en el arte, se observan -en una cronología breve- rápidos progresos en la calidad de su producción, lo que le iba a llevar a una autocomplacencia exagerada que, además, se acompañaba del airado desprecio al resto de los pintores granadinos -bastante mediocres la mayoría- que habían quedado a la muerte de Cano. Su nombramiento como "pintor de la Santa Iglesia Catedral" y, posteriormente, su inclusión en la larga lista de "pintores del rey" -lo que consigue durante su estancia en Madrid de 1676-, terminarían de hacerlo aún más soberbio (5).

Famosas fueron sus constantes disputas con el otro destacado pintor de la Granada de entonces, Juan de Sevilla, así como su reto -con el también pintor Teodoro Ardemans, consistente en pintar el uno al otro. El fracaso de un Bocanegra ya en decadencia frente al joven artista recién llegado a Granada se ha esgrimido incluso como el detonante que aceleró la muerte del granadino, acaecida en 1689 (6).

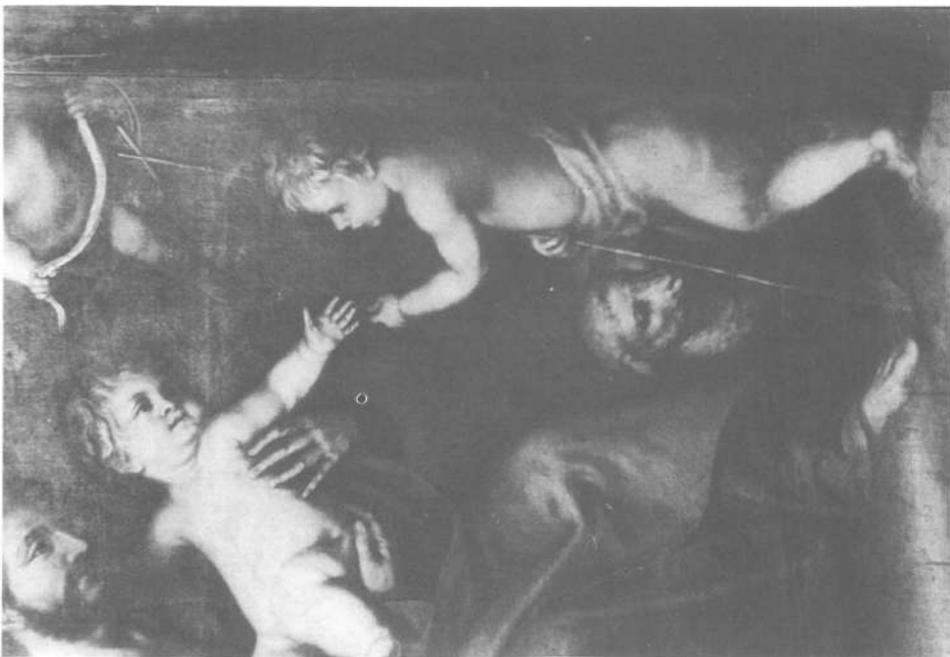
El conjunto global de la obra de Bocanegra presenta notorias desigualdades de calidad, las cuales cabe justificar, no ya sólo por



Lám. 1.— ALONSO CANO: Sagrada Familia. Convento del Santo
Angel de Granada. (Fotografía: Catálogo de la exposición
del Centenario de Alonso Cano en Granada)



Lám. 2.— PEDRO ATANASIO BOCANEGRA. San José con el Niño
y San Juanito. Descalzas de San José. Antequera



Lám. 3.— Detalle



Lám. 4.— Detalle

las colaboraciones de taller -entre ellas la de su hijo Antonio Atansio-, sino también por el mayor o menor interés que pusiera el artista en la obra a realizar, algo que siempre guardaba estrecha relación con el momento creativo e incluso con el precio convenido con el cliente.

Sin ser un mal dibujante, resulta evidente que estaba más dotado para el color, optando por la búsqueda del cromatismo agradable y de tono gracioso, dentro de la línea proto-rococó que domina la mayor parte de la obra.

En cuanto a las influencias más destacadas, aparte del clarísimo magisterio de Alonso Cano, debemos señalar las de Van Dyck y Rubens o, si se prefiere, de lo avandickado y de lo rubenesco. Algo común a no pocos pintores de la misma época y escuela.

El cuadro de las Descalzas.

Se trata de un óleo sobre lienzo, formado por dos piezas horizontales cosidas en su mitad, que mide 2'17 x 1'63 m.

