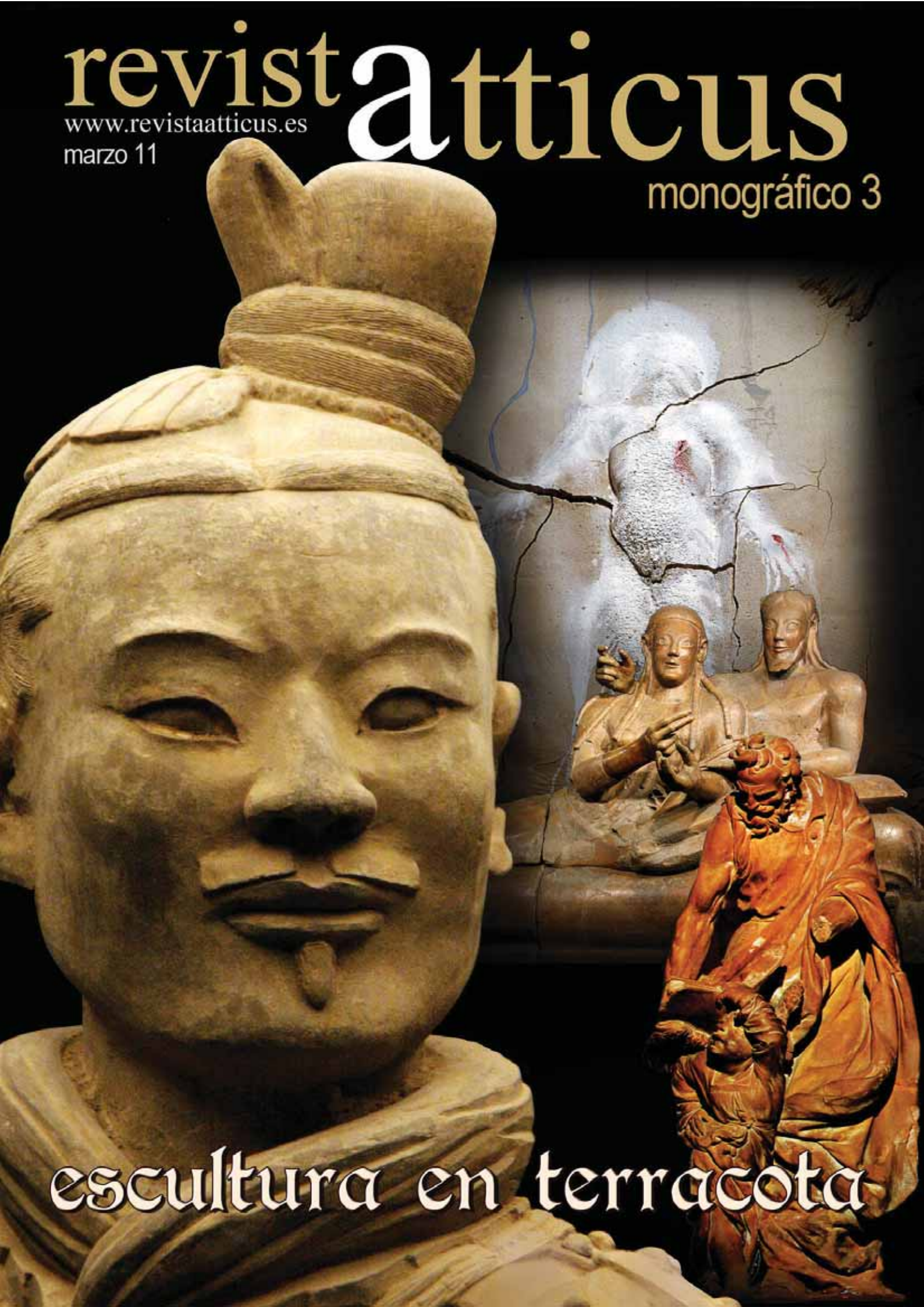
revist atticus
www.revistaatticus.es
marzo 11
monográfico 3



escultura en terracota

Atticus: Nombre del personaje de la novela "Matar un ruiseñor" de la escritora Harper Lee. Fue llevada al cine protagonizada, magníficamente, por Gregory Peck. Atticus Finch representa los valores de un hombre tolerante, justo, recto que hace lo que debe para mantenerse firme en sus convicciones con honradez y valentía.

Atticus: es el acrónimo de las artes liberales: danzA, arquiTectura, pinTura, lIteratura, Cine, escultUra y músSica.

Atticus: es la morada de los dioses que suele estar ubicada en el último piso de las insulae y que solían disponer de un solarium para el solaz regocijo de su moradores.

Atticus: Revista o punto de encuentro o solarium.

Portada realizada por José Miguel Travieso.
© 2011 Marzo *Revista Atticus*

Bienvenido lector. Tienes ante ti el número 3 Monográfico de REVISTA ATTICUS.

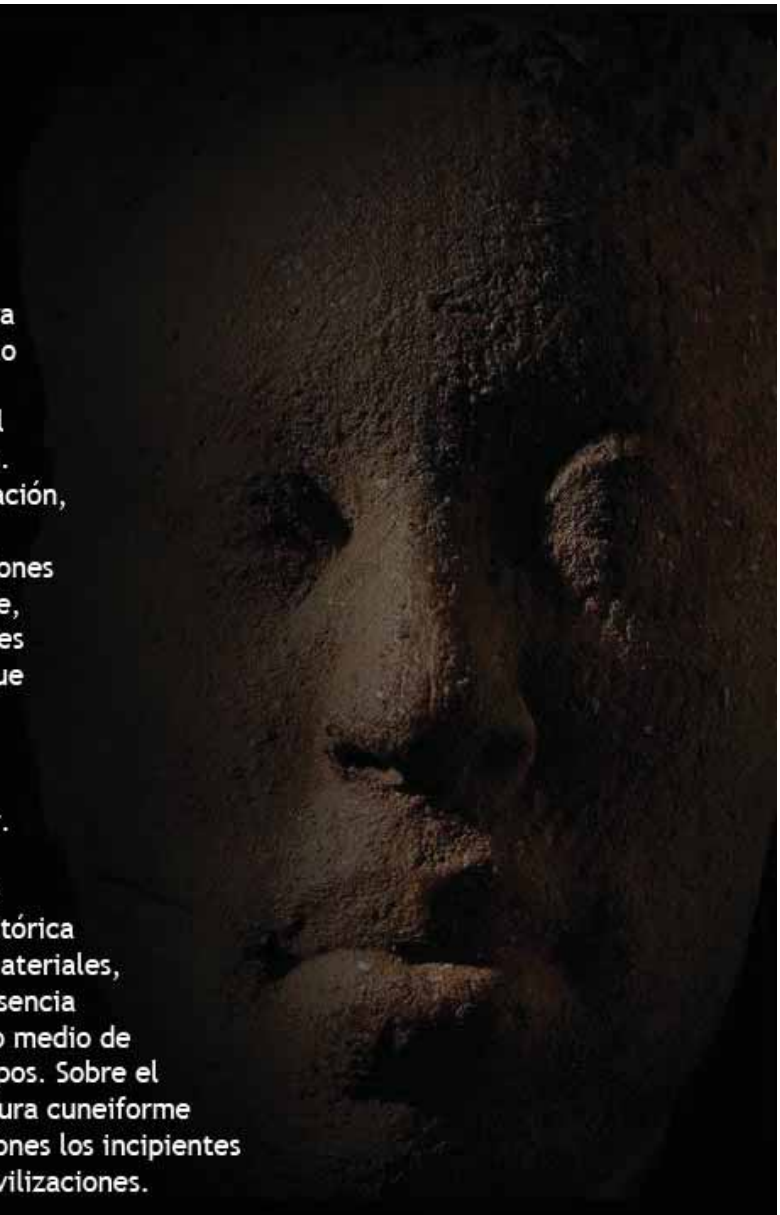
Una revista hecha con mucha dedicación, esmero y cariño. Esperamos que esta publicación sea un vínculo de unión entre personas a las que les gusta disfrutar y promover el arte.

Medio Ambiente. R.A. es una publicación electrónica. Antes de imprimir TODA la revista piensa si es eso lo que quieres, si necesitas leer todas las páginas. Piensa que puedes seleccionar las hojas que quieras imprimir. Y si encima lo haces por las dos caras, mucho mejor. Estarás contribuyendo a hacer un mundo sostenible, es una responsabilidad de todos.

Esta revista se terminó de realizar un 2 de marzo de 2011. En esa fecha en 1725 falleció el Arquitecto José Benito de Churriguera. Años más tarde el 2 de marzo de 1783 fallecía el escultor e imaginero Francisco Salzillo y Alcaraz. Desde aquí vaya nuestro humilde reconocimiento.

Revista Atticus ©
admin@revistaatticus.es
www.revistaatticus.es

escultura en terracota



Cuando Luisjo me pidió que colaborara en la Revista Atticus con algún artículo de arte, se habría ante mí un vasto horizonte de posibilidades por la total libertad para la elección de los temas. En este momento, a modo de justificación, he de decir que siento una especial predilección por aquellas manifestaciones artísticas de las que no se ocupa nadie, o casi nadie, de manera que unas veces permanecen sumidas en una bruma que impide apreciar sus valores y otras relegadas al apartado de las artes menores, aquellas que no brillan lo suficiente para impactar y sorprender.

En esta ocasión he querido centrarme en el estudio de una producción escultórica realizada con el más sencillo de los materiales, el barro, un material inherente a la esencia humana que ha sido manipulado como medio de expresión desde el origen de los tiempos. Sobre el barro se gestó la epopeya de la escritura cuneiforme y en barro expresaron sus preocupaciones los incipientes artistas y artesanos de las antiguas civilizaciones.

Pero a nadie se le escapa la fragilidad de esta materia prima, un problema que fue combatido desde antiguo al encontrar la solución en la cocción de las piezas, un proceso a través del fuego que permitía su endurecimiento, impermeabilidad y consistencia, una solución aplicada de oriente a occidente en toda una serie de procesos diferentes, en ocasiones muy complejos. Para definir las piezas resultantes aplicamos el término latino "terracota", o lo que es lo mismo, "tierra cocida".

La terracota, empleada esencialmente por los alfareros de todo el mundo, también ha sido un recurso para los escultores a lo largo de la historia. De ello queremos dejar constancia en estos nueve artículos, eligiendo una serie de obras y autores que con su creatividad elevaron las obras producidas en humilde barro a la categoría de arte mayor, unas piezas en las que su fragilidad constituye un acicate más a su belleza.

La necesidad de hacer una selección ha dejado en el tintero, entre otras, referencias a la escultura africana, precolombina y modernista, una producción que por su idiosincrasia posiblemente merezca una tratamiento aparte.

Esperamos que estos capítulos sean motivo de goce para los amantes del arte.

José Miguel Travieso

escultura
en terracota

1

los guerreros de xi'an

210 a. C.
Provincia de Shaanxi, China

Iniciamos esta serie sobre la escultura realizada con el más humilde de los materiales, el barro, con una obra espectacular de carácter arqueológico que, sin discusión, ha pasado a considerarse como la Octava Maravilla de la Antigüedad.

La técnica

La materia prima es la arcilla, fina tierra formada esencialmente por partículas de silicatos de aluminio hidratados, que mezclada con agua adquiere una consistencia muy dúctil, después de un minucioso proceso de amasado y decantado, admitiendo la aplicación de la técnica del modelado, trabajo desarrollado en distintas fases para la consecución de esculturas o relieves, en los que la plasticidad del material permite la plasmación de detalles mórbidos y realistas que no son fáciles de conseguir en materiales duros, como arrugas, cabellos, pliegues, etc. Ello no supone que la técnica de modelado de figuras de tamaño natural sea algo sencillo, ya que requiere su realización por partes, partes que pasan a ser pegadas o "cosidas" mediante una fina pasta de barro muy decantado, la barbotina, que también se utilizará para imprimir los minuciosos detalles en relieve.

El proceso final consiste en someter las piezas modeladas a su cocción o "cochura" en hornos cerámicos a elevadas temperaturas, por encima de los 800º, bien despiezadas o en una sola pieza.

En este trance la tierra se cuece, de ahí el nombre de terra cota, es decir, el barro pierde el agua y se endurece al tiempo que se contrae. El proceso de cocción es muy delicado, ya que la impureza del barro y su grosor pude producir roturas o grietas que invalidan la pieza después de estar trabajada.

Para evitar estos problemas las distintas partes deben ser rebajadas o vaciadas en su interior, a pesar de lo cual la contracción del barro se produce por el calor de forma desigual, factor que hay que tener en cuenta cuando se elabora una escultura en distintas partes, como en el caso que nos ocupa, donde los cuerpos, piernas, manos y cabezas están elaborados de forma independiente y posteriormente ensamblados.

Por esta dificultad, los escultores han utilizado el barro preferentemente para realizar pequeños bocetos de futuras esculturas, aunque no han faltado a lo largo de la historia grandes proyectos realizados en terracota, alcanzando una auténtica maestría los etruscos, que llegaron a elaborar grandes sepulcros y estatuas para frontones en los que el tamaño de las piezas obligaba a la destrucción de los hornos para poder sacar las esculturas una vez cocidas.

La arcilla es la materia prima de todas las artes cerámicas, ofreciendo en su acabado una superficie impermeable que admite su decoración superficial. Mientras que en las piezas cerámicas utilitarias se recurre a la aplicación de engobes, esmaltes y barnices, la escultura en terracota admite un acabado policromado que permite completar su efecto plástico realista. El interés por el acabado policromado ha sido común a todas las grandes civilizaciones: egipcios, griegos, romanos o chinos. En efecto, teniendo asimilado el acabado pétreo que de las esculturas y relieves marmóreos nos brinda la arqueología, nos sorprenderíamos si pudiésemos contemplar el auténtico aspecto de los frisos del Partenón, con sus coloridas escenas, y otro tanto ocurre con la imagen de este ejército de guerreros y sirvientes chinos, cuya policromía se reduce a pequeños restos después de haber permanecido durante tantos siglos enterrados.

Ilustrando algunas exposiciones, se han presentado reconstrucciones, basadas en estos restos que, cuanto menos, nos pueden resultar chocantes.

