

---

## *Presencia y problemas de la pintura contemporánea asturiana (ss. XIX-XX)*

CARLOS CID PRIEGO

### LA PROBLEMÁTICA DE UNA PRESENCIA IRREGULAR

Si se compara la pintura asturiana con la de otras regiones, Cataluña por ejemplo, lo primero que sorprende es su gran calidad e importancia en algunos períodos, y su minimalización y hasta desaparición absoluta en otros. La Prehistoria ofrece un panorama espléndido, recientemente incrementado por la cueva de Tito Bustillo; los insignificantes vestigios romanos indican, en el mejor de los casos, una presencia perdida. En el prerrománico nada de tiempos visigodos, como era de esperar, pero sorprendente, casi única en la Península, en los tiempos de la monarquía astur, y sin más competencia que las miniaturas mozárabes. Después un largo ocaso, un románico intuido por vestigios insignificantes, nada notable en el gótico ni en el renacimiento y el manierismo. Un nombre de primera fila en el barroco, Juan Carreño de Miranda, que pertenece por entero a la Corte; otro, extranje-rizante y de tercera fila, que pinta aquí, Reyter. Y de nuevo otra etapa, la tercera, magnífica en los tiempos contemporáneos.

Por lo visto Asturias ha sido país de pintores, pero en lapsos muy distanciados, sin relación entre sí, con las consiguientes incógnitas de sus orígenes y largos ocasos, que no se explican únicamente por las pérdidas materiales. Si se compara la pintura con el resto de las Artes, se apreciarán fluctuaciones, pero mucha mayor continuidad y nunca cortes absolutos seguidos de fulgores. Concretamente, la pintura contemporánea de los siglos

XIX y XX está inmersa en esa problemática que parece propia de la tierra.

### LOS PROBLEMAS GEOECONÓMICOS Y EL AMBIENTE CULTURAL

Puede que muchas circunstancias se expliquen por la configuración geográfica. Mucho se ha insistido en la barrera de la cordillera Cantábrica que separa la región del resto del país, del clima en buena parte duro, de los malos caminos; todavía en el siglo XVI se dudaba de que se pudieran enviar por carros las piezas del sepulcro del arzobispo Valdés, de Pompeo Leoni, hasta Salas, por ignorar si existía comunicación. Romanos, visigodos y árabes sufrieron todos estos inconvenientes, la agitada orografía y la reciedumbre de los habitantes. La consecuencia fue, salvo los años en que el Reino astur alzó la enseña de la Reconquista, una marginación secular, una economía floja, aunque no mísera. Claro que todo esto explicaría la falta de Arte en general, pero no exclusivamente de la pintura, mientras se elevaban templos y palacios y se tallaban esculturas.

Las cosas empezaron a cambiar, y quizá aquí haya que ver el origen del florecimiento de la pintura contemporánea, con la Ilustración del siglo XVIII, tan señeramente encabezada en la región por el gijonés Jovellanos, que conduciría a la fundación de instituciones culturales y a la construcción de la carretera del Pajares; y en el siglo XIX con la minería y la industrialización, y el trazado

del ferrocarril de Gijón a León, desde donde enlazaría con Madrid. Todo esto favoreció la cultura, antes pobre pese a los esfuerzos de una Universidad demasiado reducida y a la sorprendente actividad musical de la catedral.

A pesar de todo, durante gran parte del período el ambiente no era totalmente favorable. Las novedades llegaban con mucho retraso; los intelectuales se concentraban en entusiastas, pero pequeños grupos no sobrados de medios económicos, en Oviedo y Gijón. Los artistas sólo se podían dar a conocer en el escaparate de una tienda cualquiera, luego en un café y más adelante en un casino, en un club de regatas. Era preciso escapar a Madrid y triunfar allí. Hubo escasos mecenas; también el positivo apoyo de instituciones oficiales, como la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Gijón. La prensa local se portó siempre bien, pero no llegaba lejos. La Universidad aportó su impulso con sus concursos y premios, facilitó un aula para estudio, organizó exposiciones visitadas incluso por monarcas (Alfonso XIII).

La plenitud del siglo XX vio la aparición de galerías, se creó el Instituto de Estudios Asturianos, con sus publicaciones a las que se han añadido las espléndidas series de monografías de pintores del Banco Herrero, del Ayuntamiento de Gijón, de «El Comercio» de esta ciudad, de editoriales parcial o totalmente dedicadas a temas asturianos, además de otras iniciativas. Gijón crea su Museo, luego Oviedo. En la Universidad se establece la Facultad de Filosofía y Letras, que pronto contará con las Secciones de Historia y del Arte, con las consiguientes investigaciones, tesis doctorales y memorias de licenciatura. No hay que olvidar algunos meritorios libros antiguos, pero es reciente la recogida de millares de artículos dispersos en revistas y periódicos, la catalogación de cuadros, la impresión de estos materiales desde el folleto popular hasta el libro de bibliófilo. A la erudición cada vez más numerosa en la región se van uniendo personalidades foráneas del renombre de un Enrique Lafuente Ferrari. Bibliografía, exposiciones, conferencias, salen al encuentro de todos y crean una conciencia entusiasta. Tal ha sido la marcha de un cambio radical, que ha producido en pocos años un magnífico despertar a la cultura pictórica. Además de los casos de Madrid, Barcelona y el País Vasco, entre otros, es posible que pudiera suceder lo mismo en otras provincias hoy mal conocidas

en este aspecto. Pero Asturias se ha adelantado a muchas y recupera a pasos agigantados el tiempo perdido.

#### EL ENTUSIASMO PICTÓRICO: ASPECTOS POSITIVOS Y PELIGROS

En el siglo pasado y buena parte del actual las aficiones se reducían a pequeños círculos, y es sorprendente de un Piñole o un Marola tuvieran que esperar a traspasar la cincuentena para obtener un reconocimiento público generalizado. El incremento de los pintores y sus admiradores ha aumentado desde sus comienzos hasta hoy de modo muy irregular en su ascensión. Una representación gráfica daría la visión de larga y ligera pendiente ascendente, mayor elevación desde la primera década del siglo XX hasta los años 30 y la triste y dura postguerra, que intercalarían violentas irregularidades, expresivas de las tragedias. Nueva animación en los años 50-60 y luego el fenómeno se dispara, la línea de la gráfica parece ansiosa de acercarse a la vertical y la actividad se desborda.

Una simple estadística sobre un diccionario convencional, demuestra que el número de pintores nacidos en Asturias es menor que el de otras muchas provincias. Que en la Asociación de Artistas Asturianos estén inscritos unos 70 vivos en la actualidad, podría parecer modesto. ¿Cómo es posible que la región sea tan ruidosa en pintura? Sin entrar en cuestiones de calidad, las cifras obtenidas hay que reinterpretarlas en relación con la densidad de la población. Asturias tiene un millón de habitantes, con 170.000 en Oviedo y más de 200.000 en Gijón; pero compárense con los tres millones y medio de Madrid Ciudad, o más de Barcelona, o los dieciséis millones de Tokio. Un estudio estadístico detenido, daría en Asturias unos tantos por ciento en relación con la población verdaderamente sorprendentes por su elevación de artistas y aficionados respecto a datos absolutos de habitantes.

Esta proporción fuera de lo corriente, esa ascensión geoméricamente acelerada, provoca posiciones diversas, unas positivas, otras negativas y que tampoco deben olvidarse. El amor a la pintura, generalizado desde el comprador pudiente al hombre culto de menos posibilidades, pero que al menos lee y va a los museos, al estudiante y hasta

muchos hombres de la calle, es socialmente bueno, como lo es siempre toda difusión cultural, que en Asturias empieza a conquistar a las masas, que al margen de las élites intelectuales y económicas ve en la pintura de su tierra algo suyo y aglutinador de una regionalidad. País con Arte, cultura del pueblo, contribución a los valores nacionales y universales, son siempre deseables, y aquí se están logrando.

Pero existe también el lado negro, ese fenómeno mundial que tan acerbas críticas merece de las ideologías económicas no capitalistas y de todo verdadero intelectual: el negocio especulativo y alienante. Como en todas partes, al olor de la fama acude el hedor crematístico. No cabe duda de que es lícito que el pintor viva de su trabajo, como todo ser humano del suyo, y que cobre en proporción de su calidad y esfuerzo; incluso puede admitirse un comercio moderado que facilite las relaciones entre artistas y cliente. Pero todo esto dentro de límites lógicos y honrados, que no excluyan a casi todos en beneficio de pocos, que no viertan ni conduzcan a situaciones límite, que acaban en el crack económico, en la alienación y el descrédito.