Como ya apuntábamos anteriormente, el tema responde a un réplica casi literal del cuadro la Sagrada Familia de Alonso Cano, obra existente en el convento del Santo Ángel de Granada y fechada por Wethey en el periodo 1653-1657 (?). En el mismo vemos a San José sentado en una banqueta y sosteniendo al Niño Jesús que abre sus brazos hacia la Virgen, la cual aparece arrodillada en el ángulo inferior derecho. Revoloteando alrededor del santo patriarca vemos varios angelillos - que lo coronan de azucenas y le sostienen la vara florecida. Entre celajes, en el ángulo superior izquierdo, desciende el Espíritu Santo.

Pero volviendo al cuadro de las Descalzas, ya de entrada hay que aclarar que su iconografía en relación al dechado ha sido trastocada de manera importante, puesto que desaparece la Virgen y se sustituye por un San Juanito con el cordero. Cambio que quizá hubiese sido bastante chocante en otra Sagrada Familia, pero no en ésta, en la que el San José con el Niño detentan el máximo protagonismo de la composición, quedando la Virgen casi desapercibida y con aire de "santa de -sagrada conversación". Otra variante del cuadro de Antequera en relación al original de Cano consiste en la supresión de la ventana de la derecha, así como en la inclusión de un nuevo angelillo en el ángulo superior derecho portador de la filacteria de la cruz-vara de San Juanito.

Una incógnita que se nos plantea llegado este punto es la de si estos cambios observados en la copia de Antequera pudieron haber aparecido ya en otra versión -hoy perdida- del propio Cano, o si estos se deben a Bocanegra. En cualquier caso lo que no ofrece dudas es que el San Juanito es francamente canesco.

En cuanto a las distintas versiones que existen de este cuadro conocemos la de la iglesia del Sagrario de Granada y las más simplificadas de la iglesia de los Hospitalicos y del Museo de Bellas Artes (Palacio de Carlos V), ambas también en Granada. En el cuadro del Sagrario, obra de Juan de Sevilla (8), vemos idéntica composición al lienzo de Antequera aunque el San Juanito adopta postura algo diferente. En cuanto al lienzo conservado en los Hospitalicos, muy amarillento por los barnices torcidos y atribuido por Orozco a Sanz Jiménez - (9), presenta tan sólo las figuras de San José con el Niño, San Juanito y un solo ángel -copiado de uno de los seis que aparecían en el original de Cano-, portando la vara florecida del santo. Como obra de un discípulo del racionero está catalogado el San José con el Niño - del Museo de Bellas Artes de Granada, igualmente sacado del cuadro - del Santo Angel , si bien en este caso sólo aparecen las figuras de - San José de medio cuerpo con el Niño en brazos (10). Apuntemos, por último, la existencia de otro lienzo de Bocanegra, posiblemente muy similar al de Antequera, que según Orozco estuvo a la venta en el mercado de Madrid "hace pocos años" (11).

Referente a la cronología del San José de las Descalzas resulta difícil pronunciarse. Los rasgos de la firma coinciden casi puntualmente con los aparecidos en una obra fechada en 1671 (Visión de San Nicolás de Tolentino, de la iglesia de San José de Granada). Es decir, el momento justo en el que Bocanegra se está preparando para realizar una de sus mejores obras, cual es el Crucificado de la Catedral, que regalará en 1672 al Cabildo catedralicio granadino (12).

Técnicamente el cuadro de las Descalzas presenta detalles muy interesantes. El dibujo evidencia una directísima copia del original de Cano salvo, lógicamente, en los personajes cambiados. En cuanto al colorido, dentro de un cierto tono de frialdad, destacan el morado - desmayado y el amarillo dorado de los ropajes del santo, así como los rojizos de las carnaciones calientes de los ángeles.

* * * *

Hasta aquí la noticia de la aparición de una nueva obra de Bocanegra, firmada, en la que, una vez más, comprobamos no sólo el influjo que Alonso Cano ejerció sobre Pedro Atanasio Bocanegra, sino también la particular delectación que éste tuvo en copiar al genio del arte granadino.

P. Atanasio f^t

NOTAS

- (1) BONET CORREA, Antonio, Andalucía Barroca. Arquitectura y Urbanismo, Barcelona, Ediciones Poligrafía, 1978, pág. 172.
- (2) El estudio del mismo lo ha realizado el profesor Rafael Sánchez-Lafuente Gemar.
- (3) Formó parte de una más amplia colección de pinturas realizadas por Alonso Cano con motivo de la reconstrucción del convento de monjas franciscanas del Santo Angel Custodio. El diseño de la propia iglesia también era de Cano.
- (4) OROZCO DIAZ, Emilio, Pedro Atanasio Bocanegra, Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras, 1937, pág. 32.
- (5) Ibidem.
- (6) El final tan novelesco de la vida de Bocanegra parte del relato de Palomino, - muy amplificado después por la literatura decimonónica granadina.
- (7) WETHEY, Harold E., Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 70.
- (8) GALLEGRO BURIN, Antonio, Granada. Guía Artística e Histórica de la Ciudad, Granada, Editorial Don Quijote, 1982, pág. 250.
- (9) OROZCO DIAZ, Emilio, "Alonso Cano y su Escuela", Centenario de Alonso Cano en Granada, Catálogo, Granada, 1970, pág. 30.
- (10) Ibidem, pág. 29.
- (11) Ibidem.
- (12) OROZCO DIAZ, E., Pedro..., pág. 29.