Los Guerreros de Xi'an
210 a. C., Xi'an (Provincia de Shaanxi), China

El hallazgo en 1974

Las figuras de los guerreros, célebres en el mundo entero como exponentes de la cultura milenaria china, fueron descubiertas hace poco más de treinta años. A pesar de que desde 1949 se han venido excavando más de 10.000 tumbas de emperadores y personalidades del imperio Han y de que en la zona ya habían aparecido restos aislados a los que no se había concedido importancia, en el año 1974 un campesino que cavaba uno de los pozos para el abastecimiento de agua de la ciudad de Xi'an desenterró el primero de los soldados. Cuando continuaron las extracciones y vieron que era inagotable la aparición de figuras de guerreros que alcanzaban hasta el metro ochenta de altura, todos se quedaron impresionados, atrayendo el interés de todos los arqueólogos del mundo, que pronto fijaron sus ojos en tan magno descubrimiento al tiempo que desconfiaban del trato que el gobierno chino podría darle, después de un penoso historial de casos irrespetuosos con la Historia.

Pronto se identificó el yacimiento como el mausoleo del emperador Qin Shi Huang, unificador de China tras unir siete estados en 221 a.C. y fallecido en el año 210 a.C., que se hizo enterrar custodiado por un ejército formado por cerca de 8.000 soldados y funcionarios, con armas incluidas, realizados en terracota y bronce de forma personalizada. En la década de los 80, se descubrieron dos carros de bronce pintados, cada uno de ellos formado por más de 3.000 piezas diferentes y conducidos por su soldado imperial.

Sin que concluyeran las excavaciones, la importancia del descubrimiento fue ratificada en el año 1987 con la declaración por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad.

La excavación ha sido preservada bajo una nave de gran capacidad y algunas piezas destacadas son expuestas de forma independiente en el museo adjunto, permitiendo la aproximación de los visitantes a las figuras y objetos, entre ellos armaduras reales, flechas y los carros con caballos de bronce.

El Mausoleo del emperador Qin Shi Huang

Este emperador, cuyo nombre significa "el primer emperador Qin". murió cuando realizaba un viaje por la China Oriental buscando el secreto de la vida eterna, después de ser informado de que tal

privilegio se hallaba en la denominada Isla de los Inmortales, pero durante el trayecto murió envenenado al beber un brebaje que contenía mercurio. El hecho fue mantenido en secreto por su primer ministro, que simuló hablar con el emperador durante la comitiva de regreso. Su muerte, por razones políticas, fue anunciada meses más tarde, momento en que se inició la construcción del mausoleo.

Siendo creencia popular que al morir el alma se desprendía del cuerpo y era necesario protegerla en el viaje a la otra vida con amuletos y defensas, se procedió a rodear el enterramiento con todos los medios posibles existentes en la corte, incluyendo el ejército que acompañó al monarca durante la unificación de China, que se dispuso en torno a la cámara sepulcral en formación de batalla, dispuesto a recibir las órdenes imperiales. Para ello, se instalaron en la ciudad numerosos talleres de terracota a los que acudieron a trabajar un número ingente de escultores, modeladores, orfebres y pintores, de calidad muy desigual, que fueron plasmando a tamaño real y con características físicas diferenciadas el numeroso ejército, cuya contemplación debía ser realmente impactante.

Allí aparecen soldados armados, arqueros, palafreneros, carros y caballos, mozos de cuadras, animales domésticos como cerdos y animales de presencia simbólica como las garzas. Los rasgos físicos y la indumentaria están diferenciados según el rango y la edad, mostrando todo un variado repertorio de armaduras y uniformes modelados en terracota con minuciosos detalles como placas metálicas remachadas, cordones, bordados en relieve, etc., así como toda la variedad racial conocida, jóvenes y viejos con diferentes bigotes, barbas, peinados y tocados, siendo llamativa la ausencia de figuras femeninas en la configuración de esta masa de defensa e intimidación.

El magno enterramiento adopta una disposición piramidal, con un enorme túmulo sepulcral en el centro que viene a ser una auténtica colina artificial. Se ha localizado, por parte de arqueólogos chinos, un edificio de treinta metros de altura oculto dentro de la pirámide, rodeado por nueve terrazas escalonadas a cada lado. Duan Qingbo, miembro del equipo de investigación ha explicado que su finalidad es facilitar los paseos del alma del emperador hasta "pasar a mejor vida". Los nuevos descubrimientos en el complejo aportan valiosa información, aunque la organización del mausoleo sigue siendo un misterio.

Por su parte, el historiador Sima Qian, ha descrito que la tumba contenía increíbles maravillas, con

el techo de la cámara fúnebre de bronce y salpicado de gemas simulando astros, corriendo por el suelo ríos de mercurio, en alusión al río Amarillo y al río Azul, sobre los que flotaba el ataúd de oro, junto a abundantes tesoros en sus dependencias y un sistema de ballestas accionadas por aparatos mecánicos automáticos destinados a evitar la profanación de la tumba.

El Museo del Ejército de Terracota del Primer Emperador Qin

El museo se levanta sobre la parte más impresionante de la excavación, donde los guerreros se alinean en fosas cuya profundidad oscila entre los cuatro y ocho metros, a un kilómetro y medio al este de la tumba del emperador.

El foso puesto al descubierto y protegido bajo una bóveda metálica que permite el paso de la luz natural tiene una superficie de 200 metros de largo

por 60 de ancho, con algunas partes pendientes de excavar. Unos pasillos laterales permiten al visitante recorrer el complejo y apreciar la magnitud del hallazgo. En otras partes se agrupan figuras que el visitante puede apreciar a corta distancia.

Las tres fosas principales ocupan una superficie de 20.000 metros cuadrados y aglutinan casi 8.000 figuras de terracota, 100 carros de madera y 40.000 armas de bronce.

Una de las fosas es conocida como “de los Generales”, después de ser interpretadas las figuras allí aparecidas como el estado mayor del ejército, incluyendo figuras de caballos.

En la formación se aprecian en vanguardia 210 guerreros, seguidos por ballesteros, columnas de infantes, caballeros y cocheros acorazados, todos ellos saliendo por decenas de túneles. Estilísticamente las figuras presentan una gran variedad hasta conformar un interesante conjunto escultórico, todas con la boca cerrada y distintas actitudes, algunos de gran naturalismo y vivacidad, aunque prevalece la posición rígida y en estado de alerta para entrar en combate.

Es visible la pérdida de la policromía y el barniz de la mayoría de los guerreros por la oxidación de los colores cuando han sido desenterrados, motivo por el que la excavación de algunos sectores está detenida a la espera de conseguir una técnica, estudiada por la Universidad de Munich, que permita mantener el color con el que aparecen los soldados cuando son encontrados.

escultura
en terracota

2

escultura etrusca

Siglos VI a II a. C.
Italia

Los orígenes del pueblo etrusco son enigmáticos y se pierden en el tiempo, siendo considerados como habitantes de Asia Menor que emigraron o fueron expulsados durante la Edad del Hierro y se establecieron en Etruria en el siglo X a. C., dentro del triángulo que en la península italiana configuran el río Arno (norte), el Tíber (sur) y el mar Tirreno (oeste). Lo cierto es que en su cultura influyeron otras más antiguas, como la egipcia, fenicia, asiria y griega, debido tanto a su proximidad geográfica como a los contactos comerciales. De todas ellas, serán los modelos helénicos los mejor asumidos, a pesar de que los etruscos siempre manifestaron un espíritu innovador e inconfundible, cuya actividad siempre estuvo condicionada por las prácticas religiosas.

Estudiado el pueblo etrusco como antigua civilización, en su historia se pueden distinguir cinco periodos. El primero abarca de los siglos X al VIII antes de Cristo, es el denominado periodo *"Vilanovio"*, del que se conocen prácticas mortuorias de incineración. El segundo o periodo *"orientalizante"* abarca los años del 700 al 650 a. C., siendo patente la influencia figurativa de los modelos griegos del momento, especialmente en las artes cerámicas. El tercer periodo, conocido como *"arcaico"* y comprendido entre los años 650 y 500 a. C., revela una influencia de las artes jónicas y corintias, produciéndose en esta etapa un desarrollo espectacular de actividades, especialmente en la pintura de recipien-

Sarcófago de los Esposos. Museo del Louvre, París.

tes y frescos y en la elaboración de esculturas en terracota con acabado policromado. En el periodo siguiente, el *"clásico"*, desarrollado entre los años 500 y 300 a. C., esta civilización alcanza sus cumbres expresivas siguiendo la pauta de las influencias griegas, es cuando se inicia la fundición de figuras en bronce en las que lograrán notable maestría. No obstante, durante esta época, las crisis militares y políticas mermaron la producción de objetos artísticos. La última fase o periodo *"tardío"* oscila del 300 al 100 a.C., caracterizándose por una fuerte influencia del helenismo. Su desarrollo como cultura mediterránea queda cercenado cuando son romanizados y sus actividades se diluyen en la nueva civilización hegemónica.

Dentro de las prácticas religiosas se desprende una visión negativa de la vida de ultratumba, muy alejada del deseo de continuidad de la vida terrenal que manifestaban los egipcios o las relaciones de confianza con los dioses extendidas en Grecia. Los dioses etruscos eran hostiles, dados a favorecer cualquier tipo de desgracia, por lo que los ritos se orientaban a intentar satisfacer su voluntad con todos los medios. Como consecuencia, la vida y las manifestaciones plásticas están condicionadas por las creencias religiosas, adquiriendo una especial importancia el arte y el rito funerario. La mayor parte de los restos etruscos conservados se concentran en torno a grandes necrópolis, como son los casos de Cerveteri, Tarquinia, Populonia, Orvieto, Vetulonia o Norchia.

Los etruscos utilizaron distintos materiales para la elaboración de esculturas, entre ellos la piedra, con modelos siempre influenciados por el arte griego, o el bronce, algo más escaso, pero con excelentes muestras de escultura animalística de impecable ejecución técnica, como la célebre *Loba Capitolina* (Museos Capitolinos, Roma) o la extraña *Quimera de Arezzo* (Museo Arqueológico Nacional de Florencia).

Apolo de Veyes, 500 a. C.
Museo de Arte Etrusco de Villa Giulia, Roma.

Pero va a ser la modesta arcilla la que desde tiempos remotos marcará las señas de identidad de esta cultura, siendo la materia prima utilizada para la realización de esculturas, relieves y sarcófagos, en muchas ocasiones con figuras de gran formato, lo que conlleva un dominio técnico de su modelado y cocido.

Las representaciones humanas más peculiares, elaboradas durante el periodo "arcaico", repiten una serie de rasgos procedentes de la escultura helénica, como las posturas rígidas, hieráticas, los ojos almendrados y una característica sonrisa que define en los semblantes su principal seña de identidad.

Ahora bien, si estilísticamente los etruscos son deudores de los griegos, su habilidad en el modelado del barro les permite crear unas grandes esculturas cuya técnica es a su vez aprendida por los griegos asentados en Sicilia y en la Italia meridional, técnica que aplicarán en el ornato de algunas arquitecturas, sobre todo en la elaboración de acróteras.

Todas las esculturas etruscas realizadas en terracota estaban concebidas para recibir un acabado policromado después de su cocción, ofreciendo mu-

Quimera, bronce procedente de Arezzo.
Museo Arqueológico Nacional de Florencia

Sarcófago de los Esposos de Cerveteri. Museo de Arte Etrusco de Villa Giulia, Roma.

chos de los ejemplares conservados muestras que ayudan a recomponer su aspecto original, si bien, como el color aplicado a las piezas cerámicas, la gama de color era bastante limitada.

A pesar de que se importaron piezas griegas y de que en territorio etrusco se asentaron artistas griegos, de toda la producción escultórica etrusca las piezas más representativas, por su originalidad estilística y por su compleja ejecución técnica, son los inconfundibles sarcófagos, cuyo planteamiento responde a sus creencias religiosas. Se caracterizan por presentar como base una urna, de pequeñas dimensiones cuando estaban destinadas a contener las cenizas tras el rito de incineración y más grandes después para la inhumación, en cuya tapa se coloca la efigie recostada del difunto, con las piernas extendidas y el torso erguido, sobre cojines apoyados sobre una cama y todo ello realizado en bulto redondo. Es frecuente la presencia de dobles figuras, la representación de esposos, que el escultor coloca con habilidad sobre el espacio disponible y siempre simulando gestos llenos de vitalidad y naturalismo, insinuando el triunfo sobre la muerte.

Desde el punto de vista iconográfico, es en este tipo de escultura funeraria donde se encuentran los ejemplos más creativos y genuinos de la plástica etrusca, con una tipología de sarcófagos en el que el modelado de las figuras aparece en un primer momento influenciado por el estilo *"arcaico"* griego, con figuras que repiten elementos de sus facciones para ofrecer una serie de rostros de gran parecido, adquiriendo con el tiempo un paulatino tránsito al naturalismo.

En las últimas etapas, los etruscos trastocan el convencionalismo de la escultura griega, que eliminaba la plasmación de cualquier matiz individual del modelo para presentar todos sus rasgos anatómicos idealizados. Al contrario, estas figuras revelan un progresivo interés por interpretar los modelos al natural, reproduciendo incluso algunos detalles de

Sarcófago de mujer, siglo II a. C. British Museum, Londres.
Abajo: Frontón del templo de Talamone, siglo II a. C. useo Arqueológico Nacional de Florencia.

fealdad que serían rechazados desde un punto de vista académico y convencional, sentando con ello las bases del tratamiento individual del modelo escultórico hasta consolidar una tendencia que desarrollaría plenamente el arte romano, en definitiva, abriendo el camino al posterior género del retrato en Roma. En cierto sentido, esta concepción artística contraria a la negación de la individualidad también se anticipa al trabajo de los escultores toscanos del Renacimiento.

De igual manera, el tratamiento iconográfico de la urna evoluciona en el tiempo, llegando a presentar aplicaciones de elementos arquitectónicos o elementos de inspiración floral, o bien movidas composiciones en relieve con escenas tomadas de los mitos griegos, como el sacrificio de Ifigenia, el rapto de Helena, la muerte de Agamenón, el suplicio de Edipo, Ulises con las sirenas o la venganza de Orestes, aunque estas escenas, proporcionadas por artistas llegados de Grecia y formados en el estilo arcaico, nunca alcanzan la originalidad de los retratos conyugales.