Sucede que cuadros vendidos originariamente hace muy pocas décadas a 10.000 pesetas se revenden hoy al millón. Hay clientes ricos que saben lo que compran, pero otros que carecen de crítica y abundan en dinero, que lo adquieren todo, a veces por esnobismo, otras por apariencia de supuesta cultura, y no pocas creyendo que hacen excelentes inversiones, sucedáneas de la Bolsa en baja, sin importarles el Arte, sino la mercancía. Así se tapizan paredes, del techo al zócalo, de lienzos de muy mezcladas categorías. Junto a vendedores serios aparecen los oportunistas, y entre todos provocan una auténtica inflación muy peligrosa. Primero para los que no supieron seleccionar y cualquier día se encuentren con telas simplemente emborronadas; segundo para los propios artistas. Este exceso de éxito anima a los valiosos y modestos de otros tiempos hasta el punto de exponerse al endiosamiento personalista. Lo que parece hoy fácil negocio puede atraer a demasiados, con el consiguiente «desempleo» de una clase productora que por esencia carece de la más mínima defensa social; y nada digamos si entre esos demasiados surgen oportunistas de buena o mala fe, que sin valer lo suficiente creen que saben pintar y fracasan, con la consiguiente y lamentable secuela de frustracio-

nes y miserias económicas. Esperemos que este optimismo no conduzca a una catástrofe, ni que cierre una vez más un período glorioso de la pintura asturiana, pero sin duda el tiempo —el mejor de los críticos— tamizará de forma que producirá más de una sorpresa en uno y otro sentido. Estamos ante un auténtico problema social, aunque sea a propósito del Arte, y ante él no es posible cerrar los ojos ni encontrar fácil solución.

#### EL PROBLEMA DE LA PRESENCIA DE UNA ESCUELA ASTURIANA DE PINTURA

Éste es sin duda uno de los más difíciles puntos de la exposición. De la abundante e impulsiva pintura contemporánea de Asturias no hay duda, pero ¿constituye escuela? Creemos que el propio término de «escuela» está anticuado, es impropio, confusamente sinónimo de otro más concretos, y que de mantenerse habría que delimitar mejor su contenido, porque cada cual y cada época lo entiende de una manera diferente. De esta aclaración, que es imposible abordar aquí a fondo, ni menos solucionar, dependería la respuesta respecto a Asturias. Carece de sentido hablar de una «escuela española», que planteada así abarcaría desde Altamira a Picasso pasando por Tahull y Velázquez; más bien habría que considerarla como referencia a un pueblo o conjunto de pueblos, a una etnia si se quiere, a una demarcación geográfica o situación político-administrativa, factores todos interesantes como apoyo del Arte, pero que no son Arte. En tal sentido no hay escuela asturiana, ni siquiera referida a una de sus épocas, la contemporánea.

Si se trata de ciertas tendencias, por ejemplo, los puntos comparables entre el expresionismo alemán del siglo XX y Mathias Grunewald, tampoco es posible enlazar lo más mínimo en Asturias la pintura contemporánea con la prerrománica y la prehistórica. Pero si nos limitamos a un período más corto —ya que la proyección al pasado queda invalidada por las largas soluciones de continuidad—, si se admite una amplia gama de matices que no incluya a los artistas en un estrecho saco común, si se aceptan rasgos comunes con otros lugares, y se atiende al espíritu además de a las formas, entonces sí que puede hablarse de una escuela asturiana caracterizada por la abundancia estadística de ciertos elementos, la escasez o falta

de otros, y sobre todo por la manera de ser de unos hombres que aparecen diferenciales respecto a otros.

Muchos rasgos son semejantes a los del resto de España, incluso de Europa, por ser Asturias un rincón de un vasto ámbito matizado por corrientes culturales muy fuertes en cada momento; esta integración es lógica, lo contrario resultaría imposible. En cuanto a las peculiaridades propias, no aparecen a primera vista tan vistosas como las de la escuela vasca, la catalana o la andaluza. Y, sin embargo, existen, pero es preciso vivir la tierra y sus hombres, penetrar poco a poco, formar parte de ella y de ellos para sentir claramente lo que es de confusa explicación académica. El asturiano es por naturaleza de personalidad individual muy fuerte, lo que unido a sus vocaciones viajeras —siempre con regreso al terruño—, dificulta más las fáciles agrupaciones. Y esto ocurre en todos los aspectos de la vida, incluso del paisaje, del clima, en que los contrastos son constantes y a pesar de ello convergentes. La montaña, el prado, el mar y la entraña minera de la tierra, una lluvia torrencial seguida de un sol glorioso, son exactamente igual de asturianos.

Pero vayamos a los denominadores comunes más amplios posibles. Salvo excepciones de integración tan total que hace olvidar el lugar del registro civil de un nacimiento, y en este caso se trata de un asturiano más, los pintores asturianos son asturianos, como los vascos son vascos. No es el caso de la escuela de Madrid, formada por todos los españoles y muy pocos madrileños, o la escuela de París, que además de no significar nada coherente, plantea serias búsquedas antes de encontrar a un parisino, mientras pululan gentes de toda Europa y no es raro hallar un japonés.

Rasgo común de los pintores asturianos es su polifacetismo. Aunque prefieran el óleo y el lienzo, ensayan la mayoría de las técnicas propiamente pictóricas y diversos soportes. Pero no paran ahí, la mayoría son excelentes dibujantes, grabadores y litógrafos, muchos recurrieron a estas especialidades para ganarse la vida en épocas difíciles, o para ilustrar bellas ediciones literarias, sin olvidar la publicidad y sobre todo la caricatura, género que fue una auténtica vocación de muchos y capítulo importante que está apenas por estudiar. No faltaron los que, como los dos Vaquero, fueran al tiempo arquitectos, escultores, pintores, ilustradores y de-

coradores. Si pintura y escultura suelen andar muy entremezcladas, tampoco falta la vocación musical, la literaria y la teatral. Martínez Abades fue autor de muchos de los más populares cuplés españoles.

Otros rasgos de unión se encuentran en el tratamiento de la luz, tan particular y difícil en Asturias, tan diferente de la levantina o castellana; sin dejar de ser coloristas, al contrario, captan finuras y matices cuya ejecución sale más del sentimiento que de la aplicación de una técnica consciente. También el amor al terruño y sus hombres, lo que explica, incluso hasta la actualidad, la gran abundancia de paisajes, las escenas de género, preferentemente populares, alguna intromisión urbana, sobre todo de las viejas calles y del mercado del Fontán. Costas y marinas alternan con otros temas, el retrato es mucho y bueno. Otra vocación característica es el mural, casi siempre adosado, que algunos asturianos han llevado incluso más allá de los mares.

En cambio, faltan o flaquean proporcionalmente los asuntos religiosos, literarios e incluso de Historia, las escenas burguesas; si el trabajo se refleja con frecuencia, es más contemplación, documento, comprensión, que crítica realista social a la manera de un Daumier. Claro que todo esto son generalidades con excepciones, y referencias más concretas a unas épocas y personalidades que a otras.

## LOS ARTISTAS ASTURIANOS

Podría pensarse en provincianismo, y lo hay a veces en sano sentido de asturianía, no peyorativo. Los hay de muy diversas andaduras. Existen los que nunca salieron de aquí, o lo hicieron con rápido regreso para apegarse para siempre a la tierra. Frente a ellos hay casos opuestos, un Carreño de Miranda en tiempos pretéritos, un Darío de Regoyos en los recientes, que marcharon muy pronto para siempre. Caso mixto son ejemplos como el de Luis Menéndez Pidal, integrado en Madrid, o el de Orlando Pelayo, en la escuela de París, pero siempre con frecuentes visitas e incluso regresos maduros. Los grandes nacionales o internacionales pasaron aquí sus años de adolescencia, se fueron, pero no se desligaron nunca y vivieron con un pie en Asturias y otro en cualquier lugar del mundo. En

resumen, los locales, los que escaparon al epicentro astur y el término medio.