Jesús Romero Benítez

LA ESCULTORA LUISA ROLDÁN Y ALGUNAS PRECISIONES HISTÓRICO-ARTÍSTICAS.

La profesora María Victoria García Olloqui daba a conocer en 1977 la primera monografía, con carácter sintetizador, de la personalidad artística de Luisa Roldán, miembro de una amplia familia de destacados escultores (1). Este trabajo venía a cubrir una ausencia existente en el panorama historiográfico de la plástica barroca. El conocimiento de la realidad artística de este personaje sólo era factible a través de los artículos publicados aisladamente por diferentes investigadores (Antonio de la Banda, B. Gilman Proske, P. Quintero Atauri y Domingo Sánchez-Mesa) que ampliaban las noticias transmitidas - por los tradicionales historiadores (Palomino, Cedn Bermúdez, Ponz, - Viñaza, ...).

Este estudio, no obstante, posee algunas interrogantes y distintas lagunas no aclaradas, como el desconocimiento de las fechas de nacimiento y muerte, deducidas a partir de referencias indirectas. La falta de estos datos y otros de similar carácter secundario no llegan a desvirtuar el valor bibliográfico de la monografía, que por el contrario ha puesto de mayor actualidad la vida y obras de esta escultora. Nuevos descubrimientos han contribuido al esclarecimiento de ciertas dudas. En la actualidad sabemos, por el reciente hallazgo del pro

fesor Carlos Herndn (2), que Luisa Rolddn naci3 en 1652 en el barrio de la parroquia de Santa Marina (Sevilla). Este dato concreta las hipot3ticas fechas expuestas por los distintos bi3grafos. Nuestra aportaci3n corresponde a algunas precisiones documentales y a la atribuci3n de un grupo escult3rico en barro existente en Mlaga.

Luisa Rolddn march3 a Madrid, tras superar su cr3tica situaci3n familiar originada por su matrimonio y despu3s de un breve periodo gaditano. En la Corte su personalidad art3stica se destaca en especial por su t3tulo de escultora de C3mara del Rey Carlos II, nombramiento que al parecer no le vali3 suficientemente como medio de sustentaci3n econ3mica seg3n los datos existentes y conocidos a trav3s de los trabajos de Gilman Proske y Garc3a Olloqui. Este cargo art3stico de C3mara sol3a ser honor3fico y as3 se hace constar en uno de los documentos del expediente personal ya publicado: "haviendose V.M. servido con decreto de 15 de octubre (1692) har3a merced del t3tulo de escultora sin se3alarle goze alguno".

El citado expediente recoge una serie de solicitudes remitidas por la artista reclamando casi siempre ayuda pecunaria. A este conjunto documental relacionado con su actividad en Palacio hemos de a3adir otro dato que aclara la problem3tica de su salario y ratifica cierta noticia dada por Cedn Berm3dez (3). Adem3s, en 3l podemos apreciar el reconocimiento y la consideraci3n socio-profesional de la escultora, cuya actitud o resoluci3n regia viene a dar luz sobre los privilegios de la nobleza art3stica.

El documento (4), firmado en Madrid el 21 de Junio de 1695 - la misma fecha que da Cedn Berm3dez-, dice "V.M. haze merced a Do3a Luisa Rolddn del ofizio de escultora de las obras Reales". El monarca se dirige a sus oficiales de las "obras del Alc3zar de Madrid y casas Reales de su contorno" exponiendo que "a do3a Luisa Rolddn he echo merced (como por la presente se la hago) de Plaza de escultora de las Obras Reales con sien ducados que valen treinta y siete mill y quinientos mrs. de gajes al a3o".

Y, ante la problem3tica planteada por el Contador de saber de d3nde se sacar3a dicha cantidad, el Rey toma la resoluci3n definitiva. "Los quales mando le libreis y hagais pagar de qualesquier mrs. del cargo del Pagador de las dichas obras desde veinte de diciembre del a3o pasado de mill seiscientos y noventa y dos en adelante a los tiempos seg3n y quando libreredes los salarios a las dem3s personas que me sirven en ellas". No obstante, queda claro en la documentaci3n ofrecida por las citadas investigadoras que la Roldana y su familia vivieron con penuria y agobio econ3mico.