Junto a las esculturas funerarias de gran formato realizadas en terracota, los etruscos también aplicaron el modelado a gran escala en figuras destinadas a presidir los frontones de los templos y sus remates superiores. A partir del siglo V a. C., la escultura etrusca siguió con lentitud las corrientes estilísticas

Frontón del templo de Pyrgi Museo de Arte Etrusco de Villa Giulia, Roma.

llegadas de Grecia, pero impregnó a la corriente arcaica una vivacidad sorprendente, ofreciendo unas figuras con los rasgos fisionómicos en la línea de la escultura sepulcral, pero dotadas de un impulsivo movimiento y una expresividad que era realzada con las labores de policromía. Aunque son escasos, dada la fragilidad de la terracota expuesta a la intemperie, se conservan restos de grupos escultóricos que ocuparon los tímpanos de algunos templos y que muestran el estilo imperante en cada momento en Etruria, en una cultura que se desarrolló a lo largo de más de nueve siglos. Estos conjuntos representan luchas entre guerreros o diferentes batallas de dioses.

En la elaboración de estos grandes grupos escultóricos realizados en barro, junto a la calidad del modelado conseguían superar una dificultad técnica relacionada con las grandes dimensiones de las figuras: la necesidad de plantear la obra despiezada y el problema de realizar su cocción para conseguir una dureza perdurable. Por este motivo es sorprendente la forma de encajar cada una de las piezas y la precisión de su ensamblaje, aportando pruebas los arqueólogos de que en numerosas ocasiones era necesario destruir los hornos de los afamados talleres

para poder sacar de ellos, una vez cocidas, figuras de tamaño tan descomunal.

Buenos ejemplos de la habilidad para realizar grupos y urnas funerarias en terracota se encuentran en el Museo Arqueológico de Florencia, en el Museo de Arte Etrusco de Villa Giulia de Roma, en el Museo de Chiusi, en el Museo de Tarquinia y en el Museo Guarnacci de Volterra.

En estos museos se conservan obras que ponen de manifiesto la altísima calidad alcanzada por los etruscos en la realización de escultura en terracota. Algunas piezas representativas han formado parte de recientes exposiciones monográficas que pretenden divulgar lo que fue aquella desconocida civilización.

Seleccionamos a continuación cinco tesoros escultóricos que testimonian el alto nivel, formal y técnico, que lograron los escultores etruscos en el trabajo de la arcilla, el material más modesto de todos los utilizados en la escultura.

Apolo de Veyes,
500 a. C., atribuido al escultor Vulca
Museo Etrusco de Villa Giulia, Roma

El dios Apolo, que formaba parte de un grupo escultórico del templo de Portonaccio, situado en las proximidades de la localidad de Veyes (a 17 km. de Roma), aparece caracterizado con rasgos procedentes del Periodo Arcaico griego, pero dotado de un dinamismo del que carecen los kouros helenos (tipo de escultura masculina que imperó en Grecia durante los siglos VIII al VI a. C.). La figura, que tiene una altura de 1,81 m., es un testimonio de la individualidad de la obra de arte etrusca, fuera de cualquier clasificación. El dios, de estilo vigoroso, aparece en actitud de andar, con una expresión de potencia física e ímpetu dinámico, con un rostro muy agudo, de feroz elocuencia y gran viveza en la expresión, completando su aspecto con un juego de pliegues minuciosos y una cuidada policromía.

Esta obra ha sido atribuida al escultor Vulca, la mayor personalidad conocida del arte etrusco, a quien, según Plinio, los romanos encomendaron la realización del dios Júpiter que presidía el templo principal del Capitolio.

trando un minucioso modelado que se desvanece a la altura de las piernas.

La urna también está expresada con gran realismo, simulando una cama con colchón, junto a la que destacan unas volutas eolias, y una serie de cojines. La obra muestra el gusto por la curva y un dominio técnico excepcional de los trabajos en terracota.

Sarcófago de los Esposos de Cerveteri

500 a. C.
Museo Etrusco de Villa Giulia, Roma

Este sarcófago, que en realidad se trata de una urna cineraria, fue encontrado en la necrópolis de Cerveteri y es un ejemplar de dimensiones considerables.

Las enseñanzas de la religión etrusca fueron recogidas en un conjunto de libros que indicaban las fórmulas rituales para conocer la voluntad de los dioses. Su existencia venía determinada por la voluntad de las divinidades, por eso manifestaban una obsesión permanente por conocer su destino, lo que se llevaba a cabo mediante las artes adivinatorias. También consideraban que el difunto seguía viviendo en el más allá dentro del sepulcro, por lo que se exigía a los artistas la mayor fidelidad de sus rasgos y recrear la seguridad cotidiana, por eso los esposos aparecen sonrientes, enlazados amorosamente en el último banquete celebrado en su honor, en un gesto de vida profunda y de espiritualidad.

Sobre la urna aparece la pareja recostada sobre un triclinio (kliné), como si estuviesen en su casa. La mujer se coloca en primer término, amparada por su esposo, que coloca el brazo derecho sobre su hombro. El hombre es alto y esbelto, con barba puntiaguda y ojos inteligentes. Ambos muestran la alegría en sus rostros, que estilísticamente presentan una influencia jónica difundida por artistas emigrados, mos-

Sarcófago de los Esposos,

520-510 a. C.
Museo del Louvre, París

Este sarcófago o urna cineraria procede de la necrópolis de la antigua Caere (actual Cerveteri), una ciudad célebre en el Periodo Arcaico por su escultura en terracota. Al igual que en el modelo conservado en Roma los esposos aparecen entrelazados y recostados sobre un triclinio para participar en el banquete, según una costumbre que tiene su origen en Asia Menor. En su gesto ofrecen perfume, un ritual que junto a la degustación de vino formaba parte de la ceremonia funeraria. Es posible que la mujer ofreciera en su mano izquierda una granada, símbolo de inmortalidad.

El sepulcro fue encontrado en 1845 por el Marqués de Campana y adquirido por Napoleón en 1861. Su función como sarcófago o como urna cineraria es incierta, ya que los etruscos practicaban tanto la inhumación como la incineración. Como obra artística, manifiesta la gran calidad alcanzada por los talleres y hornos de Caere, que encontraron en la terracota uno de sus materiales preferidos, tanto para los monumentos funerarios como para la decoración arquitectónica, logrando de la ductilidad de la arcilla grandes posibilidades que paliaban la penuria de piedra en la Etruria meridional.

Sarcófago de Larthia Seianti,

siglo II a. C.
Museo Arqueológico, Florencia

Se trata de un sarcófago de gran formato procedente de Chiusi. Como pieza etrusca es muy interesante, ya que muestra la evolución del estilo arcaico y orientalizante dominante en Cerveteri hacia un estilo mucho más naturalista, recogiendo influencias helenísticas. No obstante, la mentalidad religiosa sigue los mismos principios, hecho por el cual la mujer adopta la misma disposición, representada en vida y recostada sobre una urna que simula un triclinio, participando del banquete ritual con un plato en la mano izquierda y sujetando con la derecha el velo que cubre su cabeza, adornada con un remate de florecillas, todo un alarde de representación naturalista.

También muestra evolucionado el modelado del rostro, sereno y de gran calidad, así como de la anatomía, que ya no presenta una forma aplastada, sino que se realza con la colocación de las piernas flexionadas por las rodillas y colocadas a distinta altura, apareciendo las vestiduras recorridas por una serie de pliegues virtuosamente descritos. A pesar de todo, la longitud del cuerpo es excesiva, posiblemente para adaptar el cuerpo a la longitud del sarcófago, en este caso destinado al rito de inhumación, hecho que proporciona una nueva tipología. A juzgar por sus adornos, debe tratarse de una mujer de procedencia noble.

Por su parte, la urna pone de manifiesto la maestría en la composición de placas en terracota alcanzada por los etruscos, en este caso con cuatro espacios separados por columnas corintias adosadas en los que se colocan rosetas y florones. Realzando los avances naturalistas del conjunto, la obra se remata con una vistosa policromía aplicada con rigor.

Caballos alados,
siglo III a. C.
Museo de Tarquinia

Este altorrelieve es un fragmento del frontón del Templo del Ara de la Reina de Tarquinia, cuyo conjunto representaba el carro de una divinidad. En su sentido simbólico, a pesar de representar caballos alados, no debe interpretarse como una visión de Pegaso o del carro de Apolo, sino como elementos decorativos adaptados al gusto etrusco.

Estilísticamente, su excelente naturalismo evidencia la influencia de la escultura helenística, hecho que se fusiona con la gran calidad alcanzada por los artistas etruscos en la representación de animales. La extraordinaria calidad de esta obra en terracota, de tamaño casi natural, permite recrear el aspecto del templo más importante de Etruria.

escultura
en terracota

3

saga de los della robbia

Siglos XV y XVI
Italia

En el recorrido por la escultura realizada en terracota hacemos una pirueta en el tiempo para recalar en la Florencia del siglo XV, época en la que se produce un fenómeno sociológico y cultural que cambió el mundo: el Renacimiento. En el periodo conocido como el *Quattrocento* surge en esta ciudad-estado una saga familiar, iniciada por Luca della Robbia, que retoma aquella técnica de escultura realizada en terracota que alcanzó cotas esplendorosas en la civilización etrusca.

En este caso los planteamientos son otros, siempre en torno a la producción de una iconografía religiosa cristiana, compartiendo los talleres florentinos su novedosa actividad del modelado y cocción del barro con otros localizados en Lombardía, donde la aplicación de piezas en terracota a la arquitectura se convertiría en una técnica tradicional.

La escultura realizada con esta modesta técnica aparecerá decorando tanto interiores como exteriores bajo la forma de tímpanos, frisos, relieves, medallones y escultura exenta, unas veces formando retablos de altar y otras recubriendo grandes superficies murales de los edificios. Para su conservación y consistencia, a diferencia de las piezas lombardas, a las obras florentinas se les aplica un recubrimien-

Giovanni Della Robbia. Nacimiento. Santuario de La Verna (Arezzo)

to vidriado, mediante el esmalte al fuego, que les proporciona un acabado polícromo de carácter cerámico. Los colores son muy escasos, limitándose al empleo de una gama de azules, verdes y el blanco reservando para el recubrimiento de las figuras humanas, posiblemente como imitación de la escultura en mármol. Avanzado el siglo, se incorporan tonalidades amarillas y se depura la técnica, alcanzando progresivamente grandes formatos en los que la ductilidad del barro permite conseguir efectos sorprendentes.

Paralelamente, en la ciudad de Urbino aparecen prestigiosos talleres en los que se alcanza una notable calidad en la decoración de piezas de alfarería utilitaria mediante la técnica de la mayólica, hecho que transforma por completo el mundo de la cerámica.

Las obras realizadas en terracota en Florencia comparten los mismos ideales que la escultura renacentista realizada en mármol y bronce, ofreciendo de forma generalizada motivos tomados de la antigüedad clásica, tanto temáticos, como vegetales o mitológicos, como formales, adoptando la forma de tondos y medallones, que recuerdan los trabajos de la numismática romana, en cuyo interior se alojan escenas historiadas, retratos o alegorías.

La práctica generalizada de obras en terracota vidriada fue iniciada por Luca della Robbia, que compartió la actividad renovadora del mundo de la escultura a principios del siglo XV con maestros de la talla de Lorenzo Ghiberti, Nanni di Banco o Donatello, poniendo de manifiesto la posibilidad de aplicar la terracota a todo tipo de obras, incluida la escultura funeraria.

Estas obras presentan como atractivo el gran naturalismo que permite imprimir la ductilidad de la arcilla, participando de los postulados humanistas que liberan la figura humana de los tabúes medievales, mostrando un pormenorizado estudio individual de las figuras, un interés por resaltar el volumen, un profundo conocimiento anatómico, como testimonio del incipiente culto al cuerpo, y la búsqueda de un

Tímpano de la Resurrección, 1442. Luca della Robbia. Catedral de Santa Maria dei Fiori, Florencia.

Amorcillo con guirnalda. Luca della Robbia. Museo del Hermitage, San Petersburgo.

movimiento suave y equilibrado. Todo ello genera una iconografía totalmente novedosa, que en el caso de los Della Robbia, aparece canalizada en modelos de gran amabilidad, muy asequibles, en los que no tiene cabida la tragedia y la expresión dramática.

Luca della Robbia (1400-1482)

Perteneciente a una familia florentina de tintoreros, inició su aprendizaje en un taller de platería, formándose posteriormente en el trabajo del mármol y el bronce, siempre sobre la base de ejercitarse en el dibujo.

Su primera gran obra data de 1431, es la talla de una cantoría para la catedral florentina, donde hace gala de un dominio absoluto sobre el mármol y del conocimiento de los modelos clásicos. Los altorrelieves, todos ellos referidos a niños y jóvenes interpretando la música y la danza, son reconocidos como obra cumbre del primer Renacimiento.

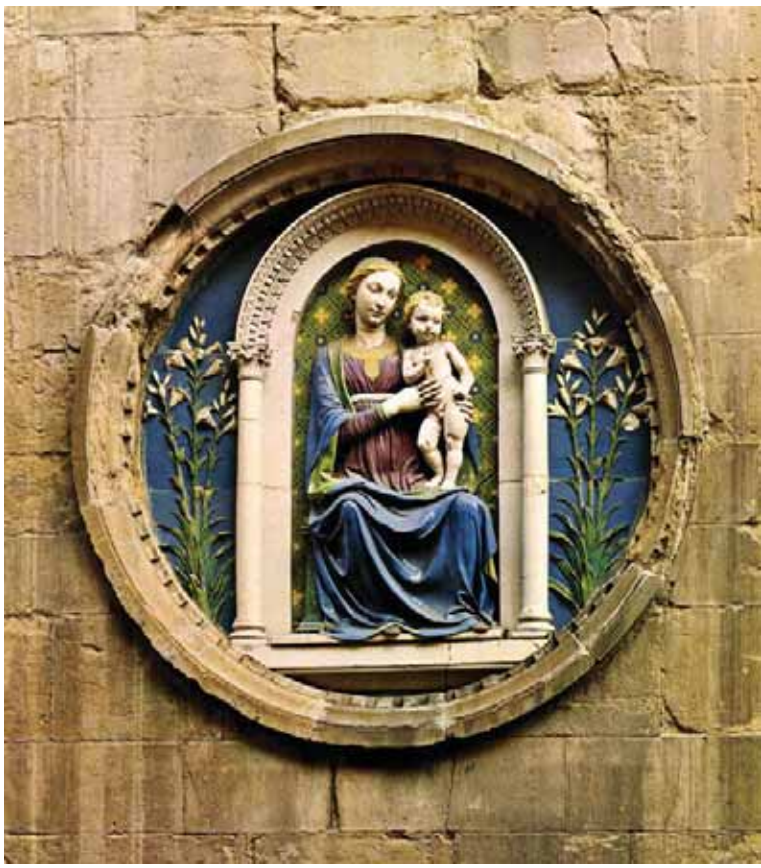
Tres años después recibe el encargo de una serie de formellas, también en mármol, destinadas a decorar el lado norte del Campanario de Giotto, en las que representa algunas artes liberales como la Astrología, la Aritmética, la Retórica, la Filosofía y la Gramática.