Por lugar de nacimiento se agrupan en el ochenta por ciento en Oviedo y Gijón, los dos grandes centros asturianos en todos los sentidos, incluyendo la pintura; es muy notable el peso de Gijón, y difícil establecer diferenciaciones tajantes con el grupo ovetense, y menos con otros ocasionales, como el que surgió en Muros de Nalón. Nuestros pintores fueron casi siempre de notable precocidad, y llana atención la participación de las mujeres.

Su formación local se debe a las diversas Escuelas de Bellas Artes o de Artes y Oficios de Gijón y Oviedo, algo a estudios de pintores foráneos. El Instituto Jovellanos de Gijón tuvo un papel vocacional muy importante. Pasaron por las imprescindibles becas de la Diputación y los ayuntamientos, de instituciones privadas como el Casino de Gijón; y tampoco faltaron apuros y miserias.

Si en el gótico hubo dependencia de León, y en el barroco de la arquitectos santanderinos, ahora la meta anhelada es Madrid, y allí siguen la segunda parte de su carrera oficial, como en toda la Península. Será la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, el Museo de El Prado, los talleres de los maestros famosos, los que completen su formación, sin olvidar nuevas ayudas que desde la capital conducen con frecuencia a Roma y París. Y luego el *curriculum* de siempre: asistencia a las Exposiciones Nacionales, menciones, medallas, luchas, encargos, exposiciones en España y en el extranjero, y hasta se abren las puertas de la Real Academia.

Salvo excepciones, hubo pocos artistas malditos de vida novelesca y viciosa. Eso sí, pintoresquismo, ocurrencia, buena bohemia no encanallecida. En muchos se despertó la vocación docente, siempre eficaz y muy comprensiva con los discípulos, que ejercieron en Madrid, Oviedo, Gijón, Baeza, Barcelona, Tarrasa, Segovia, Santander ...

#### LA INCIDENCIA DE LOS ARTISTAS TRASMONTANOS

Hay que contar brevemente con los pintores llegados del otro lado de la cordillera, que de alguna manera influyeron en Asturias. Relativamente fueron pocos los que vinieron a trabajar aquí y dejaron huellas apreciables, y Asturias quedó como coto nativo en general, y no precisamente por falta de

hospitalidad y generosidad, que son cualidades suyas. Villaamil la pintó y sus consejos pesaron en algunos asturianos; Parcerisa la litografió en algunas de sus mejores láminas. La mayoría no la comprendieron, caso de Sorolla, que llevaba dentro su cegadora luz mediterránea, y dejó de Asturias una visión tan falsa como la partitura a ella dedicada por Albéniz en su «Suite española».

El caso más notable es el de Carlos de Haes, belga de nacimiento y madrileño de ocupación y vocación. Además de sus clases en la capital, fue maestro de generaciones asturianas en sus casi anuales venidas veraniegas, en que rodeado de seguidores recorría paisajes y derrochaba consejos. Precisamente las vistas de los Picos de Europa figuran entre lo más conocido y mejor de su obra. Haes influyó tanto en Asturias, que durante muchos años suele caracterizarse a un pintor de la región según que fuera o no discípulo y seguidor del maestro belga.

En el siglo XX hay también casos de integración tan absoluta, que debe de hablarse de asturianía plena. Vaquero Turcios es un ejemplo, y además de padre asturiano, aunque nacido en Madrid. Otro es Úrculo, contrapartida de Regoyos; incluso la mayoría de los aficionados le tienen por asturiano, sin embargo, nació en Santurce. Y sin olvidar al barcelonés Gomila.

Al margen, hay los que recibieron encargos esporádicos, los cumplieron y se fueron sin mayores consecuencias. Por ejemplo, los frescos de Casto Plasencia y de Manuel Domínguez en el palacio de los Segas, en Pito; o el sevillano Enrique Segura, que colaboró en los oficiosos frescos de la Universidad Laboral de Gijón, dentro de una ideología triunfalista y estereotipada de una época caduca. De lo que existe de afuera en colecciones particulares, parece muy oportuno prescindir aquí.

#### CUESTIONES DE SUCESIÓN ESTILÍSTICA Y DE CRONOLOGÍA

Durante buena parte del período que exponemos faltan numerosos estilos en comparación con los que se suceden en el mismo tiempo en un buen manual universal. No son de esperar un prerafaelismo o un futurismo, que incluso a nivel internacional son específicos de países concretos. Pero aún así faltan muchos muy generalizados. Aunque haya un primerizo y discutible enlace con el

neoclásico y el romanticismo con Dionisio Fierros, discípulo de José y de Federico de Madrazo, la corriente clásica falta por completo, y su sucesora resulta más tibia y adjetiva que esencial.

En cambio, desde los comienzos domina el realismo, que invade buena parte del siglo XX, y siempre triunfa al figurativismo más o menos reinterpretado. Realismo que con frecuencia fue literal, con sus géneros y anecdotismos, como en cualquier parte, pero con idéntica insistencia cargado de lirismo y humanidad, no demasiado inclinado a la sensiblería llorona o a la superficialidad. Esta orientación realista siente abundantes tentaciones impresionistas, pero salvo Darío de Regoyos, que fue de los primeros en esto, y que se nos marchó, suele detenerse en la conocida fórmula de realismo más luminoso, común a tantos territorios de la Europa no franceses. El realismo fue más constatación de verdades visibles que crítica social profunda, exaltación de valores y dolores, pese a la conflictividad asturiana en el mar, en la mina y en el campo, tan presentes en la política y hasta sangrientamente explosiva.

No existió un simbolismo ni un modernismo como escuelas desarrolladas, aunque el símbolo y algunas formas vagamente modernistas aparecieran con retraso y más como medio que como fin. Cubismo, fobismo, abstracción y tantos otros «ismos» apenas están presentes, salvo influencias esporádicas nunca integradas en grupos. Incluso las frecuentes declaraciones de los pintores contra posiciones vanguardistas que consideraban facilonas o simples modas, son muy frecuentes y características. Habría que hablar del polifacetismo reciente, del período de los nacidos en la postguerra civil, y así introduciríamos el Pop, el Op, el hiperrealismo, el informalismo y otras modalidades, con buenos representantes jóvenes en la región.

En cambio, esa mezcla de realismo y figurativismo sobre todo, ampliamente reelaborados y con fórmulas muy personales, no se estancó durante el siglo XIX ni menos en el XX, y va desde la reproducción detallista a la simplificación estilizada, hasta las fuertes concepciones constructivas, a expresionismos de cariz goyesco, al onirismo de vocación surrealista. Hay que reconocer un evidente desfase cronológico, pero también fuertes impulsos innovadores en los pintores jóvenes y de mediana edad, a veces tan personales, que sólo son ellos mismos sin posible clasificación.

#### LA PROBLEMÁTICA DE LA SISTEMATIZACIÓN Y EL MÉTODO GENERACIONAL

Ya sabemos de la arbitrariedad de las sistematizaciones y de sus dogmatismos, sobre todo en las ciencias humanísticas. Los malos se agravan al restringirse los ámbitos espaciales y temporales, y entre la Historia general del Arte y un período corto de una región el abismo es insalvable. Frente a esta realidad se impone la razón práctica de que si no se codifica se destruye la posibilidad de entenderse. Y éste es precisamente uno de los más agobiantes problemas de la pintura asturiana, caracterizada por numerosos pintores que viven buena parte del siglo pasado y del presente, y que en Nicanor Piñole, a punto de cumplir su centenario, tiene al decano natural de la española.

Ante problemas insolubles hay que adoptar el sistema más práctico y lógicamente justificable. Como en nuestra región falla la sucesión histórica de los estilos, los géneros, los núcleos geográficos y flaquea la evolución cronológica, algo habrá que adoptar para explicar las constantes regionales artísticas y humanas.

Ante la perplejidad que se plantea, sólo observamos ciertas secuencias en las fechas de nacimiento de los artistas, a veces en períodos amplios, en otras breves y muy encontrados, circunstancia lo suficientemente repetida como para tomarla como posible base operativa. Al menos se trata de una realidad, siquiera casual, pero que en la práctica comporta ciertas orientaciones generales en grupos que se definen sin uniformidad absoluta, pero sin romper con las directrices básicas. Es evidente que esto es una recurrencia al famoso método generacional, hoy superado como universal o infalible, pero aún cierto en ocasiones y utilizable en casos como el asturiano. Y con todas las reservas e insatisfacciones nos aferramos a él porque no se nos ocurre otro mejor; que sepamos, todavía no se ha intentado una estructura coherente a la pintura contemporánea asturiana.