Aparte de esta situaci3n, la escultora disfrut3 de cierta fa-



Lám. 1.- Luisa ROLDAN. *Virgen de la Leche* (1692-1704).
Convento de monjas capuchinas, Málaga



Lám. 2.- Luisa ROLDAN. *Virgen de la Leche* (det.). Convento
de monjas capuchinas, Málaga

ma detectada en algunos documentos y cuyo ambiente era consubstancial a la figura del cargo real. Esta realidad estaba respaldada por el - mandato regio manifestado en la cédula en cuestión, que declara: "es mi voluntad que por razón del dicho oficio le sean guardadas todas - las onrras, mercedes, franquezas, exempciones, preeminencias y liber - tades que deve haver y gozar enttera y cumplidamente".

Su producción artística más conocida es la creación de los - grupos escultóricos de asunto religioso ejecutados en barro y policro - mados. La actividad de la Roldana presenta un amplio catdlogo donde - el exquisito modelado de sus pequeñas obras, la sensación textural de la materia y la importancia de los colores se convierten en factores primordiales de su atrayente apariencia. Aunque algunas de estas - obras se encuentran firmadas y fechadas, otras no lo están y a veces no es necesario por sus evidentes rasgos formales. En este último gru - po podemos incluir un ejemplar que existe en Málaga.

En la clausura del convento de monjas capuchinas (Málaga) (5) se conserva una escultura de reducidas proporciones (dimensión 0'35 - m.) hecha en barro cocido y policromado, que representa el tema icono - gráfico de la Virgen de la Leche. Muestra a la Virgen sentada con Je - sús en su regazo en actitud de darle el pecho. La obra posee rasgos - formales de enorme similitud con el estilo de Luisa Roldán y esas es - trechas relaciones nos inducen a clasificarla como producción madrile - ña (1692-1604) de esta artista sevillana. El grupo malagueño no tiene peana propia y la figura de la Virgen está rodeada en su zona mitad - inferior por ocho cabezas de querubines. La estructura compositiva en general corresponde a la tipología de la Virgen cosiendo, propiedad - del Marqués de Perinat (Madrid), pero su temática le acerca también a la versión de la Virgen con el Niño de la colección de Muguero (Ma - drid).

Esta escultura transmite una sensación de equilibrio y reposo similar a la infundida por la Virgen con el Niño del convento de las Teresas en Sevilla (1699), la Virgen cosiendo de la citada colección de Perinat (1692) y la Virgen de la Leche (Catedral de Santiago de - Compostela, 1692). Frente a esta quietud, el tratamiento de sus plie - gues y las fuerzas vectoriales de la composición, descritas por la lí - nea oblicua del Niño, el desnivel de las piernas de la Virgen y la in - clinación de la cabeza de ambas figuras, imprimen la sensación de mo - vilidad interna que la obra no muestra aparentemente.

La contraposición de los pocos elementos compositivos enrique - cen el valor de la pieza, pues en caso contrario el resultado plásti - co hubiera quedado falto de gracia. Su atracción visual se refuerza - con el juego cromático de las carnaciones y la policromía de los ves -

tidos: rostro sonrosado y cabello castaño oscuro, túnica roja resaltando las tonalidades claras de la mano y del pecho, o por ejemplo el contraste de la carnación del cuerpo del Niño casi delimitado por el manto azul oscuro de la madre.

Un aspecto destacable de esta pieza es la utilización de un lenguaje mudo mediante las miradas y las manos. En los pequeños grupos escultóricos estos elementos que venimos analizando desempeñan una función plástica importante para dar vida y viveza a la obra de arte. En nuestra versión la Virgen dirige su mirada al Niño con candor humano, a diferencia de la disposición anímica del grupo de Santiago de Compostela, estando más cerca de los grupos conservados en las Teresas de Sevilla y en la Col. Muguero de Madrid. La comunicación queda cerrada en la misma obra sin ofrecer la alternativa de participación visual del espectador.

Por otra parte, la lucha gestual de las manos de las dos figuras (observada también en el grupo de la Col. Muguero) incrementa el valor expresivo del tema. Mientras la mano derecha de la madre reposa en el pecho desnudo y la contraria sostiene al Niño por sus espaldas acotando el espacio de movimiento, la figura infantil, volviendo la cabeza hacia atrás, rechaza con gran esfuerzo el pecho materno con sus pequeñas y delicadas manos (una en el pecho de la Virgen y la otra en la muñeca). Su mirada, que casi pierde el contacto visual de la madre, es el único intento apreciable en la composición de deshacer ese circuito comunicativo cerrado que delimita la silueta del grupo.