Siendo ya su taller uno de los más prestigiosos de Florencia, realiza distintas obras en mármol y bronce, destacando la puerta de la sacristía de la catedral, de 1446, donde trabaja en equipo con Michelozzo. A partir de entonces, Luca decide abandonar los trabajos en piedra y metal para dedicarse en exclusiva a realizar relieves en terracota, material tan sólo utilizado en la elaboración de bocetos. Para ello, inicia una serie de investigaciones con el fin de dotar al barro de fuerte consistencia, encontrando la solución en un recubrimiento vidriado que impermeabiliza la superficie y le proporciona dureza. Este esmalte se conseguiría con una mezcla de estaño, antimonio y sales de plomo, que al fundir en el horno proporcionan un blanco muy lustroso que será dominante en su primera producción.

El escultor encuentra en ello una técnica muy apropiada para trabajar con rapidez e infundir en las esculturas altas dosis de naturalismo, siempre con gran aceptación entre la clientela, que comienza la demanda masiva de obras. De igual manera, su técnica conoce una rápida evolución, siempre bajo secreto profesional, añadiendo el color azul para rellenar fondos y después el morado, el verde y algunos rojos en distintos elementos compositivos, entre los que se popularizan las flores, los frutos y las guirnaldas. Finalmente se incorpora el amarillo, dando como resultado el nacimiento de la mayólica, de colores limitados pero muy atractivos estéticamente y muy prácticos, permaneciendo inalterables con el paso del tiempo incluso en los exteriores.

Tal fue el éxito de estas piezas en terracota, que los mejores arquitectos del momento solicitan piezas al taller para decorar su nuevos edificios, entre ellos Brunelleschi, Michelozzo, Alberti o Rossellino.

La obra de Luca della Robbia presenta un alto grado de refinamiento estético, predominando las figuras de serenidad clásica y extremada amabilidad, especialmente en la enorme colección de *Madonnas*, creando el tipo de medio cuerpo, a las que



Madonnas en terracota vidriada.
Luca della Robbia.
Metropolitan Museum de Nueva York y
Museo del Bargello, Florencia.

complementa con flores y frutos en los marcos de tondos, tímpanos y relieves. Este escultor es también un gran creador de figuras infantiles, cuya estética se inspira directamente en los *putti* o amorcillos romanos.

A la calidad del modelado escultórico, el taller de Luca añadió el dominio de la técnica de cocción, del comportamiento de la arcilla y los esmaltes en hornos especiales, consiguiendo hacer impecables relieves despiezados de aplicación mural y una gran variedad de figuras en bulto redondo, siempre como gran creador de modelos desconocidos hasta entonces, aunque algunos escultores contemporáneos intentaran desprestigiar los méritos del artista basándose en la facilidad del modelado y en la aparente fragilidad de la terracota, motivo por el que en 1454 el maestro demuestra su valía como escultor labrando de nuevo en mármol el sepulcro del obispo Benozzo Federighi (iglesia de Santa Trinita, Florencia), al que incorpora en acto de afirmación una orla en terracota vidriada con motivos florales. En el fondo, lo que despertaba suspicacias entre los

Busto de santa y medallón con dama. Luca della Robbia.
Museo del Bargello, Florencia.

compañeros del gremio era la fórmula encontrada por Luca para reducir el coste las obras, hecho que favoreció una gran demanda y una producción pseudoindustrial, con facilidad para satisfacer a clientes residentes en lugares lejanos.

El activo taller de Luca della Robbia tendría su continuidad con la obra desplegada por su sobrino Andrea, que toma el relevo en la dirección a partir de 1471. El trabajo conjunto de ambos escultores desde mediados de siglo, siempre bajo la receta del secreto familiar y de un trabajo de estética similar, hace muy difícil realizar atribuciones cuando no se conserva documentación sobre las obras, aunque si que se aprecia un progreso paulatino en la complicación técnica de los formatos por parte del sucesor.

Busto de niño. Andrea della Robbia. Museo del Bargello, Florencia.

Andrea della Robbia (1435-1525)

Andrea, miembro de la misma familia florentina de tintoreros (su nombre de Robbia deriva de la rubia tinctorum, colorante rojo para tejidos), fue adoptado por su tío Luca, junto a sus cinco hermanos, cuando Marco, su padre, falleció prematuramente. De todos ellos Andrea fue quién siguió los pasos de su tío, iniciándose en el prestigioso taller como escultor y aprendiendo los secretos de la arcilla cocida vidriada. Su gran habilidad para la plástica, favoreció su trabajo como colaborador del taller, en el comenzó a recibir tal número de encargos que despertó los celos de su tío, que acabó desheredándole en 1471 al considerar plena la formación en sus enseñanzas, poseedor de un gran talento y capaz de trabajar por su cuenta con los honores conseguidos.

Efectivamente, a partir de ese momento Andrea dirige su propio taller, convirtiéndose en el sucesor de su tío para satisfacer la enorme demanda de piezas llegada desde los más variados lugares de Toscana y Umbría. En su obra se patentiza una inclinación por dotar a los relieves de un sentido pictórico, siempre con el predominio de las tonalidades blanca y azul, siendo igualmente un excelente creador de tipos infantiles, cuya obra más representativa y popular es la serie de diez medallones colocados en las enjutas de los arcos de la fachada del Hospital de los Inocentes de Florencia, realizados en 1463, que representan niños expósitos recién nacidos y enfajados, tratados con enorme ternura en sus formas y con gran calidad técnica en su composición.

Con el tiempo, Andrea fue incorporando nuevo colorido a sus trabajos y amplió los formatos en la elaboración de distintas figuras, consiguiendo sus

Figuras de niños expósitos. Andrea della Robbia. Fachada del Hospital de los Inocentes, Florencia.

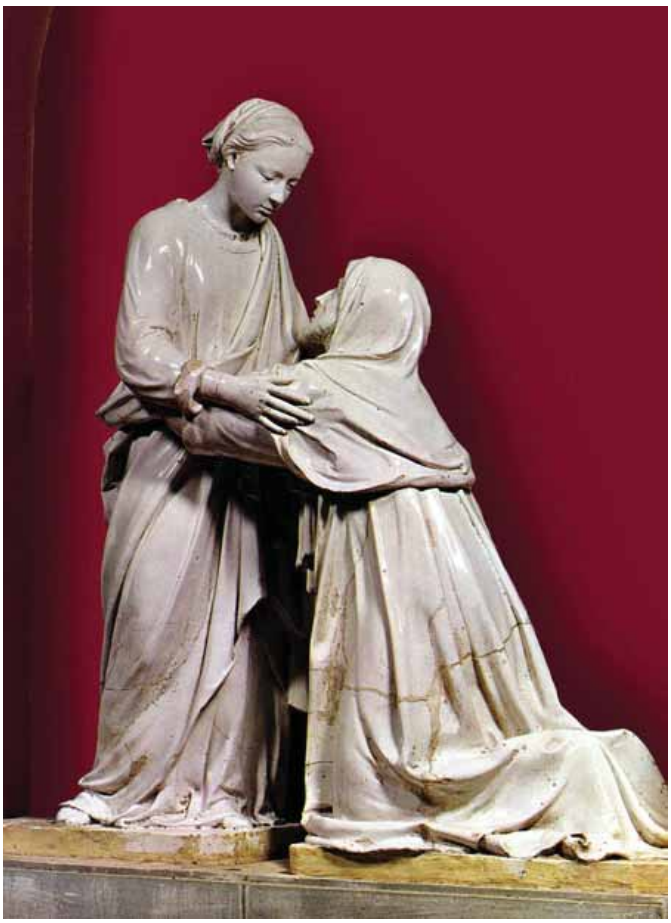
Madonnas en terracota vidriada.
Andrea della Robbia.
Museo del Bargello, Florencia y Museum of Fine Arts, San Francisco (California).

piezas tanto éxito que comenzaron a ser reclamadas desde Venecia, Génova y Calabria, motivo por el que tuvo que ampliar el taller, en el que llegaron a trabajar cinco de sus doce hijos.

En su estilo de madurez se aprecia una búsqueda intensa de naturalismo que le lleva a resaltar los efectos pictóricos de los relieves, para lo que utiliza un vidriado brillante más grueso. A pesar de que continúa la elaboración de madonnas en tondos y relieves, las piezas más demandadas al taller por su facilidad para ser colocadas en oratorios particulares, Andrea emprende el ensamblaje de retablos de gran formato que requieren una especial habilidad técnica. En ellos las figuras aparecen como un altorrelieve de gran volumen y siempre juegan con la bicromía del blanco sobre fondo azul, acompa-

Retablo del Descendimiento. Andrea della Robbia.
Iglesia de San Marcos, Florencia.

Grupo de la Visitación. Andrea della Robbia.
Iglesia de San Giovanni Fuorcivitas, Pistoia.



Giovanni Della Robbia. Llanto sobre Cristo. Santuario de La Verna (Arezzo)

ñándose en los marcos de las guirnaldas de flores y frutas que constituyen una de las principales señas de identidad del taller.

En su proceso de experimentación, Andrea della Robbia también ejecuta esculturas en bulto redondo, con piezas modeladas por partes y perfectamente "cosidas". Un ejemplo que unifica sus dotes técnicas en el cocido de obras de tamaño natural con sus planteamientos pictóricos en la consecución de claroscuros, es el grupo de la Visitación que se conserva en un altar lateral de la iglesia de San Giovanni Fuorcivitas de Pistoia que, con un vidriado blanco cuyo aspecto recuerda al mármol, viene a ser un paradigma de la escultura cuatrocentista italiana, sensible a las enseñanzas de Verrocchio, donde los detalles narrativos implantados por su tío Luca son sustituidos por un estudio psicológico de los personajes de la Virgen y su prima santa Isabel, con un cruce de miradas y una complementación de actitudes que dotan a las figuras de vida interior.

Giovanni della Robbia (1469-1529)

Giovanni era el tercer hijo de Andrea y fue el que mantuvo en activo la saga familiar, a pesar de que, en opinión de Vasari, era el menos dotado de los cinco hermanos que participaron en el taller paterno. Girolamo, su hermano, continuó este tipo de trabajos en Francia, bajo el auspicio de Francisco I y Catalina de Médici.

No obstante, Giovanni desplegó una intensa actividad en Florencia, dedicándose a realizar labores de escultura y de decoración, hecho que le presenta,

por la obra realizada, como un infatigable trabajador, aunque con resultados muy desiguales, sin la gracia y el clasicismo en las figuras que consiguiera su padre.

Entre sus aportaciones destaca la incorporación en la policromía de una gama de colores más variada, abandonando la fórmula paterna de preservar las figuras humanas en color blanco, de insinuación marmórea, para pasar a cubrir las superficies de los paños y encarnaciones con una serie de colores derivados del azul, el verde y el rojo. Al mismo tiempo, sus retablos ganan en complejidad, incorporando en el marco frisos vidriados y figuras de ángeles, bien revoloteando como músicos o arrodillados con función de candelero, aunque nunca dejó de utilizar las tradicionales guirnaldas, ya convertidas en marca de la casa.

También evoluciona el tipo de piezas decorativas aplicadas a las fachadas de los edificios, acometiendo trabajos de grandes dimensiones, como ocurre en la decoración del pórtico del Hospital del Ceppo de Pistoia, sede de una escuela médico-quirúrgica. La obra fue realizada en 1525, apareciendo sobre la arquería del pórtico un largo friso historiado y en relieve en el que se narran las Obras de Misericordia.