Esta primera que proponemos a la crítica y la rectificación, está sin duda llena de defectos, pero su análisis valorativo, perfeccionamiento, e incluso sustitución absoluta, quizá sea el único fruto válido de un vacilante paso inicial. Por lo menos es un intento de superar estructuralmente la socorrida lista alfabética de diccionario, corriendo todos los riesgos de los pioneros.

## LAS PROBLEMÁTICAS ETAPAS PROPUESTAS

Los posibles periodos, siempre abiertos a la recificación, comienzan con Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894), el primer pintor asturiano que abre la pintura contemporánea, y el único nacido y muerto en el siglo pasado. Discípulo de José de Madrazo y de su hijo Federico, protegido por los Marqueses de San Adrián, retratados por Goya, se inclinó más al romanticismo realista que a otra cosa; polifacético como la mayoría, tocó todas las especialidades y es una raíz que enlaza con Madrazo, David y Goya, aunque fuera de modo mediato. Él inaugura lo que pudiéramos llamar primer período, el de los inicios y de los años contra los del siglo XIX.

A esta etapa hay que añadir los lengevos, que como sabemos es característica astur, ya que Telésforo Fernández Cuevas, uno de los pocos «malditos» de nuestro arte, nació en 1849 y murió en el Asilo en 1934. Hombre de leyenda, no salió de Asturias, fue uno de los pocos bodegonistas importantes y plasmó los viejos rincones de Oviedo. Darío de Regoyos (1857-1913), el gran transfuga, hay que incluirlo como excepción en este período, aunque sus andaduras fueran muy lejos en España y en Europa, y que su impresionismo normal y puntillista, así como su expresionismo tipo Generación del 98, lo enmarquen en muy diversos ámbitos de la pintura europea; Regoyos fue una pérdida para Asturias y un regalo para el mundo.

Luis Menéndez Pidal miembro de ilustre y larga familia intelectual, fue el ejemplo señero del academicismo de mejor cuño de su época, cosechero de todos los triunfos imaginables, y aunque internacional, siempre asturiano de corazón, y de profesión. Algo semejante podría asegurarse de José Uría y Uría, paralelo en intelectualismos familiares, nacido en el mismo año de 1861 y muerto en 1937. Habría que añadir al pintoresco Juan Martínez Abados (1862-1920), figura popular en la pintura, la caricatura y el cuplé. Augusto Junquera (1869-1????), fino paisajista y exacto retratista; Ventura Álvarez Sala (1869-1919) amante del quehacer de las gentes de la tierra; Carolina del Castillo (1867-1933), polifacética, valiente introductora del desnudo en una sociedad timorata, caracterizan a su manera esta primera época que va desde un romanticismo tardío a un realismo con afares de impresionismo.

## EL ÚLTIMO CUARTO DEL SIGLO XIX

En este período, año más o menos, continúa la marcha ascendente de la pintura asturiana con el nacimiento de bastantes maestros, entre ellos algunos de particular importancia. La tónica general es la de partida ochocentista, pero evidentes cambios, ya que alcanzan la veintena larga de su vida en los albores del XX, y la mayoría doblan la primera mitad de éste, incluso Piñelo, casi centenario, vive todavía.

Se agrupan Evaristo Valle (1873-1951), polifacético en su pintura, gran caricaturista y escritor, muy lírica y de amplia gama temática; José Ramón Zaragoza, (1874-1949), muy viajero, paisajista y señor de la figura y el retrato. A esta generación pertenece Nicanor Piñole (n. en 1878), hombre de gran maestría en todos los géneros, y venerado en Asturias como decano de toda nuestra pintura. Hay que añadir a Nemesio Lavilla (1880-1946), Manuel Medina Días (1885-1955), Florentino Soria González (1884-1961), Ángel García Carrió (1885-1964), en la misma línea de los anteriores en cuanto a temáticas y expresiones, aunque cada cual con su propia personalidad. Francisco Casariego (1890-1958) fue el gran poeta de los paisajes, en especial de las visiones de cielos y eucaliptos. Cierran la generación Eugenio Secundino Tamayo (1891-1972) y Sócrates Quintana (n. 1894).

## AL FILO DEL CAMBIO DE SIGLO

Si el año 1900 apenas significa nada en Asturias, al menos en el sentido que esta fecha tiene, por ejemplo, en París, en cambio centra con escasos desplazamientos otra generación de pintores. La mayoría vive aún o ha llegado hasta muy cerca de nosotros, forman el grupo más maduro de hoy, y como es natural, ofrecen mayores avances en novedades estilísticas. Y como en todas estas etapas pictóricas asturianas, junto a nombres muy dignos destacan algunos de proyección nacional e internacional.

Inauguran la serie los hermanos Bernardo, Antonio y Tino Uría-Aza, nacidos en 1892, 1902 y 1905 respectivamente, en un lugar al parecer mágico, en Ribadesella, en la misma casa y piso que Darío de Regoyos. Quizá se les podría englobar como colofón de la generación anterior, pero pre-

ferimos abrir con ellos la nueva por su gran vocación muralista, una de las más características de Asturias, al menos en el siglo XX, y que comienza con ellos. Pese a sus lastres ochocentistas y academicistas, de sus concepciones algo postrománticas inflamadas de evocaciones de Miguel Ángel, inauguran una orientación renovada, comparable —con los debidos distingos— a la de un Sert o un Vázquez Díaz en otras partes de la Península.

Mariano Moré (1899-1972) tuvo doble vida, de pintor oficial y de poético captador del paisaje asturiano; y si como catedrático desarrolló una labor fructífera, hizo raros equilibrios para captar la luz castellana y la de su entrañable Asturias con idéntica maestría. Luis Suárez Fernández (1900) se integró en la escuela de París, sin aceptar sus novedades, sino aportando su asturianía. Aurelio Suárez (1900) es imposible de encasillar en ninguna vanguardia, aunque pertenece a ellas, quizá a una especie de expresionismo onírico. Paulino Vicente es también bifacético, de carrera oficial y de docencia por un lado, de raíz hincada en lo astur por otra.

Cierran el ciclo dos artistas extraordinarios. Uno es Joaquín Vaquero Palacios (1900), un personaje de fábula, que practica con igual éxito todas las Artes, un hombre internacional que extendió su actividad a todos los continentes, y que con asturianía de cepa y de permanente integración, pertenece al mundo. El otro es Manuel Rodríguez Lana, conocido por Marola (1905), hombre de vida dura y espíritu delicado, amante de mascaradas, de personajes sin nombre que deambulan por un mundo soñado, de paisajes de ensueño, en el fondo de una Asturias que no es la que se contempla con los ojos abiertos, sino en un éxtasis que apunta a la trascendencia, al menos a la psicológica.

## LOS AÑOS 20

Desde los alrededores de 1900 hay que dar un salto a los entornos de 1920 —un poco antes— para hallar una nueva generación, todavía más comprometida que la anterior, como era de esperar. En ella podría incluirse Antonio de la Granda (1917), simbolista renovado en la expresión de la miseria de nuestro mundo; Fernando Magdaleno (1918), virtuoso de color y la forma; Rubio Cemín (1919), escultor, pintor y muralista que llevó su arte hasta la Universidad Laboral de Tarragona; Luis Suárez

Torga (1920), dibujante y pintor de pastas simples, digno de recuerdo por sus desnudos. Orlando Pelayo (1920) es otro de los grandes internacionales. Asturianía y vida manchega se mezclaron con el exilio político a Argelia y luego la integración en la escuela de París, con el final regreso a su Gijón natal. Crítica y visión quevedesca de una España periclitada, rostros expresionistas a su manera, sin detalles fisionómicos realistas, pero de enorme dicción psicológica, son sus especialidades. Antonio Suárez (1923) es otro maestro de difícil interpretación para el no iniciado, de una especie de abstracción hispánica, que en sus «asuntos viscerales» podría calificarse de expresionista cargado de esencialidades plásticas.