La representación plástica, a través de un gusto delicado, refinado y preludivo el rococó, nos refleja una escena usual y frecuente de la infancia, un comportamiento íntimo y hogareño de una madre con su hijo recién nacido, en suma, la humanización popular de la realidad divina y sagrada de Cristo niño, cuya referencia divina queda patente sólo en la presencia de las estrellas en el manto y de los querubines.

La Roldana, como miembro de una familia de imagineros, también realizó tallas de madera policromada y entre su producción podemos apreciar diferentes versiones de Jesús Niño y San Juan Bautista.

Durante nuestras investigaciones en el Archivo Histórico Provincial de Málaga, revisando los protocolos notariales, hallamos una carta de pago en la cual se hace mención a dos obras de Luisa Roldán con destino a un convento madrileño. En 1731 la señora Catalina Bonet (6) se hallaba implicada en una cuantiosa deuda heredada de su difunto marido, Salvador Feijoo y Centellas, quien había contraído compromiso de devolver cierta cantidad al Real Convento de religiosas agus-

tinias recoletas, con la advocación de Santa Isabel (Madrid). Ella exponía a la comunidad la falta de bienes con los cuales poder liquidar la citada deuda y ante ésto solicita se le acepte, como medio de sufragar este compromiso, dos piezas escultóricas, a lo que acceden las monjas.

El documento hace constar "que no obstante esto, deseando la dicha doña Cathalina Perfectta Bonett concurrir en el modo posible, a el descargo de la conciencia de dicho su marido, ofreció zeder ha - este dicho Real Convento en pago de dicha deuda dos hechuras de bulto de talla con sus peanas yguales, que la una es del Niño Jesús y la otra de San Juan Bautista, las que se dize ser de mano de la Roldana".

Según la bibliografía consultada sobre el patrimonio artístico de este convento madrileño (7), en la clausura existen varias imágenes de Niño Jesús. Pero en la Enfermería se conservan dos tallas - de Niño Jesús de dimensiones aproximadas, que pudieran ser éstas las esculturas donadas en 1731 y que alguna hubiera sufrido cambio en su signo iconográfico identificador.

NOTAS

- (1) GARCIA OLLOQUI, M.V., La Roldana, escultora de Cámara, Col. Arte Hispalense, nº 19, Excmo. Diputación, Sevilla, 1977.
- (2) En el diario ABC de Sevilla del día 20 de junio de 1984 (pág. 42), el periodista Fernando Gelán publicaba la noticia del descubrimiento de la partida de bautismo de la Roldana y de algunos de sus hermanos. El hallazgo había sido efectuado por Carlos Hernán Cortés, profesor de EGB, entre los libros parroquiales de Santa Marina que se conservan en la iglesia de San Julián de la misma localidad.
- (3) CEAN BERMUDEZ, J.A., Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España, Madrid, 1800, Tomo IV, pág. 237.
- (4) Archivo del Palacio Real, Libro de cédulas, nº 17 (años 1686-1698), folios 349 vº-350. Documento fechado el 21 de junio de 1695.
- (5) Con motivo de la realización del Inventario Histórico-Artístico de la Provincia de Málaga (1981) tuvimos la ocasión de estudiar con detenimiento esta escultura, cuya existencia conocimos gracias a la amabilidad del sacerdote capuchino Fernando Linares destinado en Antequera. El convento de monjas capuchinas, propietarias de la obra en cuestión, está ubicado junto al Seminario de Málaga.
- (6) Archivo Histórico Provincial de Málaga. Leg. 2279. Escribano Diego García Calderón. Folios 58-61. Documentos con fecha: 6 y 22 de Febrero de 1731.
- (7) Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII. Dirigido por Virginia Tovar, Tomo I, págs. 185-197.

José Luis Romero Torres

PLATERÍA EN EL CONVENTO DE SAN JOSÉ DE LAS CARMELITAS DESCALZAS DE ANTEQUERA.

El convento de San José de las carmelitas descalzas conserva en la actualidad, aparte de notables obras de escultura y pintura (1), un importante y valioso conjunto de piezas de platería. El grupo más numeroso data de los años en torno a la fundación del convento, que se produjo en 1632 a instancias de doña María de Rojas y Padilla, viuda del regidor perpetuo de la ciudad don Jerónimo Matías y Rojas. Para tal fin cedió dicha señora varias casas principales de su propiedad, dotó al convento de un censo cuantioso y lo proveyó de los ornamentos y piezas de plata necesarios para el culto religioso (2).