Por debajo, siguiendo el modelo florentino de Andrea, coloca medallones en las enjutas que representan diversas escenas religiosas, como la Anunciación, la Visitación, la Gloria de la Virgen y el emblema medíceo de los benefactores de la institución, que toma su nombre del castaño guardado en su in-

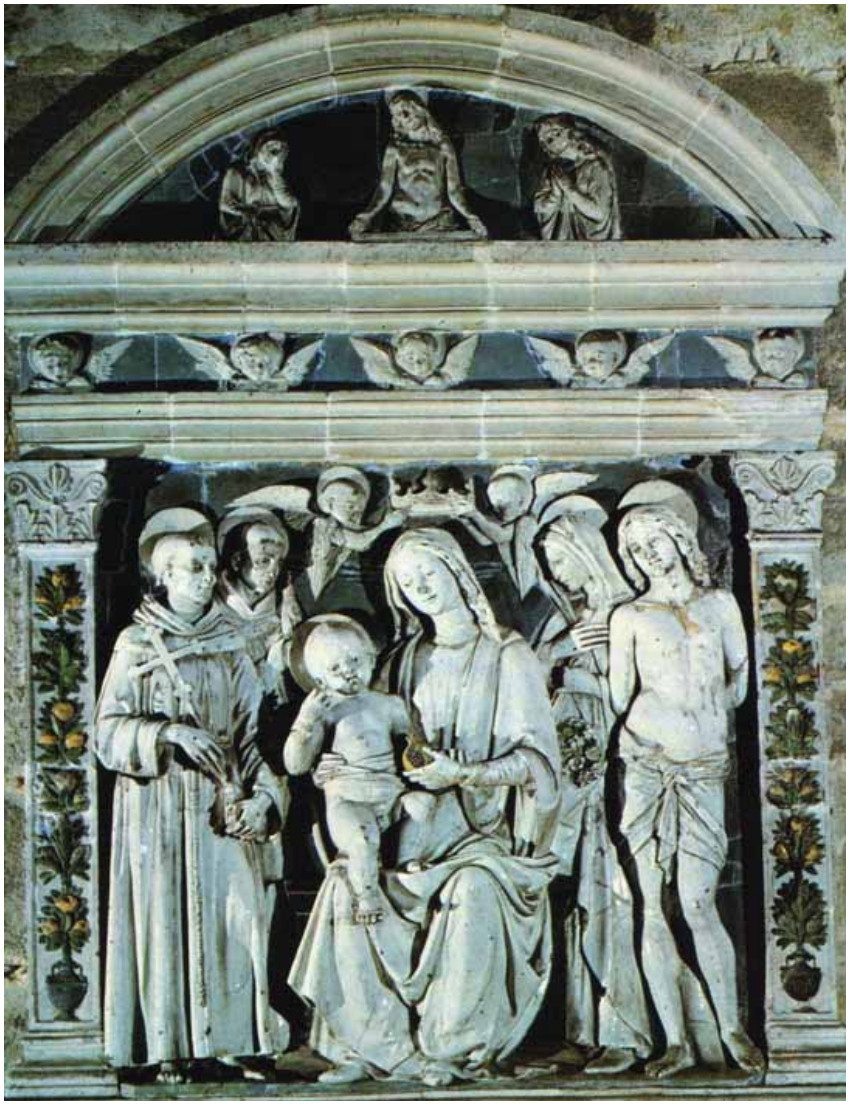
Altar de la Piedad.
Museo del Bargello, Florencia.

Medallón de la Gloria de la Virgen.
Hospital del Ceppo, Pistoia.

Retablo del Pecado Original.
Walters Art Museum, Baltimore

Giovanni della Robbia, 1525
Friso de las obras de la Misericordia y detalle del mismo. Hospital del Ceppo, Pistoia

Andrea della Robbia.Virgen de la Granada.
Catedral de Sevilla



terior en el que se recogían las limosnas benéficas.

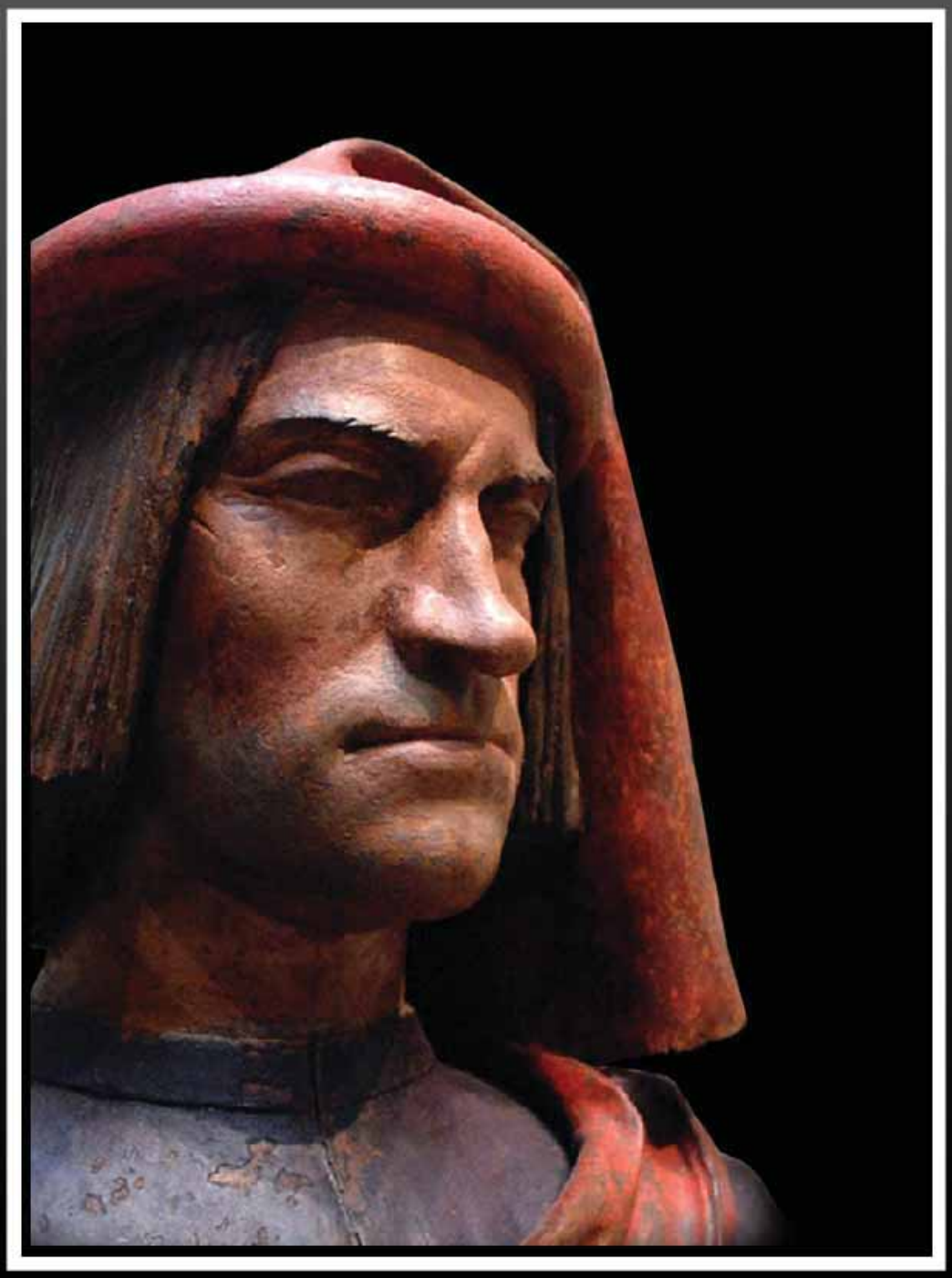
Esta obra muestra toda una gama de colores vítreos muy vivos y esta dividido en siete paneles separados por figuras de virtudes, alegorías de la Prudencia, la Fe, la Caridad, la Esperanza y la Justicia, colocadas entre pilastras adosadas y decoradas a *candelieri*. Sucesivamente aparecen los temas de Vestir al desnudo, Asistir a las viudas y los huérfanos, Alojar al peregrino, Visitar a los enfermos, Visitar a los presos, Sepultar a los muertos y Dar de comer al hambriento. Hay que reseñar que el último panel de la derecha fue sustituido en 1586 por otro nuevo realizado por Filippo di Lorenzo Paladín, especialista en terracota vidriada.

Para terminar diremos que las obras salidas de los talleres de los Della Robbia, que aportan un importante capítulo a la evolución de la escultura del Renacimiento, fueron importadas desde distintos países europeos por su facilidad de transporte y por la fascinación que ejercían por su carácter novedoso. Especialmente eran demandadas las características representaciones de Madonnas de medio cuerpo, aunque en ocasiones se solicitaban obras más complejas despiezadas.

No faltaron obras que llegaron a España, siendo ejemplos ilustrativos la Virgen del Cojín, atribuida a Luca della Robbia y el relieve-retablo de la Virgen de la Granada, de Andrea della Robbia, ambas piezas llegadas en tiempo de los Reyes Católicos y hoy conservadas en la catedral de Sevilla.

escultura
en terracota

4



escultura renacentista

Siglos XV y XVI
Italia

En el capítulo anterior hemos tratado la actividad desplegada en Florencia por los talleres dirigidos por Luca, Andrea y Giovanni della Robbia durante el siglo XV y principios del XVI, especialistas en la elaboración de piezas en terracota con recubrimiento de policromía vidriada. Pero éstos no fueron los únicos escultores del Renacimiento que abordaron el modelado y cocción del barro como material definitivo.

También en la ciudad de los Médici, fue el florentino Andrea del Verrocchio (1435-1488), artista polifacético y maestro de Leonardo, quién dejó una serie de obras en terracota de tamaño natural bajo la modalidad de escultura exenta y del género del retrato, unas veces policromadas y otras en el acabado natural del barro. Entre ellas destacan los retratos de medio cuerpo de *Lorenzo el Magnífico* y de *Giuliano de Medici*, ambos conservados en la National Gallery of Art, Washington, así como distintas figuras de Cristo, entre ellas el *Cristo resucitado* del Museo de Bellas Artes de Budapest, siempre de una corrección impecable.

Paralelamente, junto a estos autores florentinos del Renacimiento, aparecieron una serie de talleres en las ciudades de Bolonia y Modena que se especializaron en la realización de grandes conjuntos en terracota, sobresaliendo entre todos ellos los dirigidos por Niccolò dell'Arca y Guido Mazzoni, que tuvieron continuidad en la obra posterior de Antonio Begarelli.

Cristo resucitado. Verrocchio. Museo de Bellas Artes, Budapest

Llanto sobre Cristo muerto. Agostino de Fondulis.
Iglesia de San Sátiro, Milán.

Todos ellos desarrollan una modalidad iconográfica que tuvo gran aceptación en el norte de Italia desde el siglo XIV y que alcanza un especial desarrollo durante el XV, es el denominado *Compianto* o "Llanto sobre Cristo muerto", conjunto de figuras dispuestas en torno a un Cristo yacente, representado en rigor mortis, rodeado por la Virgen y San Juan, José de Arimatea y Nicodemo, María Magdalena, María Salomé y María Cleofás, las llamadas "santas mujeres" o tres Marías, incluyendo en raras ocasiones figuras de ángeles. En la escena se fusionan los pasajes del Descendimiento, de la Piedad y del Santo Sepulcro, siempre componiendo una escena proclive a una expresión dramática de gran impacto visual y cargada de grandes dosis de teatralidad.

Estas composiciones son deudoras de los temas góticos realizados anteriormente en toda Europa y especialmente de la escena compuesta por Giotto en la Capilla de los Scrovegni de Padua, aunque en este momento los grandes maestros italianos renuevan la escena, con tanto éxito popular, que las figuras son copiadas, repetidas y difundidas por iglesias de todo el norte de Italia, unas veces con una vistosa policromía y otras en el color natural del barro cocido.

Compartiendo esta experiencia, los grandes maestros aplicaron la misma filosofía compositiva en otras escenas, especialmente en representaciones belenistas de gran formato y en glorificaciones de la Virgen, siempre imprimiendo a las figuras los efectistas detalles mórbidos que permite realizar la ductilidad de la arcilla. A continuación se trata de la obra de los autores más destacados.

Niccolò dell'Arca (1435-1494)

También conocido como Niccolò da Bari, es un escultor que algunos documentos citan como procedente de Apulia, forma de designar en el siglo XV al Reino de Nápoles. No se conocen datos acerca de su formación, especulándose sobre su posible desplazamiento a Francia, donde habría conocido la obra del borgoñón Claus Sluter, ya que en su obra afloran reminiscencias de la obra escultórica de aquel gran maestro. Por el contrario, sí que existe documentación acerca de su asentamiento en Bolonia, donde en 1462 aparece trabajando, como maestro especia-

Llanto sobre Cristo muerto, 1522. Alfonso Lombardi.
Catedral de San Pedro, Bolonia.

Llanto sobre Cristo muerto. Vincenzo Onofri.
Basílica de San Petronio, Bolonia.

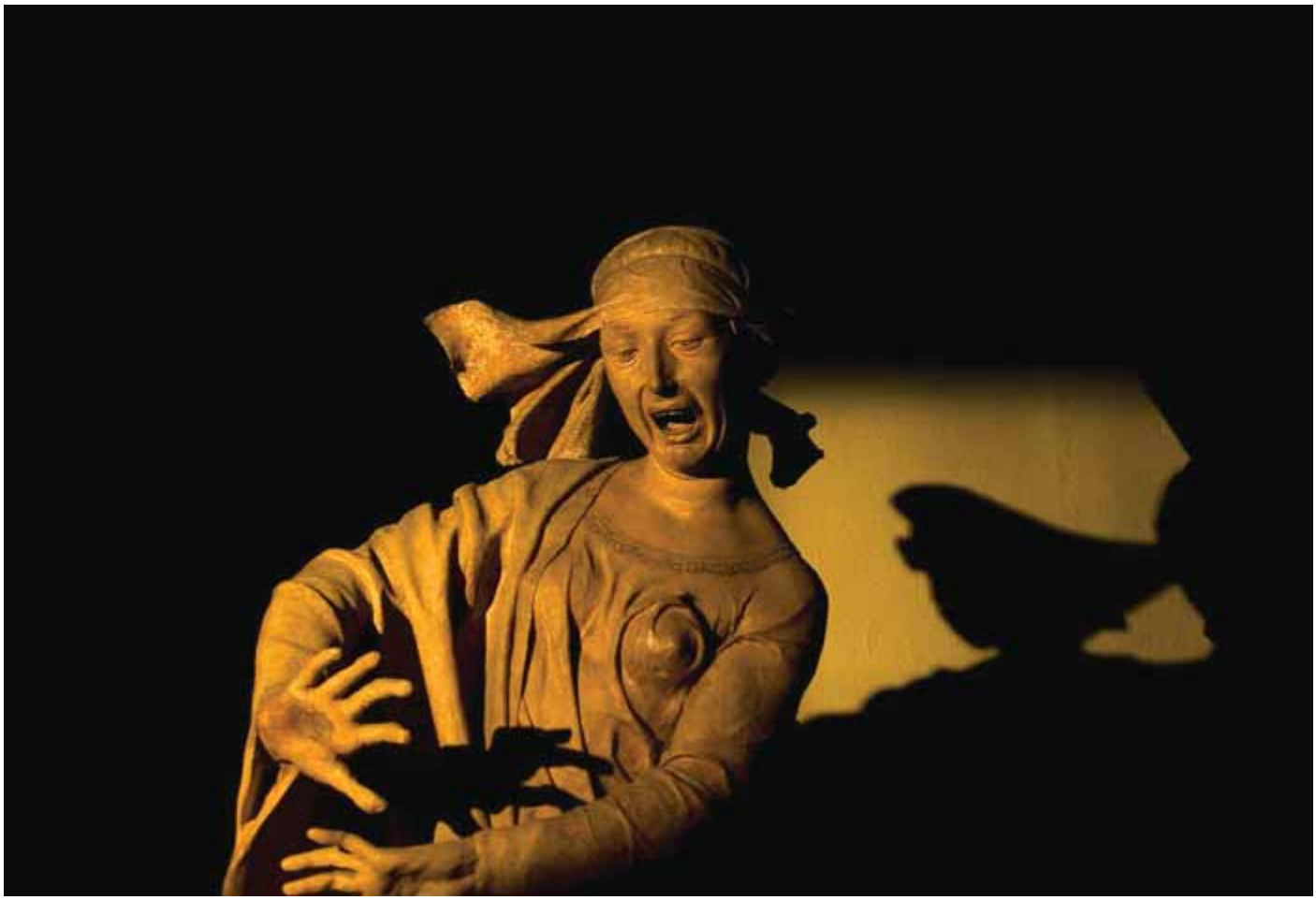
lizado en piezas de terracota, en un taller situado en las proximidades de la catedral de San Petronio.