Paulino Vicente Serrano (1934-1956), hijo de Paulino Vicente ya citado, fue uno de los dramas del Arte español por su temprano fallecimiento. Fiel al figurativismo, lo renovó con fuertes potencias constructivas de las figuras y con la fuerza del colorido, y es otro de los muralistas de gran valía. A medida que los años avanzan se incrementan los maestros: Casimito Baragaña (1925), paisajista a la manera de su siglo, sobrio y de eficaz lirismo; Alejandro Mieres (1927), vanguardista orientado a una especie de abstracción que sugiere vagas visiones. Nuevamente las mujeres: Maruja Moutas (1930), ingenuista; Trinidad Fernández (1930), neofigurativista avanzada.

## DESDE LOS AÑOS 30 A LA POSGUERRA CIVIL

Si artísticamente los últimos citados pertenecen más bien al mundo pictórico de los años 20 y su continuidad, los conflictivos 30, con su 1931, 1934 y 1936-39, seguidos de la triste postguerra, de la escasez y al aislamiento, constituyen otra generación bien definida. Habría que iniciarla con Baquero Turcios (1933), hijo de Vaquero Palacios, tan polifacético, activo e internacional como su padre, asturiano pese a su ocasional nacimiento madrileño. A él ya nos referimos antes, y es figura que traspasa fronteras regionales y nacionales.

Seguirían Luis Fernando Aguirre (1935), personalísimo aunque pudiera derivarse de un surrealismo expresionista; Jaime Herrero (1937), cultivador de un modo de expresionismo pansexualista, burlón y crítico de la sociedad; Eduardo Úrculo (1938), ya citado; Adolfo Bartolomé (1938), uno

de los más prolíferos grabadores, pintor de elementos que recuerdan lo onírico asociado a un neorealismo muy suyo; Bernardo Sanjurjo (1940), uno de los más jóvenes y avanzados valores. El ya recordado barcelonés Juan Gomila (1942); García Linares, otro inclinado al expresionismo personal de sana objetividad; Miguel Ángel Lombardía (1946), que acepta todas las consecuencias del realismo, reforzándolos con valores muy suyos.

#### EPÍLOGO ABIERTO Y VALORACIÓN CRÍTICA

Todo cuanto antecede no pretende ser catálogo, ni tratado a fondo, ni tesis indiscutible. Faltan muchos nombres, algo olvidados por falta de monografías, o dolorosamente sacrificados al espacio aquí disponible. En cuanto a la doctrina, sólo es un ensayo, o mejor una oferta que aguarda consejos y más sabias aportaciones. Intencionadamente se ha prescindido de los pintores en torno a los treinta años de edad, vaya para todos la disculpa y el reconocimiento de la valía de muchos, tanta al menos como la de los maestros del pasado y de la madurez. Pero las cuartillas apremian, los árboles impiden ver el bosque, y si exclusiones pretéritas pueden ser incómodas, las actuales resultarían conflictivas. Hay que esperar unos años para añadir nuevos capítulos, sin duda espléndidos, a la pintura española de Asturias, pero con mayores perspectivas y quizá labor de otros investigadores. Por lo tanto, no cerramos con estas palabras y nombres citados, sino que dejamos abierto el camino al futuro.

En cuanto a un juicio crítico de la pintura asturiana, hay que ofrecer nuevas disculpas. Es difícil la ecuanimidad, porque el tema que no ocupa

parece siempre el más importante, porque el nacimiento, o en nuestro caso la integración en una tierra, arrastra al comprensible y desmedido entusiasmo. Tampoco es fácil la clara seguridad en un primer intento de síntesis sobre incompletos conocimientos y en espera de más investigaciones. Y el problema se agrava al hallarnos en el centro de una actividad tan intensa, actual y apasionada.

Sin embargo, quizá no sean injustas algunas apreciaciones. Si se contempla la pintura asturiana de los siglos XIX y XX en relación con el contexto universal, o al menos nacional, se aprecian lugares comunes con otros muchos territorios. Una pintura regional en rasgos generales —en el más positivo sentido de esta palabra—, carente de universalidades y posibilidades como las de París o Roma, Madrid o Barcelona. En cierto modo dependencia parcial de estos graves centros, pero conservación frente a ellos de la propia personalidad étnica. Dinámica de artistas y de otras, no iguales, a delimitaciones geohumanas equiparables.

En este marco, una muy apreciable riqueza, con artistas que alcanzan desde el entrañable tema local, con todas sus amorosas limitaciones, pero también con cualidades artísticas dignas y definitivas de un pueblo, que algo ha aportado al país y al mundo.

El retraso en la aparición de libros de gran entidad, la falta de intenso apoyo editorial, no se remedia hasta los años 50-60 de este siglo, y relegó por falta de difusión temprana algo más importante de lo que parecía. Por fortuna, Asturias se ha redescubierto como país de pintores, y si algunos sólo enriquecían, con gran mérito, el patrimonio local, otros son ya imprescindibles para escribir cualquier Historia de la Pintura algo completa de nuestro país e incluso de la universal.

---

## *Aportaciones al conocimiento de Juan de Zurbarán*

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

Mientras que la personalidad histórica de Juan de Zurbarán, hijo del famoso pintor Francisco de Zurbarán, ha quedado claramente fijada dentro del panorama de la pintura española<sup>1</sup>, su personalidad artística nos es aún prácticamente desconocida. Históricamente sabemos que nació en Llerena en 1620, y que se trasladaría a Sevilla en 1629 siguiendo a su padre. En Sevilla, donde residiría el resto de su vida, efectuó su aprendizaje en el taller paterno, donde adquiriría un estilo próximo a su maestro y progenitor, del cual con el paso de los años llegaría a ser ayudante. La dedicación pictórica del joven Juan de Zurbarán en el taller de su padre, le otorgaría una notable y precoz maestría, lo cual evidencia la calidad de los bodegones que se conservan respectivamente en Burdeos y Kiev<sup>2</sup>, fechados en 1639 y 1640, en los que se advierte que el joven pintor a sus 20 años era ya un artista consumado<sup>3</sup>.

Al tiempo que un buen aprendizaje artístico Juan de Zurbarán recibió, beneficiándose de la

prosperidad económica del hogar paterno, una esmerada educación, como lo prueba el que fuera alumno de danzas cortesanas y que practicó la poesía. A los 21 años, en 1641, completada ya su formación, Juan de Zurbarán contrajo matrimonio en la iglesia de Santa Cruz de Sevilla, con doña María de Quados. A partir de esta fecha se emanciparía del taller paterno, actuando ya como pintor independiente, tal como se refleja en la declaración de 1644, en la que aparece como testigo con motivo de las terceras nupcias contraídas por su padre; en dicha declaración señala «ser pintor y vecino de la ciudad (Sevilla) en la collación de Santa Cruz». Y es en esta parroquia donde fueron bautizados sus dos hijos Francisco y Antonio en 1642 y 1644 respectivamente. Su vida se truncaría pocos años después, ya que falleció en 1649, probablemente a consecuencia de la terrible peste que ese año asoló la ciudad de Sevilla.

La relativa abundancia de datos biográficos sobre Juan de Zurbarán contrasta con la escasez y de referencias artísticas que de él poseemos. Aparte de los dos bodegones firmados y fechados que anteriormente hemos mencionado, ninguna otra obra segura de su mano conocemos. Otros muchos bodegones le han sido atribuidos con mayor o menor fundamento, pero de este aspecto no nos vamos a ocupar aquí. Sin embargo, hemos de señalar que un pintor que estuvo al menos activo en Sevilla durante 10 años, hubo de dejar si no una copiosa producción, al menos un conjunto de obras lo suficientemente amplio como para que nos hubiera permitido perfilar su talante artístico. Por otra

<sup>1</sup> M. L. CATURLA, *Zurbarán en Llerena*, A. E. A., 1947, pág. 280. Id. *Don Juan de Zurbarán*, BRAH, 1957, pág. 269.

<sup>2</sup> C. PEMÁN, *Juan de Zurbarán*, A. E. A., 1958, pág. 193-211.