De su decisivo patronazgo y de las preferencias de algunos nobles y personas acomodadas de Antequera por este convento, evidente en los escudos e inscripciones grabados en ciertas obras, dan cuenta todavía el elevado número de piezas -más de cuarenta- y la riqueza en joyas y piedras preciosas con que se adornan determinados ejemplares. Una cosa y otra exigirían una labor de catalogación y estudio más amplia y razonada que la que permiten unas pocas páginas; en esta ocasión nos limitaremos sólo a reseñar y describir brevemente las piezas principales, dejando para otra oportunidad lo que con anterioridad a estas últimas líneas planteábamos, es decir, la relación exhaustiva de toda la plata conservada en la iglesia y el convento.

Cronológicamente la primera pieza es un interesante jarro - (plata blanca; 14'5 x 13'5 x 7'5 cms.) de los denominados de "tipo castellano". Presenta, como casi todos los más antiguos de la serie, cuerpo aproximadamente cilíndrico, asa en forma de número cinco y pico adornado con mascarón masculino; igualmente su ornamentación se reduce al juego de líneas incisas de su tercio inferior, y al friso, de ovalillos cóncavos en este ejemplar, situado por encima de su línea media (fig. 1). Fue labrado en Granada, a juzgar por la marca de localidad que aparece en el interior del pie (pequeña granada/GRAN.). Las otras dos que figuran a su lado son semejantes (M.D./CA.) (fig. 1), ignorando a qué marcador puedan corresponder y si la repetición se debe a una primera impresión defectuosa de su marca personal o a que el marcador es también el autor de la pieza, como parece más probable.

Estos jarros formaban parte de un juego de aguamanil y aunque su uso fuera casi exclusivamente profano, en algunos momentos y en determinados templos se les empleó también con un fin litúrgico, no muy distinto del doméstico: para el lavatorio de manos del celebrante - tras el ofertorio de la Misa (3).

En cuanto al estilo de este jarro, su estructura y escasa or-

BOLETIN DE ARTE, Núm. 6

UNIVERSIDAD DE MALAGA. Año 1985.

namentación responden a las características del lenguaje manierista - de finales del siglo XVI y comienzos del siguiente, cronología que no coincide, sin embargo, con la fecha 1657 que aparece grabada en el - pie junto a la inscripción "DOÑA MA(RIA) DE ESEARA (?)", y que correspondería al año de su donación.

Algo más tardíos son un par de candeleros (plata blanca; 22 x 17 cms.) de amplio y alto pie circular, con el vástago reformado en el último cuarto del siglo XVIII, y totalmente desornamentados. En una placa situada bajo el pie llevan grabados el escudo del conde de la Camorra. La marca de localidad pertenece a la ciudad de Córdoba en la variante de León rampante hacia la izquierda sobre COR, que dimos a conocer en un trabajo anterior (4). Junto a ella figura dos veces - la personal de Pedro Sánchez de Luque - como marcador y autor-, fiel - contraste entre 1608 y 1629, marca que creemos diferente a la reseñada por Ortiz Juárez (nº 88) en su repertorio de marcas cordobesas (5), pues no incluye la S final y sobre la N aparecen dos puntos (fig. 5).

En torno al mismo periodo, e incluso algo más antiguo, hemos de situar un cdliz (plata dorada; 9 x 29 x 17 cms.) cuya estructura y adornos son claramente protobarrocos. Tiene subcopa bulbosa, astil - con nudo semiovoide coronado por un toro saliente y gollete cilíndrico, y pie circular diferenciado en tres cuerpos, el superior rehundido (fig. 2). La decoración, que va sobrepuesta, es de gallones, cabezas de querubines, éstos alternando en el pie con cartelas con el escudo carmelitano, espejos ovales resaltados y hojas vegetales. No lleva marca de localidad, pero sí la de su autor, en forma de escudo con las letras DIEGO DE FNS bordeándolo por el interior (fig. 2), que bien podría tratarse de la del platero cordobés Diego Fernández Rubio, - aprobado en abril de 1586 y del que se desconocía su marca personal.

Cordobés con toda seguridad es un acetre (plata blanca; 18'5 x 19'5 x 9'5 cms.) con una sencilla decoración grabada de gallones - verticales en su tercio inferior, y liso el resto del cuerpo, excepto los frentes que los ocupan sendas cartelas con el escudo del conde de la Camorra (fig. 3). La inscripción de donación fecha con exactitud - la pieza "DIO ESTE ACETRE DON A(L)O(N)SO DE ROJAS PATRONO DEL CO(N)-VENTO DE S. HOSEPH.A(N)O 1656". Lamentablemente desconocemos a qué - platero pertenece la marca de autor (?LoP/o.or/tiz), no así la de localidad y la del marcador, que coinciden respectivamente con la variante nº 24 reseñada por Ortiz Juárez y con la personal de Simón Pérez de Tapia (nº 99), fiel contraste a partir de 1656 (fig. 3).