De aquella bottega saldría una copiosa producción de figuras en terracota de gran formato en las que a la habilidad técnica en el modelado y cocción de las figuras añade una expresión de extraordinario dramatismo, hecho poco habitual en el arte italiano, posiblemente recogiendo los ecos de la última etapa de Donatello.

Niccolò dell'Arca desarrolla una actividad que es simultánea a la desarrollada en el campo de la escultura por la tercera generación de grandes maestros del *Quattrocento*, por autores como Antonio Rossellino, Desiderio de Setignano, Mino da Fiesole, Francesco Laurana, Antonio de Pollaiolo, Andrea del Verrocchio y Andrea della Robbia. Con su obra en terracota Niccolò se coloca a la cabeza de los escultores del siglo XV en la Italia septentrional.

Entre las obras de este maestro, capaz de trabajar también el mármol, destaca el trabajo desarrollado entre 1469 y 1473 en el *Arca de Santo Domingo de Guzmán* (Basílica de Santo Domingo de Bolonia), en el que también intervinieron Niccolò Pisano y Arnolfo di Cambio, siendo completado posterior-

Retratos de Lorenzo y Giuliano de Medici, Verrocchio. National Gallery of Art, Washington.



Detalle del Llanto sobre Cristo muerto, hacia 1485. Niccolò dell'Arca. Iglesia de Santa Maria della Vita, Bolonia.

mente con esculturas del joven Miguel Ángel Buonarroti. Otras obras destacables son la *Madonna della Piazza* (1468), del Palacio de Accursio, y dos bustos de Santo Domingo realizados en terracota en 1475.

Pero su obra maestra es un impactante conjunto realizado en terracota, el *Llanto sobre Cristo muerto*, que es un grupo formado por siete figuras de tamaño natural, elaborado en una fecha indeterminada entre 1463 y 1490, en el que los personajes aparecen modelados de forma independiente, separados entre sí, desconociéndose la disposición exacta de cada figura, aunque todas colocadas en torno a la figura de un Cristo yacente. En el conjunto, conservado en la iglesia de Santa María della Vita de Bolonia, destaca la desesperación que muestran las figuras femeninas, dramatismo que algunos autores consideran inspirados en una pinturas desaparecidas de Ercole Ferrarese. Su furiosa fuerza expresiva, conseguida con un modelado naturalista rico en matices, era reforzado por un acabado polícromo, como lo demuestran los restos conservados en algunas figuras.

El dramatismo aportado por Niccolò a la escultura no tuvo continuadores en su época, ya que esta

Llanto sobre Cristo muerto, hacia 1485. Niccolò dell'Arca.
Iglesia de Santa Maria della Vita, Bolonia.

tendencia quedó pronto amortiguada en la zona por el drama sosegado que presenta la obra del modenense Guido Mazzoni, más próximo a las tendencias de Umbría y Toscana. Sin embargo, su obra cautivó a escultores de otros países que acudían a Italia a completar su formación, entre ellos el francés Juan de Juni, que realizó una versión insuperable en su taller de Valladolid.

Guido Mazzoni (1450-1518)

De este escultor, también conocido como "il Paganino" y nacido en Modena, se conoce poco acerca de su aprendizaje artístico, aunque esta documentado su trabajo desde joven para la Corte de los Este como escenográfo, como autor de elementos decorativos y de máscaras teatrales para las fiestas públicas, entre ellas la celebrada en honor de Leonor de Aragón, esposa de Ercole d'Este.

En esta primera experiencia pudo descubrir sus dotes magistrales para el modelado de la arcilla, estableciendo un taller en Modena especializado en esculturas religiosas realizadas en terracota, donde imprimía a las figuras precisos detalles anatómicos y dotaba a las vestiduras de un aspecto naturalista gracias a la virtuosa policromía de las superficies. Son sorprendentes los acabados naturalistas conseguidos en sus cabezas, tanto en los grupos como en los retratos.

El escultor alcanzó un gran éxito realizando el género artístico del Llanto sobre Cristo muerto o grupo de figuras que relatan el Entierro de Cristo. Son grupos realizados a tamaño natural y recubiertos de colores polícromos, estableciendo una escena dramática que fue copiada repetidamente. El propio escultor realizó entre los años 1475 y 1490 una importante cantidad de estos grupos, entre ellos el de la iglesia de Santa Maria degli Angeli, perteneciente por entonces a los Observantes Menores, el del oratorio de San Giovanni Battista, ambos en Modena, el destinado a Venecia, del que se conservan notables fragmentos en el Museo Cívico de Padua, el de la iglesia de la Asunción de Medole (Mantua), otro grupo para Cremona y el conservado en la iglesia de Monteoliveto de Nápoles, en el que las figuras de José de Arimatea y Nicodemo son retratos de Fernando I y su hijo Alfonso de Aragón, lo que proporcionó al escultor grandes agasajos por los monarcas.

De todas estas obras, la más espectacular es la conservada en el oratorio de San Juan Bautista de

Retrato de hombre.Guido Mazzoni. Museo de Berlín

Modena. Se trata de un *Compianto* formado por ocho figuras de tamaño natural que fue tomada como prototipo por otros autores, con el cadáver de Cristo dispuesto longitudinalmente en el suelo y alrededor tres agrupaciones, con Nicodemo y María Salome a la izquierda, José de Arimatea y María Cleofás a la derecha y San Juan con la Magdalena detrás de la Virgen en el centro. En la composición el escultor recurre a toda una serie de actitudes corporales de corte teatral, con figuras arrodilladas, sentadas, encorvadas o de pie, todas ellas participando de la tragedia de forma coral, aunque con un dolor desdramatizado, expresado con cierta serenidad, sin la virulencia de la obra de Niccolò dell'Arca. La obra, como es habitual en todos los ejemplares en terracota de Mazzoni, presenta un pulcro acabado polícromo, con gran variedad de matices en vestiduras y carnaciones

Similares características presenta el grupo de la Sagrada Familia, conocido popularmente como la *Madonna de la Avena*, que recibe culto en la cripta de la catedral de Modena, en el que el pasaje pasional es sustituido por otro de tipo belenista, también de tamaño natural y con altos valores naturalistas y narrativos. En él aparece la Virgen con el Niño junto a dos figuras adorantes y una joven asistenta. Toma el nombre del gesto que hace la asistenta de soplar un cuenco con papilla de avena antes de dárselo al Niño. Las figuras muestran una alta calidad de modelado, así como una policromía individualizada en la que consigue altos valores plásticos.

Otras obras importantes de Guido Mazzoni son la *Cabeza de Anciano* conservada en la Galeria Estense de Modena, y un *Busto de niño*, identificado con el futuro Enrique VIII (Royal Collection de Londres), ejemplares que explican el reconocimiento de sus valores retratísticos por parte de la alta nobleza, siendo llamado en 1491 por Fernando I para trabajar en Nápoles, donde realizó un retrato en bronce del monarca, hoy en el Museo de Capodimonte. De igual manera fue reclamado por Carlos VIII de Francia, pasando a trabajar en el castillo de Amboise. Para este monarca realizó en bronce su sepulcro para el panteón real de Saint Denis, aunque esta obra fue destruida durante las profanaciones producidas en la Revolución Francesa. Tras

Llanto sobre Cristo muerto. Guido Mazzoni.
Oratorio de San Juan Bautista, Modena.

Llanto sobre Cristo muerto. Guido Mazzoni.
Iglesia de la Asunción de Medole (Mantua).

Grupo de la Madonna de la Avena. Guido Mazzoni. Cripta de la catedral de Modena.

un breve regreso a Italia, en 1507 volvió a trabajar para la corte francesa al servicio de Luis XII, realizando en el Castillo de Blois dos retratos reales, una en terracota y otro en piedra, así como un monumento ecuestre que fue colocado a la entrada del castillo.

Vuelto a Modena en 1516, Guido Mazzoni murió en esta ciudad en 1518, pasando a la historia de la escultura como una celebridad en la creación de grandes obras en terracota.

Antonio Begarelli (1499-1565)

Nació posiblemente en Modena en 1499, ya que el cronista Lancillotto se refiere a él en 1525 indicando que realizó una *Lamentación* cuando tenía veinticinco años. No se conocen noticias de su aprendizaje, aunque hubo de producirse en torno a la figura del gran escultor de obras en terracota Guido Mazzoni, cuya obra también influye a Juan de Juni en su periplo italiano. Begarelli hace su primera aparición en 1522, cuando es convocado un concurso en la ciudad para realizar una Madonna que presidiría la plaza pública, concurso que gana eliminando a los competidores con su rapidez de ejecución. Hay que tener en cuenta que su posible competidor, Guido Mazzoni, había fallecido en 1518. *La Virgen de la Plaza*, de tamaño natural, se guarda actualmente en la Galería Ostense de Modena.

A partir de ese momento se convierte en el sucesor de Mazzoni, a pesar de que su obra toma una nueva orientación plástica, siempre tomando como referencia los conjuntos en terracota realizados por aquel maestro. Entre 1524 y 1526 se dedica a componer en terracota un *Llanto sobre Cristo muerto*, destinado a la iglesia de San Agustín de Modena, en el que hace algunas variantes sobre este tipo de representación en Emilia y Lombardía, dotando al conjunto de una escenografía escalonada sobre la que se apoyan figuras que superan el natural, una escena central de la Piedad y dos ángeles en vuelo a los lados de la cruz. En la obra se aprecia una gran diferencia de estilo con la obra de su predecesor Guido Mazzoni, sustituyendo el carácter narrativo y popular de aquél por una escultura monumental inspirada en la antigüedad clásica.

En 1525 realiza el monumento funerario de Gian Galeazzo Boschetti para la iglesia de San Cesario sul Panario de Modena y un belén que fue colocado en un nicho de la catedral, formado por el Misterio y ocho pastores, que con el tiempo fue repintado de blanco para simular mármol, aunque una reciente restauración le ha devuelto el color natural del ba-

Virgen de la Plaza. Antonio Begarelli.Galleria Ostense, Modena

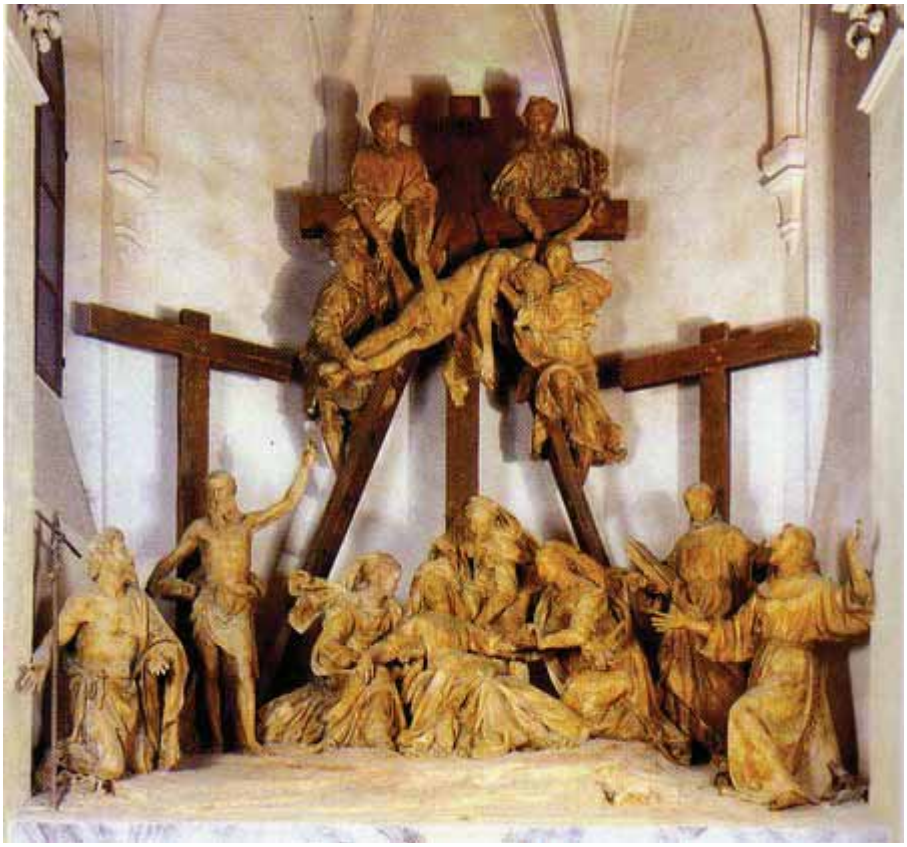
Llanto sobre Cristo muerto. Antonio Begarelli. Iglesia de San Agustín, Modena.

rro, recuperando las figuras los matices sutiles y la expresión que habían perdido.

En la Galería Ostense también se conservan una *Cabeza de ángel* y el *busto del banquero Lionello Belleardi*, fragmentos de un monumento fúnebre, encargado en 1528 por su hermano Giacomo Belleardi para la iglesia de San Francisco, que fue destruido por las tropas napoleónicas tras la profanación de la iglesia, que fue utilizada como cuadra.