<sup>3</sup> A este respecto nos parece adecuado rechazar la hipótesis de César Pemán (ob. cit., pág. 200) seguida posteriormente por algunos autores, que no cree en la precocidad de Juan de Zurbarán, y al señalar la calidad del bodegón de Burdeos, opina que no puede ser obra de Juan, sino de Francisco, ya que el padre firmaría la obra con el nombre de su hijo para así promocionar a éste como artista.

parte, al no conocerse firmas suyas más que en dos bodegones, podría inducir a pensar que tan sólo se dedicó a esta especialidad pictórica; pero sabemos que en 1644 contrató dos cuadros, que no se conservan, para una cofradía de Carmona<sup>4</sup>, los cuales serían lógicamente de asunto religioso, mostrando por lo tanto que fue también pintor de temas con figuras.

A este respecto queremos ahora intentar dar a conocer como obras de Juan de Zurbarán un conjunto de cuatro pinturas, que procedentes del Convento de la Merced Calzada de Sevilla, hemos tenido ocasión de estudiar detenidamente con motivo de la realización del catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla, que personalmente estamos realizando. La atribución de estas obras a Juan de Zurbarán se basa en la aparición de una firma fragmentaria que hasta ahora había pasado desapercibida y que permite ser reconstruida e interpretada como la de este artista.

Las pinturas representan cuatro pasajes de la vida de San Pedro Nolasco y fueron realizadas como complemento a la serie que Francisco de Zurbarán contrató para el claustro chico del convento de la Merced en 1629; las pinturas contratadas por este pintor fueron veintidós, aunque nunca se llegaron a pintar en su totalidad. Ceán Bermúdez señaló en dicho claustro doce pinturas, de las cuales habría que descontar como obra de Francisco de Zurbarán las cuatro a las que nos referimos en este trabajo. De todas formas en la actualidad sólo se conservan en distintos museos seis de las pinturas que el pintor realiza para el citado claustro del convento.

La noticia de que las cuatro pinturas a que nos referimos no pertenecían a Francisco Zurbarán se da por primera vez en 1732<sup>5</sup> en una descripción de los cuadros del convento. Allí se señala claramente que las pinturas que había en el claustro chico eran de Francisco de Zurbarán, excepto las que representaban «la entrega de Nuestra Madre por el rey San Fernando a nuestro Santo Patriarca, el de

la Barca, el del Sepulcro de San Ramón y el del milagro del Coro, que son de Francisco Reyna, condiscípulo que fue de Zurbarán». Poco se sabe de Francisco Reyna, excepto las noticias que nos da Ceán, quien sitúa su actividad hacia 1645 y su muerte en 1659. De las obras que de él se habían citado no se conserva ninguna actualmente, de manera que su personalidad artística nos es por el momento totalmente desconocida.

A pesar de que la Memoria citada menciona a Francisco Reyna como autor de dichas pinturas, debemos de señalar que la firma fragmentaria que ha aparecido en una de ellas no se ajusta para nada a la grafía de su nombre y apellidos, y que, sin embargo, corresponde perfectamente a la de Juan de Zurbarán. Pensemos que el autor de dicha Memoria, casi un siglo después de que fuesen pintados sus cuadros, o no manejó con propiedad los datos que poseía o recogió una tradición equivocada. Francisco Reyna pudo trabajar muy bien para el convento de la Merced, pero no debió ser el autor de los cuadros citados<sup>6</sup>. Por otra parte hay un evidente error en la Memoria, en la redacción de los títulos de los cuadros, puesto que versando el tema de todas las pinturas del claustro chico sobre la vida de San Pedro Nolasco, menciona uno de los cuadros como «el sepulcro de San Ramón», refiriéndose, sin duda, a San Ramón Nonato; pero el error es fácilmente corregible, ya que el episodio al que se refiere es sin duda la muerte de San Pedro Nolasco, siendo esta pintura precisamente la que presenta la firma fragmentaria de Juan de Zurbarán.

Con respecto a la fecha de realización de estas cuatro pinturas, ya se ha señalado<sup>7</sup> que pese a presentar un estilo homogéneo con el resto de las pinturas de la serie realizada por Francisco de Zurbarán, debieron ser pintadas algunos años más tarde; evidentemente para ser obras de Juan de Zurbarán, como pretendemos demostrar, hubieron de ser realizadas en torno a 1645. Pensamos que no es nada extraño que habiendo quedado incon-

<sup>4</sup> C. PEMÁN, ob. cit., pág. 194.

<sup>5</sup> Memoria de las admirables pinturas que tiene este Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced, redentora de cautivos, de la ciudad de Sevilla (Copia de 1789 de un manuscrito de 1732), Sevilla, Biblioteca Colombina (papeles varios núm. 40).

<sup>6</sup> La atribución de estas pinturas a Francisco Reyna fue recogida por F. J. Sánchez Cantón en *La vida de San Pedro Nolasco: Pinturas del claustro del refectorio de la Merced Calzada de Sevilla*. La Merced, 24-1-1922 y por P. GUIMARD, *Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán*, A. E. A., 1947, pág. 165.

<sup>7</sup> P. GUIMARD, ob. cit., pág. 165.

cluso el ciclo de la vida de San Pedro Nolasco por Francisco de Zurbarán, el convento encargase su terminación años después al hijo del pintor.

Ocupándonos ahora del comentario de las pinturas que atribuimos a Juan de Zurbarán, señalaremos en primer lugar que en ellas se representan cuatro escenas correspondientes a la madurez de San Pedro Nolasco, apareciendo el santo en las cuatro pinturas, con el aspecto de un venerable anciano, lo que contrasta con los episodios realizados por Francisco de Zurbarán, que pertenecen a la infancia y juventud del santo. Los títulos que pueden darse en estas obras son *El milagro de la Barca*. *La aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco en el coro de la catedral de Barcelona*, *San Fernando entregando la imagen de la Merced a San Pedro Nolasco* y *La muerte de San Pedro Nolasco*. En conjunto estas pinturas demuestran haber sido realizadas por un artista fuertemente influenciado por Francisco de Zurbarán, lo que se traduce en una clara utilización de los modelos de este pintor, con similar captación del volumen de las figuras, de su expresividad y de la calidad de las texturas materiales que presentan vestiduras y ropajes. En *el milagro de la Barca* se describe el episodio en que San Pedro Nolasco cruza el mar en una pequeña barca, sirviéndola como vela su propio manto; la composición está presidida por la majestuosa figura del santo, en pie sobre la barca, destacando la fuerza expresiva de su rostro y el espectacular efecto del blanco vestuario, que está tratado con calidad similar a la conseguida por el propio Francisco de Zurbarán. En *la aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco* en la catedral de Barcelona, destaca el amplio número de frailes novicios que llenan el coro con sus blancos hábitos perfectamente descritos; esta escena tiene una particular intimidad, manifestada en el ensimismamiento de todos los personajes, sólo rota por la actitud de asombro del santo en la parte derecha de la composición.

La pintura que representa a *San Fernando entregando la imagen de La Merced a San Pedro Nolasco* muestra en la efigie del rey y de su séquito un magnífico conjunto de retratos, que representan probablemente a personajes sevillanos benefactores del convento de La Merced; en la actitud de la figura de San Pedro Nolasco se advierte una repetición casi exacta de la figura del mismo santo en el cuadro pintado por Francisco de Zurbarán, también el claustro chico, que representa *la aparición de San*

*Pedro a San Pedro Nolasco*, actualmente en el museo del Prado. En *la Muerte de San Pedro Nolasco* se advierte cómo la figura del santo repite la actitud de la *muerte de San Buenaventura*, pintado por su padre para la iglesia del convento de San Buenaventura de Sevilla, actualmente conservada en el museo del Louvre; en esta misma pintura la figura del fraile que aparece leyendo repite la actitud de Fray Pedro Machado, pintado por Francisco de Zurbarán también para el convento de La Merced de Sevilla y que actualmente se conserva en la Academia de San Fernando de Madrid, En suma, que en las cuatro pinturas que aquí atribuimos a Juan de Zurbarán se observan claras reminiscencias del estilo de su padre, hasta tal punto que en muchos aspectos la calidad de ciertas figuras y detalles podrían pasar perfectamente por obras suyas<sup>8</sup>.