Otro grupo importante de obras carecen de marcas. Durante el siglo XVII y primer cuarto del XVIII muchos plateros españoles rehuyeron con frecuencia el marcaje, tanto en lo que respecta a su obligación como autores de la obra a imprimir en ella su marca personal, co

mo a la de presentarla, una vez terminada, al marcador oficial de su localidad para someterla a las pruebas de contrastía y proceder éste a garantizar, con su marca y con la de la ciudad, la calidad de la plata. Tal ausencia dificulta la correcta clasificación (procedencia y autor) de las piezas, más lamentable aún en aquellas que alcanzan un alto valor artístico, como ocurre con la obra siguiente.

Se trata de una custodia portátil del tipo de sol (plata dorada; 92'5 de altura) restaurada en nuestro siglo (se le añadieron perlas, piedras preciosas y algunas joyas) pero sin afectar a su traza y adornos originales. El viril tiene marco circular con cerco de rayos rectos y flameados y una cruz de remate moderna levantada sobre un broche de oro con esmeraldas. El astil, la parte más significativa de la pieza, presenta nudo en forma de templete prismático con frontones en sus caras y columnitas en las esquinas flanqueando plaquitas esmaltadas en azul y verde, al que siguen una pieza intermedia a modo de jarrón y el gollete cilíndrico. El pie, por último, es rectangular con dos cuerpos ovales superpuestos y garras sobre bolas en las esquinas. En la decoración de la custodia abundan los motivos típicos de la platería protobarroca, como son los espejos ovales esmaltados, los dibujos grabados a buril y, en menor número, las asitas, los gallones y las cartelas (fig. 7).

Su tipología responde en líneas generales al modelo de custodia de sol más generalizado en la platería castellana durante el siglo XVII y presenta evidentes analogías con ejemplares del mismo tipo, caracterizados por el estilo más evolucionado de su astil, conservados en Córdoba, en particular con el que guarda el monasterio de Cister de esta ciudad, anónimo también y fechado por la inscripción de donación en 1666 (6). Parece pues indudable la procedencia cordobesa de esta custodia, cuya cronología, a juzgar por el dato anterior, habría que situar en la década de 1660.

Sin marcas están también dos cruces semejantes, una de altar (52 cms. de alto) y otra parroquial (48 de alto), de brazos rectos y planos rematados en pequeños perillones. La primera, pues la segunda se reformó en el siglo XIX, es de nudo cilíndrico y pie de planta cuadrada con un alto cuerpo circular encima y tornapuntas sobre garras en las esquinas (fig. 6). Ambas conservan sus Crucificados de época, que son de tres clavos con paño de pureza anudado a su derecha. Las cruces resultan de una gran sobriedad ornamental, centrándose la máxima atención en los Crucificados, quienes, frente a la plata en su color y a la lisura de las superficies, destacan, en un acentuado contraste, por ir dorados.

Determinados elementos del nudo -cuerpo saliente bajo el cilindro y cuello cóncavo que da paso al pie- y la total ausencia de or

namentación sitúan la pieza en el segundo cuarto del siglo.

De la platería barroca de la primera mitad del siglo XVIII sobresale un relicario muy sencillo en forma de sol, con reliquias de Sta. Teresa. Presenta viril circular con rayos flameantes y crestería de tornapuntas rematadas en estrellas, astil abalaustrado con nudo periforme y gollete cilíndrico, y pie circular de dos niveles, características que datan la pieza en el primer cuarto del siglo citado, pero que no sugieren un centro platero determinado, existiendo la posibilidad de un origen local.

Del segundo cuarto del siglo guarda el convento una bacía de forma oval con borde de perfil mixtilíneo y asiento profundo provisto de un hueco central ovalado. La pieza ostenta la siguiente inscripción: "D. DIEGO INACIO DE BILLALBA". No lleva marcas, pero al ser exactamente igual a otra que se conserva en la catedral de Cuenca marcada en Córdoba por el contraste Francisco Sánchez Taramas (desde 1738 a 1758), no dudamos en atribuirle esta procedencia (?).

Una excepción en la procedencia cordobesa de la mayor parte de las piezas (8) la constituyen un cáliz y una custodia labrados en Sevilla, magníficos ejemplares rococó de una gran calidad y belleza, especialmente el primero, de un elegante perfil ondulado y con nudo de "forma continua" o "envolvente", frecuentes en esta platería (9), adornado con cabezas de querubines (fig. 4). Aparte de los motivos de rocalla, que cubren prácticamente la pieza (plata dorada; 9 x 3'15 x 14'5 cms.), y de la minuciosa iconografía contenida en las cartelas situadas en el pie (Buen Pastor, S. Cena, Pelicano y Cordero Místico, además del escudo carmelitano), la presencia de esmeraldas en la sobrecopa-crestería y estrías onduladas- y arranque del pie, aumentan considerablemente la riqueza y vistosidad de la pieza.