Es precisamente en la iglesia de San Francisco de Modena donde se encuentra la que está considerada como la obra maestra de Begarelli, la espectacular escena del *Descendimiento de la Cruz*, compuesta por trece figuras de gran tamaño y realizada en

Pesebre. Antonio Begarelli. Catedral de Modena.



Descendimiento de la Cruz. Antonio Begarelli.
Iglesia de San Francisco, Modena

En la iglesia de San Giovanni de esta última ciudad se conserva una notable colección de santos, lo mismo que en la iglesia abacial de San Benedetto Po de Mantua, donde se halla un conjunto de treinta y una grandes esculturas de santos y personajes del Antiguo Testamento que también fueron mencionados por Vasari en 1553.

Antonio Begarelli, por la fragilidad de buena parte de su obra, ha sido injustamente tratado por los estudiosos del arte, que todavía no lo incluyen dentro de los escultores destacados del siglo XVI. Sin embargo, pocos escultores realizaron escul-turas con tanta perfección y expresividad a partir del sentido pictórico de Alfonso Lombardi y de la crudeza dramática de Dell'Arca y Mazzoni

1530, obra que dicen fue admirada por Miguel Ángel y que, afortunadamente, respetaron los soldados de Napoleón.

El grupo está formado por el desmayo de la Virgen al pie de la Cruz, acompañada de tres mujeres, grupo del cual se conserva un boceto en el Victoria & Albert Museum de Londres. En la parte superior José de Arimatea, Nicodemo y dos ayudantes sujetan el cuerpo desclavado de Cristo, pesado y dispuesto en diagonal, participando de la escena San Juan Bautista, San Jerónimo, San Francisco y San Antonio.

Otros trabajos le fueron encargados por el monasterio benedictino de San Pedro de Modena, donde se encuentra la tumba del escultor y una buena colección de santos, así como por la iglesia de Santo Domingo de Modena, donde se guarda un grupo en terracota compuesto por siete figuras que fue mencionado por Vasari: la *Visita de Cristo a Marta y María*.

A partir de la década de los treinta la obra de Begarelli es prolífica, con numerosas versiones de *Madonnas*, figuras de Cristo y santos, haciendo esporádicas incursiones en el trabajo del mármol, como el *Crucifijo con cuatro ángeles* expuesto actualmente en el Bode Museum de Berlín, donde también se guarda una Virgen con el Niño y San Juanito. A partir de 1536 trabajó masivamente para las iglesias de Ferrara, Mantua y Parma.

Antonio Begarelli-Igl San Pietro,Modena

escultura
en terracota

5

juan de juni

Siglo XVI
España

En la España del siglo XVI, cuando se consolida la corriente renacentista llegada de Italia, son casos aislados los que presentan escultura monumental realizada en terracota. Tan sólo uno de los grandes escultores acomete esta experiencia, introduciendo esta técnica en el país. Se trata de Juan de Juni, uno de los puntales de la Escuela de Valladolid, que llevó a cabo un notable grupo de obras de distintos formatos en este material, alternadas con otras realizadas en piedra, alabastro y, por supuesto, en madera.

Es comúnmente aceptada la procedencia de este escultor de la villa borgoñona de Joigny, donde nació alrededor de 1507. Ello explica la impronta estilística que aflora en su obra acorde a las directrices que implantara en Borgoña la obra del genial Claus Sluter a finales del siglo XIV. Pero también, aunque no existe documentación que lo avale, parece indudable la presencia del escultor en Italia, pues en su primera obra conocida ya aparecen una serie de recursos que denotan un conocimiento del arte italiano.

Cuando Juan de Juni llega a España en 1533 y establece su taller en León, es un escultor plenamente formado que allí pone en práctica un estilo de trabajo que sólo se puede explicar a través del conocimiento directo de la obra de grandes maestros italianos. La forma de trabajar los pliegues de los paños, con masas redondeadas y grandes caídas, sugieren un acercamiento a la obra de Jacopo della Quercia, lo mismo que su afán por dotar a los relieves de una perspectiva casi pictórica apunta al estudio de la obra de Donatello, lo que sugiere la presencia del escultor en Bolonia y Florencia.

Pozo de Moisés, 1395-1403. Claus Sluter.
Cartuja de Champmol, Dijon

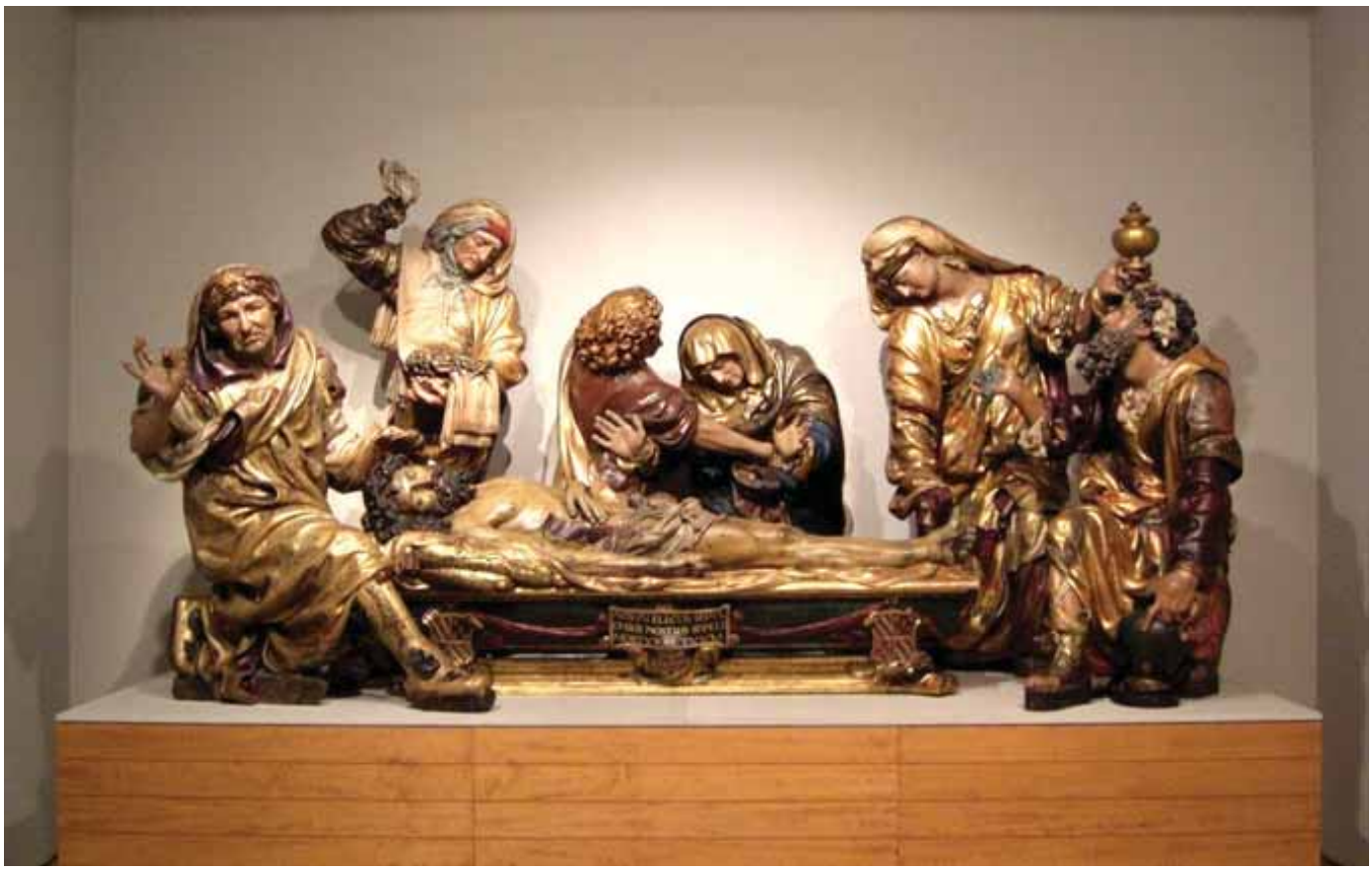
Después del traslado del taller a Valladolid en 1540, realiza una obra que sólo se puede explicar a través del conocimiento de los trabajos en terracota policromada realizados por Niccolò dell'Arca en Bolonia y Guido Mazzoni en Modena, ambos autores de teatrales grupos de *Compianto* o "Llanto sobre Cristo muerto", iconografía que lleva a cabo en madera, componiendo un "Santo Entierro" que supera las experiencias de los autores italianos. Pero Juni no sólo es deudor de los modelos iconográficos de aquellos escultores, sino también del empleo de la terracota para plantear grupos de tamaño monumental que conllevan una gran dificultad técnica, siendo el pionero en el modelado de relieves, grupos y figuras en barro, actividad que lleva a cabo al tiempo que Antonio Begarelli toma el relevo en Modena y despliega su obra por diversas ciudades italianas, apuntando algunos autores la posibilidad de un aprendizaje común y una relación entre ambos escultores. Las principales obras realizadas en terracota por Juan de Juni salieron de su taller leonés, en el que trabajó durante siete años.

Tampoco es ajena a Juni la experiencia romana, ya que es uno de los escultores renacentistas en los que más se patentiza el impacto producido por el grupo de Laocoonte (Museos Vaticanos), impregnándose tanto de sus recursos formales, en el trabajo de las anatomías, como de su contenido emocional y trágico, aspectos que afloran repetidamente en su obra y que son aceptados con éxito por la mentalidad hispana. Del mismo modo, es patente un conocimiento de la obra de Miguel Ángel y su incipiente manierismo, siendo seducido especialmente por los escorzos de la Capilla Sixtina y la *terribilità* del Moisés.

Loperráez apunta la llegada de Juni a León después de ser inducido y animado en Roma por el portugués don Pedro Álvarez Acosta, nombrado en 1534 obispo León, con el que mantiene una amistad durante años, siendo quien le encarga el retablo de Burgo de Osma cuando pasa a dirigir esta diócesis.

Lo cierto es que León en aquel momento conocía una actividad incesante que atrajo la llegada de varios escultores franceses más, era el momento en que la poderosa Orden de Santiago levantaba en la Ruta Jacobea el imponente convento de San Marcos.

Allí comienza a trabajar Juni desde el mismo momento de su llegada, realizando prime-



Santo Entierro, 1541-1544. Juan de Juni. Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid

ro una colección de medallones para la fachada del monasterio, con bustos de personajes mitológicos e históricos ejemplarizantes, y después dos relieves realizados en piedra, así como una imponente sillería para el coro de la iglesia del convento, en la que manifiesta su gran pericia en el oficio.

Es también en León donde comienza sus experimentos en terracota, lo que implica la organización de un complejo taller, distinto a todos los existentes en esa época, dotado de grandes hornos junto a los espacios reservados para los trabajos en piedra y madera. Los resultados en esta técnica novedosa en

Llanto sobre Cristo muerto, h. 1485. Guido Mazzoni.Oratorio de San Juan Bautista, Modena.

España fueron muy bien aceptados, a juzgar por el número de obras realizadas, en las que la ductilidad del barro le permite ensayar arriesgados escorzos y la composición de grupos de tamaño natural como aquellos que conociera en Italia.

Nos referimos a continuación a las obras más significativas elaboradas en terracota por el francés, una serie de figuras de santos y varios trabajos sobre el tema de la Piedad, predominando en todos ellos la intensidad dramática, minuciosos pliegues envolviendo los cuerpos agitados, anatomías que ofrecen detalles pormenorizados y rasgos muy realistas en los rostros, siendo en sus invenciones manieristas en las que alcanza su mayor fuerza expresiva.

San Mateo, h. 1537
Museo de León, León

San Mateo. Juan de Juni.
Museo de León, León.

Es la primera obra de Juni en la que sigue las experiencias de Niccolò dell'Arca en Bolonia y Guido Mazzoni en Modena. No existe documentación que acredite su autoría, aunque es generalmente aceptada la atribución que hiciera Gómez Moreno en base a sus rasgos estilísticos.

La figura del evangelista es vigorosa, escribiendo sobre el libro que sujeta un ángel infante que hace un auténtico esfuerzo por convertir sus alas en un atril. Los cuerpos de las dos figuras adoptan un sentido helicoidal de recuerdos miguelangelescos, lo mismo que la vigorosa anatomía del apóstol, cuyos potentes brazos y decidido rostro traen recuerdos del célebre Moisés.

En esta obra ya se manifiesta el modo de trabajar Juni los ropajes, muy voluminosos y formando abultados y agitados plisados que envuelven el cuerpo, mostrando un anuda-miento a la altura de la cintura para sujetar el manto, rasgo que el maestro repetirá con frecuencia en sus figuras.

La ductilidad de la arcilla le permite plasmar pequeños detalles muy atractivos, como los minuciosos mechones del cabello y la barba, el abotonamiento del cuello y los lazos que amarran el cuerpo del ángel, con unos bordes muy redondeados en los pliegues cuyo efecto trasladará después a sus esculturas en madera, creando una estética totalmente opuesta al tratamiento de paños afilados de la escultura hispano-flamenca imperante en la ciudad.

Es fácil imaginar las dificultades de su cocción, sin duda después de adaptar los hornos artesanales tradicionales utilizados para la cerámica utilitaria, poco apropiados para este tipo de figuras.

Relieves de la Piedad, h. 1538. Juan de Juni.
Museo de León (izquierda) y Museo Catedralicio de Valladolid (derecha).

Relieves de la Piedad, h. 1538

Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid y Museo de León

A los pocos años de su establecimiento en León, cuando Juan de Juni se halla trabajando en San Marcos para la Orden de Santiago, compagina algunos trabajos en piedra, como el sepulcro destinado a don Diego González del Barco, canónigo de la ciudad leonesa, para su capilla en la iglesia de San Miguel de Villalón de Campos, con otros trabajos en terracota policromada, en este caso de pequeño formato y siempre con el tema de la Piedad.

En la escena aparece la Virgen desplomada junto a la Cruz, sujetando en su regazo el cuerpo muerto de Cristo. Junto a ella se apoya en un arbusto un paño reverencial sobre el que descansa la corona de espinas, mientras a un lado y en segundo plano Nicodemo transporta entre los árboles la escalera utilizada para el descendimiento y en el lado opuesto José de Arimatea prepara el sepulcro para el entierro. La representación transcurre a las afueras de Jerusalén, cuya silueta se recorta pintada al fondo.