Y si bien la firma que hemos identificado no ofrece con absoluta certeza la autoría de Juan de Zurbarán como pintor de estas obras, si queremos señalar finalmente que dicha firma no corresponde en absoluto con la de Francisco Reyna, mientras que permite la reconstrucción de la de Juan de Zurbarán. De esta forma nos encontraríamos con las primeras obras de asunto religioso pintadas por este artista de las muchas que hubo de realizar en los diez años en que actuó como pintor independiente en la ciudad de Sevilla.

<sup>8</sup> Así lo manifiesta J. CAMÓN AZNAR en *la Pintura española del siglo XVII*, Summa Artis, XXV, Madrid, 1977, págs. 241-242, quien recogiendo la atribución a Francisco Reyna de estas pinturas, señala sin embargo la intervención de Francisco de Zurbarán en partes de cada uno de estos cuadros.

---

## *Nuevas aportaciones documentales sobre la Catedral de Sevilla*

TEODORO FALCÓN MÁRQUEZ

En el presente curso 1976-1977 realizó, como becario de la Fundación «Juan March» un estudio arquitectónico de la catedral de Sevilla, que tiene dos objetivos fundamentales: indagar en sus fuentes documentales y realizar los correspondientes levantamientos planimétricos. Por gentileza de dicha Fundación, presento como primicia para este Congreso algunos avances de la documentación hallada, que se va a centrar sobre la Capilla Real, la Giralda, Sacristía Mayor y Trascoro.

### CAPILLA REAL

Entre los diversos reconocimientos verificados por arquitectos de todo el país, durante la construcción de tan colosal capilla, hemos podido localizar varios que contribuirá a datar sus distintas fases constructivas. El primero que presentamos es el emitido por *Diego de Vergara*, el autor de la cabecera de la catedral de Málaga. Aunque se tenía referencia de este informe por Ceán, se desconocía su contenido. Está fechado en 1555. En él se indica que la fábrica de la capilla había hecho un asiento, por lo que recomendaba que las obras paralizaran por espacio de dos años. Se hallaba construida la venera del presbiterio, que recientemente habían labrado los entalladores Campos, Lorenzo de Bao, Lope Martín y Balcisqueta.

Para mayor estabilidad del edificio, Vergara proponía hacer unos cimientos de dos varas de ancho, ripiándolo con cal y arena, como era usual. Fraguada la obra y cesado el asiento, recomendaba que

se hiciera un arco de dos pies y medio de ancho sobre la venera, por la parte exterior del edificio. En cuanto a los arcos de la tribuna, estimaba que debía paralizarse la obra, hasta ver el efecto del asiento.

Acompaña a este informe, otro de Diego de Vergara sobre la Giralda, que constituye un documento excepcional, ya que se trata de un proyecto de remate, tres años antes del definitivo de Hernán Ruiz. Dado su interés y su corta extensión lo transcribimos íntegro.

155 Sevilla.

Parecer de Diego de Vergara sobre la *Giralda*.

A. C. Legajo 102 (31-4-94)

(al margen) La Torre.

En quanto a la torre, se podrá azer quatro bentanas, en cada paño el suyo, que tengan de ancho syete, ocho pies, y le quedan en los cantones bastantes estribos proporcionado, sigan el ancho y ençima de los arcos se tocaden de alquitrabe y cornixa de poco relieve por los ayres.

Emparejado por ençima, encadenarlo muy bien encalabernado y ensablado con sus arcos de bigas de roble y ençima de lo susodicho un remate piramidal de madera de roble no cargado y bien encadenado con sus sortijas de yerro alto y baxo y sus remates de bolas y arpón.

Y antes quençima dello de aga funda, se maçicen unos arcos questán bazios, dentro de la torre, en este mismo cuerpo en lo alto y fortificado estos arcos se puede hazer lo susodicho de materiales de ladrillo y cal y arena.

La cubierta del maderamiento del remate piramidal será de planchas de aleton morisco y dado color y benimiento dorado, lo qual relumbrará mucho tiempo. Diego de Vergara. (al dorso) 1555. «Parescer de Diego de Velgara, sobre la Capilla de los Reyes».

Otros informes sobre la Capilla Real datan de 1557. También por Ceán se sabía que el 14 de di-

ciembre de ese año habían formulado dictámenes sobre el estado de la capilla los arquitectos Andrés de Vandelvira, Hernán Ruiz, Francisco del Castillo, Juan de Xea, Luis Machuca, Pedro del Campo, Diego de Vergara y Miguel Guaxa. Faltaba asimismo conocer el contenido de ellos. Localizados estos informes, hemos de subrayar que aunque el reconocimiento de Diego de Vergara figura en este expediente, está fechado en 1555, como hemos señalado anteriormente.

En el informe de *Andrés de Vandelvira* se indica que la capilla está construida hasta la altura de la cornisa, así como los dos estribos que sostienen la cúpula. Reconoce Vandelvira que hay un asiento entre la obra vieja y la nueva, al haberse aprovechado los cimientos primitivos, por lo que debería paralizarse por espacio de dos o tres años. Las grietas se deberían tratar con yeso, porque la cal no enjuga. Habría que hacer una cata para ver los cimientos por la parte exterior, los que en su defecto tendrían que profundizarse y fortificar con piedras, cal y arena. También propone Vandelvira que se haga un arco, en la parte de Levante, encima de la cornisa, de doce pies de alto y veinte de ancho, bajo el cual se abrirían ventanas. Finalmente dice «Si se ovieren de echar las dos columnas a la parte de dentro, con los arcos que atiben y reçiban el arco escarçano, esto no se hara hasta que aya hecho el dicho asyento».

Para remediar los problemas de asiento de la capilla, Hernán Ruiz propuso dos soluciones:

«Para... fortificar la bóveda en la parte flaca, sera un medio añadir un arco por la parte de fuera, destribo a estribo, que ensancha la muralla en ampliamiento de seys pies, con la qual anchura tendrá vastante restribo. El otro seía si no se tuviese por ynconveniente, desbaratar hasta la cornisa y ensanchar la muralla a la parte de dentro, con ganar lo aretraydo del plomo que tiene y bolar las molduras de los ornatos sobre la cornisa y desta manera achicase el vaquo de la capilla y crece el maçizo de la muralla y qualquiera de sus medios se dará despues que como e dicho la obra aya cesado el asiento que va haciendo ...»

Sobre si este informe lo dio Hernán Ruiz en calidad de Maestro Mayor de la catedral de Sevilla —como sostiene de la Banda y Vargas—, hay noticias contradictorias. Ceán afirma que no fue nombrado hasta 1558. El P. García y Gutiérrez de Ceballos cree que lo era desde 1556. Lo cierto es

que su nombre no aparece en las nóminas de esta catedral hasta la semana que va del 20 al 25 de diciembre, es decir, a la siguiente del informe.

*Francisco del Castillo, Juan de Xea y Luis Machuca*, presentaron un informe conjunto, que en síntesis dice que se refuerce el muro sobre la venera, con un arco que vaya de estribo a estribo, de tal forma que la clave del arco venga a nivelarse con el asiento y el grueso sea de 3 pies. Posteriormente se recrecería el muro 10 pies, en donde se abrirán luces, una a cada lado.

*Pedro del Campo* es partidario de no tocar los cimientos, ni las paredes, que tienen —a su criterio— el grosor suficiente. Sobre la bóveda de horno, dice «no es menester subir de pie derecho, por la parte de fuera, hasta subir por cima de él cuatro ventanas que están acordadas. No hay que añadirle más cargas, porque esta capilla tiene tal traza, que ella por sí misma tiene fortaleza por sí, más que otra traza alguna».

Finalmente, *Miguel Guaxa* es también partidario que paralicen las obras, pero no está de acuerdo en que se hagan las cuatro ventanas, porque en contra de lo que estiman sus compañeros —que ello haría más liviana la carga— él consideraba que cuanto más altura tenga la capilla, estaría menos fortalecida.

Aunque el estreno oficial de la capilla tuvo lugar en 1579, ya en 1575 estaba concluida. Sobre quien era entonces el Maestro Mayor, la bibliografía señala indistintamente a Juan y a Asencio de Maeda. Lo cierto es que en 1575 era Maestro Mayor Pedro Díaz Palacios y Aparejador Pedro de la Cantera. Asencio de Maeda lo sería desde 1576 a 1602.