Presenta una sola marca, AMATE (la T y la E fundidas), impresa entre dos estrellitas (fig. 4), que la suponemos del platero Blas de Amat (o Amatte) y Cortés, examinado en Sevilla en 1730. Pero el dato más útil para fechar la pieza nos lo facilita la propia inscripción de donación: "ESTE CALIZ ES DE LAS CARM(ELI)TAS DESC(AL)ZAS DE ANTEQ(U)ERA. SE HIZO A LA SOLICITUD DEL SR. DN. JUAN GONZALEZ DE LA RIVA, AÑO DE 1769".

Haciendo juego con esta pieza hay una custodia (plata dorada; alto, 92'5 cms.) de aspecto más simple, con sol de rayos unidos y distinta longitud, nudo en forma de templete con columnitas flanqueando el escudo carmelitano y pie circular abullonado con estrías helicoidales en su mitad superior y cartelas con temas eucarísticos en la parte convexa (fig. 8). Lleva además rocallas y pedrería, producto ésta de una adición posterior.

La marca de localidad de Sevilla apenas es reconocible por ir frusta, no así las otras, que son: AMATE (T y E fundidas), DCARD y cochinito, las dos últimas correspondientes al marcador Nicolás de Cárdenas (fig. 8). La cronología de la custodia no ha de diferir sustancialmente de la anterior.

Un último edlíz (plata dorada; 9 x 29 x 15 cms.) destaca por la originalidad de su nudo, formado por cuatro volutas, que rematan cada una en un querubín con la cara hacia arriba (fig. 9). Estos aparecen también en la sobrecopa y pie alternando con medallones donde se representan temas eucarísticos y pasionales respectivamente. La pieza es de estilo neoclásico y fue realizada por el platero cordobés Rafael Santaacruz en 1792 o 1793 y contrastada por Mateo Martínez Moreno (93/MARTINEZ; frusta en parte la cronológica; la N y la E fundidas) (fig. 9).

NOTAS

- (1) ROMERO BENITEZ, J., *Guía artística de Antequera*, Antequera, 1981, págs. 53-56.
- (2) FERNANDEZ, J.M., *Las iglesias de Antequera*, Antequera, 1971 (2ª ed.), pág. 167.
- (3) CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la platería, Madrid*, 1982, pág. 93.
- (4) "Plata y plateros cordobeses en Málaga", *Boletín de Arte*, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, nº 3 (1982), pág. 180, fig. 4.
- (5) ORTIZ JUAREZ, D., *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba, 1980, pág. 79.
- (6) ORTIZ JUAREZ, D., *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo*, Córdoba, 1973, nº y lám. 102.
- (7) MARTIN, F.A., "Piezas de platería cordobesa en la catedral de Cuenca", *Iberjoya* 6 (1982), pág. 78.
- (8) Una explicación a la abundante presencia de platería cordobesa en Málaga la dimos en "Plata y plateros cordobeses...", *Op. cit.*, págs. 169-206. Sobre ello, - consultar también PEREZ GRANDE, M., "La platería cordobesa y los corredores de comercio del último cuarto del siglo XVIII", *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*, Actas del IV C.N. de H.A. Zaragoza, 1984, págs. 273-289.
- (9) SANZ SERRANO, M.J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, t. I, - pág. 286. HEREDIA MORENO, M.C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva 1980, t. I, pág. 220.

Rafael Sánchez-Lafuente Gémar



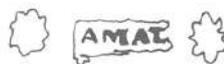
Lám. 1.— JARRO. Granada.
Comienzos s. XVII



Lám. 2.— CALIZ. ¿Córdoba,
Diego Fernández? Primera
mitad XVII



Lám. 3.— ACETRE. Córdoba. 1656



Lám. 4.— CALIZ. Sevilla. Blas de
Amat. 1769



Lám. 5.— Marcas de unos candeleros.
Pedro Sánchez. 1608-1629



Lám. 6.— CRUZ DE ALTAR.
Segundo cuarto del s. XVII



Lám. 7.— CUSTODIA. ¿Córdoba?
H. 1660



Lám. 8.— CUSTODIA. Sevilla.
Blas de Amat. H. 1770



Lám. 9.— CALIZ. Córdoba.
Rafael Santacruz. 1792-1793