Otro aspecto que hay que destacar, es que la linterna que remata la Capilla Real no es la construida en el último tercio del siglo XVI, sino otra diseñada por el ingeniero militar, Sebastián Van der Vorch. En las Actas de la Capilla Real hay constancia del mal estado en que se hallaba la cúpula desde principios del siglo XVIII. En 1754 se cayó de la media naranja una piedra de grandes dimensiones, por lo que se avisó a este ingeniero para que informase. Su Memoria queda reflejada en el Acta de 26 de noviembre de ese año:

«... dixo el Sr. Capellán Mayor aver recibido de Don Sevastian Brandeburg (sic), ingeniero de las obras reales de esta ciudad, un papel en que le participaba que de acuerdo con el Sr. Asistente de la misma ciudad, quedaba encargado de la obra de esta Real Capilla y que según el plan que tenía formado, y se

hace relación en el acta precedente y ocurrir a cualquier inminente peligro de ella, tenía pensado comenzar por el derribo de la linterna, que es la causa y origen del daño que ha sobrevenido al cuerpo de dicha Real Capilla, por su excesivo peso y gravedad, y en su lugar poner otra linterna de más proporción y menos peso, para cuyo efecto debía principar esta semana...»

Sobre el hecho de que se sustituyese la linterna por otra de menor peso, considero que estaría rematada por pináculos y arbotantes, como la de la Sacristía Mayor. Las obras terminaron en 1756, estrenándose de nuevo la Capilla Real, con otras mejoras, en mayo de ese año.

Como dato curioso diremos, que en el Acta capitular de 3 de noviembre de 1755 se indica, que tras el famoso terremoto del 1 de noviembre, la Giralda amenazaba caerse sobre la Capilla Real. Entonces se hicieron gestiones para trasladar la Virgen de los Reyes y el cuerpo de San Fernando el Alcázar, donde se le destinó sitio en la casa del Asistente. Una acertada restauración de la torre por el arquitecto Manuel Núñez, impidió desaparecer tan excepcionales obras de arte.

#### SACRISTÍA MAYOR

El cerramiento de esta capilla tuvo lugar en 1543, cuando era Maestro Mayor de la catedral Martín de Gaínza. En el Libro de Mayordomía de ese año hay una partida por «quinientos y treinta ladrillos azulejos, que se compraron para el chapitel que esta sobre la linterna de la Sacristía Mayor, a tres mrs. cada uno y ochenta mrs. que pagó (el veedor de la obra) por la traída dellos dende Triana a la obra».

Sin embargo, en un reciente libro que hemos publicado sobre *La capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*, establecíamos la analogía existente entre la estereotomía del trasdós de la Cúpula de la Sacristía Mayor de la catedral, con la del Sagrario. Este edificio que se inició en 1618 y fue concluido en 1662, tuvo una cúpula rematada en estribos y arbotantes, que han sido eliminados hace pocos años en el curso de una restauración.

La comparación que establecíamos entonces toma cuerpo con nuevos hallazgos documentales, que nos confirman que la cúpula y linterna de la Sacristía Mayor fueron restaurados en el siglo XVII. En el Cabildo de 5 de marzo de 1612, se indica lo siguiente:

(al margen) Que se vea el daño que tiene la bóveda de la Sacristía.

«Este día mandaron se cometiese a los señores Mayordomo y Contador de Fábrica, hagan que el Maestro Mayor vea el daño que tiene la bóveda de la Sacristía Mayor y el remedio que tenía y para ello se hagan todas las diligencias que conviene y refieren para que el Cavildo ordene lo que más convenga para su reparo». Era entonces Maestro Mayor en funciones Miguel de Zumárraga. Pero aún es más explícito el auto de 26 de enero de 1699».

(al margen) Reparó de la linterna de la claraboya de la Sacristía Mayor, se haga.

«Este día los señores de Fabrica dieron cuenta al Cabildo estar amenazando ruina la linterna de la claraboya de la Sacristía Mayor, y que con 100 ducados, poco más, se podía remediar este daño; haciéndola de azulejos en lugar de tejas, y oydo por el Cabildo, dio comision a dichos señores para que se execute luego al punto». Cuando se hicieron estos remates goticistas, a fines del siglo XVII, era Maestro Superintendente de las obras de la catedral José de Amezcua Tirado.

#### TRASCORO

Las primeras gestiones para construir un trascoro en la catedral datan de 1516. En auto capitular de 3 de marzo de ese mismo año, se había comisionado a unos diputados, a fin de que hablasen con el aparejador Gonzalo de Rozas, para que trajesen piedras para hacer el trascoro. Sin embargo, hasta 1553 no se volvió a tratar sobre este tema, ordenando el Cabildo que se hiciera el trascoro de piedra, «forrado» de alabastro, como las demás capillas que rodean el coro. Era entonces Maestro Mayor Martín de Gaínza.

En 1619, con ocasión de la venida de los reyes a la ciudad, se pensó adornarlo y construir una tribuna sobre él. En 10 de junio de ese año, Luis González, maestro de cantería, vecino de Cabra, se concertaba ante el escribano Gaspar de León, con el Deán y Cabildo de la catedral, para construir uno nuevo, de cimientos. Se haría según las trazas de Miguel de Zumárraga, Maestro Mayor de la catedral, quien por entonces dirigía la construcción del Sagrario. Las piedras de distintos colores se traerían de Lagos (Portugal) y de Galaroza (Sierra de Aracena).

Iniciadas las obras, hubo frecuentes debates en el Cabildo catedral a causa del requerimiento dado por el canónigo y tesorero, don Gaspar Rodríguez

de Herrera, para que cesasen las obras, ya que consideraba que eran un gasto inútil y que afeaba el conjunto monumental. El arquitecto Bermundo Resta propuso que se tabicara y pintara el trascoro.

A lo largo del proceso que se entabló, en marzo de 1621 informaron Juan de Oviedo, Maestro Mayor de la ciudad; el hermano Miguel Sánchez, de la Compañía de Jesús; Juan Martínez Montañés y Diego López Bueno. Según especifican en su informe, la obra no tenía falta alguna, pero «en cuanto a los entibos de los lados, sería fácil disponerlo, de suerte que tuviera gracia y firmeza, mejorando algo lo que el Maestro Mayor auía diseñado, y Joan de Obiedo que encargó de traçarlo, con comunicación de los demás».

En abril de ese año, informan de nuevo Miguel de Zumárraga; Bermudo Resta, Maestro Mayor de los Reales Alcázares; Diego López Bueno, Maestro Mayor de Fábricas del arzobispado y Andrés de Oviedo, Maestro Mayor de la ciudad. Todos están de acuerdo en que se quita el trascoro. Días después, Bermudo Resta, Diego López Bueno y Andrés de Oviedo puntualizan: «la dicha tribuna está errada en la compostura y disposición de los colores de las piedras, el qual defecto la afea y desgracia, de manera que es fuerça se emiende y ponga en perfección para excusar la nota y censuras del pueblo, la qual emienda no es posible se haga, si no se quita en donde está».

Las noticias sobre el trascoro se interrumpen en este momento, cuando su construcción estaba prácticamente terminada. En 1620 se había iniciado su decoración con los bustos en bronce de las santas Justa y Rufina, que realizó el platero Lucas Valdés. Las obras estuvieron paralizadas hasta 1633, año en que debió ultimarse, dorándose los bronce, capiteles y basas de las columnas, los triglifos, postigos y remates. Esta labor fue realizada por los maestros doradores Juan Machado y Baltasar Quintero, así como por el maestro platero Mateo Gutiérrez, entre otros. Francisco Pacheco pintó ese año el cobre que representa la rendición de Sevilla a San Fernando.

Preside el trascoro una pintura sobre tabla de la Virgen de los Remedios. Pese a que denota influencia sienesa del Trecento, Bertaux, Mayor y Post, señalan que debe datarse de principios del siglo XV. Lo que sí es cierto es que la tabla fue restaurada en 1564, como acredita el Libro de Adventicios de ese año:

(Primera nómina de septiembre) «A Antón Pérez y Bonilla, por lo que han pintado esta semana en la ymagen de Ntra. Sra. de los Remedios, con los colores que en ello han gastado, ochoçientos y setenta mrs.».

(Segunda nómina) «A Antón Pérez y otros dos pintores, por lo que han trabajado esta semana en el altar de los Remedios, dos mill y sesenta y ocho mrs.».