El interés de esta serie de pequeños relieves radica en el ensayo de los violentos escorzos en los cuerpos de Jesús y María, tratando de conseguir profundidad con un bajorrelieve apenas insinuado, como si de un trabajo de medallística se tratase. También es revolucionario el nuevo tratamiento iconográfico de un tema tan tradicional, con la cabeza de la Virgen semioculta bajo los paños y con el hombro izquierdo adelantado, aferrándose al cuerpo inerte mientras el viento agita el manto. Por su parte, el cuerpo de Cristo aparece descoyuntado por un movimiento helicoidal, con la cabeza inclinada hacia atrás, repitiendo esta disposición las dos figuras, lo que resalta los sufrimientos de la Virgen en su calidad de Pasionaria y dota a la escena de un exacerbado dramatismo.

En estas obras leonesas tan tempranas, Juni ya utiliza un recurso expresivo que repetirá a los largo de toda su obra. Este consiste en la colocación de paños entre las manos para evitar tocar directamente el cuerpo de Cristo, en un gesto de delicadeza y respeto. Estos paños en ocasiones dificultarán el movimiento natural de las manos, pero proporcionan unos valores expresivos que se convertirán en una seña personal de sus composiciones, en ocasiones copiadas por otros escultores.

Estas placas devocionales en terracota, tan sugerentes y tan fáciles de colocar en oratorios particulares, le debieron de ser reclamadas repetidamente al escultor, pues son varios los ejemplares conservados, entre ellos el del Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid, donde la cruz se coloca en el centro y las figuras dispuestas en sentido contrario a los dos ejemplares que aquí se tratan.

Con el tiempo, el propio escultor va a repetir con ligeros variantes y a gran escala, en piedra arenisca y madera, estos escorzos de la Piedad que adquieren la calidad de pequeños bocetos, en 1540 en el relieve que preside el sepulcro del arcediano Gutierre de Castro, en la catedral salmantina, y hacia 1575 en la imagen del altar de la capilla de la villa de recreo conocida como la Casa Blanca, en Medina del Campo (hoy conservada en el Museo de las Ferias de esta localidad).

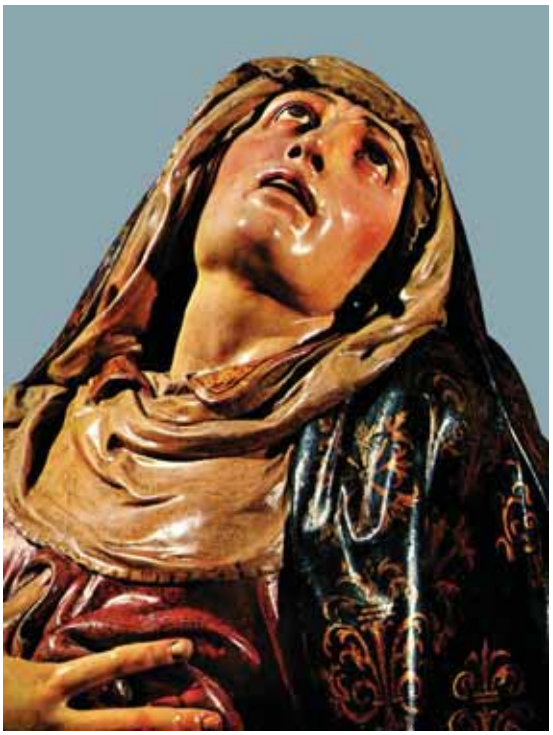
Piedad, h. 1540
Museo Marés, Barcelona

Tomando como punto de partida la iconografía creada en las pequeñas placas, algún tiempo después Juan de Juni traslada la composición al bulto redondo, también en terracota, aunque con mayor formato, con figuras que se desarrollan libremente en tres dimensiones, poniendo de manifiesto la creatividad del escultor y su capacidad para adaptarse a la sensibilidad hispana, tan proclive al drama.

Desaparecido el entorno escenográfico, el trabajo se centra en las figuras de Cristo y la Virgen, creando una composición horizontal, cargada de dramatismo, en la que Juni, a pesar de su discreto tamaño y su material tan modesto, nos deja una de las obras más bellas de la escultura renacentista española.

En esta exquisita pieza, los ejes de la composición manierista pierden la frontalidad y se disparan en todas las direcciones, como un auténtico remolino, proporcionando distintos puntos de vista desde los que captar la totalidad de sus detalles. La Virgen aparece derrumbada, con la pierna derecha hacia delante y el brazo derecho hacia atrás, de nuevo con las manos semiocultas o acariciando los paños y con la cabeza inclinada, prefigurando la disposición que adoptará veinte años después la Virgen de las Angustias (iglesia de las Angustias, Valladolid), la mejor escultura del Renacimiento español. El cuerpo de Cristo se ajusta en su regazo arqueado, con la misma distorsión que en los pequeños relieves, con la cabeza caída hacia atrás, los brazos inertes, un bello nudo en el paño de pureza y las piernas superpuestas, recordando su posición en la cruz.

El modelado presenta un cuidado trabajo en los rostros, de gran naturalismo, ofreciendo Juni por vez primera la tipología femenina de la Virgen que será asidua en su obra, presentada como una mujer madura, de anchas facciones y con



Arriba: Piedad, h. 1560. Juan de Juni
Museo de las Ferias.Medina del Campo
Centro: Piedad en terracota, h. 1540. Juan de Juni
Museo Marés. Barcelona.
Abajo: Virgen de las Angustias, h. 1565. Juan de Juni.
Iglesia de las Angustias, Valladolid

Piedad, h. 1540. Juan de Juni. Museo Marés, Barcelona

gesto de resignación, tipología que sólo cambiará en sus originales *Inmaculadas*, jóvenes de belleza clásica en las que Juni consigue creaciones magistrales, como ocurre en la Capilla de los Benavente de Medina de Rioseco. También llama la atención en esta obra el tratamiento de los pliegues, muy abundantes, con parte de los paños agitados por el viento, recursos que dotan a la figura de un extraordinario dinamismo.

Grupo de San Jerónimo, h. 1540

Iglesia-Museo de San Francisco, Medina de Rioseco

Esta obra, de gran formato, forma pareja con el grupo del Martirio de San Sebastián y fueron realizadas por Juan de Juni en terracota policromada para ser colocadas en unos altares de piedra, proyectados por Cristóbal de Andino y labrados por Miguel de Espinosa, colocados en la embocadura del presbiterio de la iglesia riosecana de San Francisco, cuya capilla mayor había sido elegida por los Almirantes de Castilla para su enterramiento.

Estos grupos constituyen una primicia en el arte español, apenas con el antecedente de Mercadante en Sevilla, siguiendo la senda implantada en Modena por Mazzoni y continuada por Begarelli.

San Jerónimo se ubica en el lado del Evangelio y está compuesto en tres partes: la figura del santo en el centro, a un lado un león y al otro un árbol sobre el que se apoya el hábito y un libro. El fondo estaba

San Jerónimo. Juan de Juni.
Iglesia-Museo de San Francisco, Medina de Rioseco

Grupo de San Jerónimo, h. 1540
Iglesia-Museo de San Francisco, Medina de Rioseco

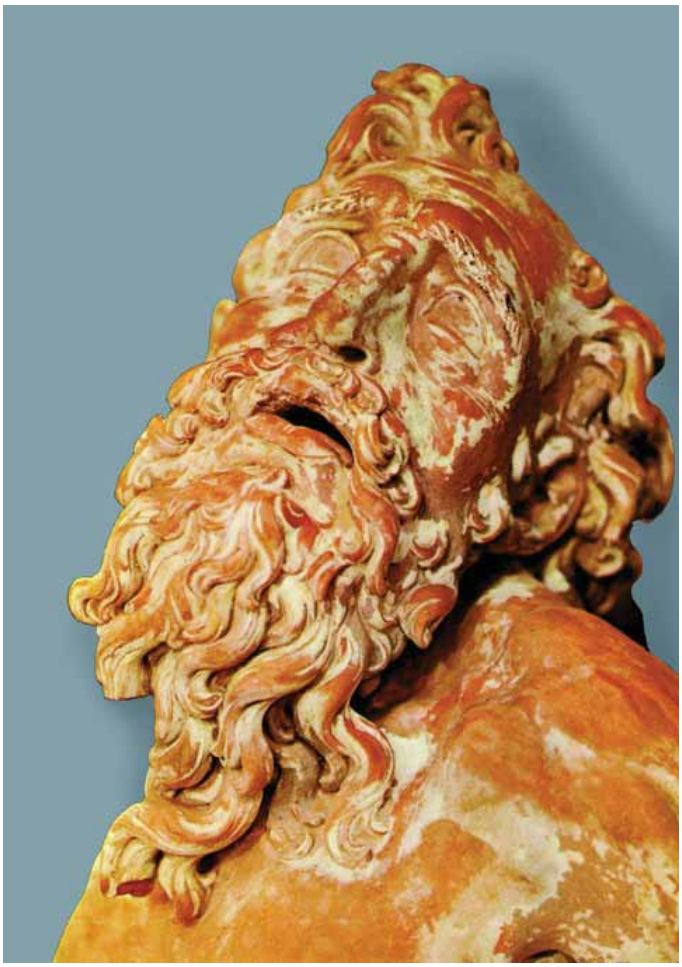
ocupado por un paisaje pintado en intensos colores.

El conjunto ha sido fruto de la penuria y la desidia a lo largo del tiempo, siendo salvado *in extremis* de su inminente destrucción cuando el templo quedó arruinado. El templo, después de una serie de inciertas vicisitudes, ha sido rehabilitado recientemente y reconvertido en museo, a pesar de lo cual, este grupo ha perdido toda su policromía, habiendo desaparecido también el sugestivo fondo pintado.

Para más desgracia, la visita al museo se realiza siguiendo un montaje audiovisual con el recinto a oscuras, ofreciendo esta obra iluminada apenas durante unos segundos, impidiendo la apreciación en profundidad de una obra tan singular.

El león es una enorme fiera recostada, con un minucioso trabajo de modelado en los mechones de su cabellera. El árbol se ajusta a un paisaje desértico, sin ramas y con un tronco hueco. Junto a él se halla el capelo cardenalicio y un libro con una calavera encima. Sobre la serenidad de estos elementos, destaca la expresividad del santo, colocado de rodillas, sujetando una piedra en su mano derecha con la que se golpea el pecho y con la cabeza ligeramente ladeada hacia la izquierda. Está semidesnudo, con un pequeño manto sujeto por un cinturón hábilmente anudado a la cintura, ofreciendo un modelado anatómico de extraordinaria calidad, con un trabajo virtuoso del torso y los músculos en tensión, dotado de una monumentalidad que remite a la obra de Miguel Ángel.

La cabeza presenta profusión de mechones en el cabello y la larga barba, con una acumulación de pequeños detalles en el gesto y una estudiada composición siguiendo una línea *serpentinatta* que le proporcionan una gran fuerza dramática, resuelta además con un elegante clasicismo. Un estudio detenido evidencia su inspiración en el mítico grupo helenístico del Laocoonte, descubierto en la *Domus Aúrea* o residencia romana del emperador Nerón, repitiendo las arrugas en la frente, las bolsas en los ojos, la mirada dirigida hacia lo alto y la boca entreabierta, en este caso cambiando el gesto de lamento por una sugerencia de oración.



Detalle de San Jerónimo, Juan de Juni
Iglesia-Museo de San Francisco, Medina de Rioseco

Detalle de Laocoonte
Museos Vaticanos.

Grupo del Martirio de San Sebastián, h. 1540

Iglesia-Museo de San Francisco, Medina de Rioseco

Este grupo, relacionado con el anterior, ocupa el altar del lado de la Epístola y también está formado por tres figuras, en este caso representando a San Sebastián atado al tronco de un árbol y a sus lados un romano y un judío como verdugos.

Las figuras que participan en esta escena de martirio se colocan delante de un fondo pintado, que simula un paisaje con el Campo de Marte de Roma, lugar en el que se produjo el hecho el año 304 y en el cual, paradójicamente, el santo no murió, a pesar de lo cual se le ha venido representando tradicionalmente en este trance y no apaleado, segundo martirio y verdadera causa de su muerte. Las figuras también presentan una ejecución técnica y artística de gran complejidad, con un tamaño que supera el natural, reservándose Juni los secre-tos para la cocción de estas grandes piezas llenas de minuciosos detalles.

Formalmente, en los verdugos se aprecia un elaborado juego de contrapuntos para lograr un equilibrio compositivo basado en la simetría, repitiéndose a los lados del santo las mismas actitudes, el paso

Martirio de San Sebastián. Juan de Juni.
Iglesia-Museo de San Francisco, Medina de Rioseco (Valladolid).

adelantado, un brazo hacia abajo y otro levantado y las cabezas vueltas hacia el espectador. El romano aparece caracterizado como un centurión, con coraza y un manto que le llega hasta el suelo, sujetando en su mano izquierda la ballesta con la que ha disparado al santo. Sus brazos exhiben una potente musculatura, camina descalzo y su cabeza aparece cubierta por una agitada cabellera y poblada barba, con un gesto facial muy grave. En el lado opuesto, curiosamente el judío calza unas sandalias romanas sujetas con cordones, viste una camisa con una botonadura que el escultor repite en sus obras con frecuencia, su cabeza presenta una rotunda calvicie y barba rasurada y en su gesto esboza una sonrisa. En conjunto, el grupo remite al de San Juan Bautista realizado por Rustici para el Baptisterio de Florencia, aunque Juni le impregna mucho más movimiento.

San Sebastián, con una disposición en diagonal y los rasgos idealizados, está representado como un joven de complexión atlética, con un minucioso trabajo anatómico que la ductilidad del barro permite al escultor reflejar con gran verismo hasta en sus más pequeños detalles, así como una habilidad especial en el plegado de los paños y su ondear al viento, incluyendo un pormenorizado trabajo de texturas muy realistas, llamando la atención la corteza del árbol a punto de desprenderse.

Afortunadamente, aunque no íntegra, ha conservado buena parte de su policromía, con los ojos pintados con iris y pupila y bellos trabajos de grutescos en la coraza y faldones del soldado romano.

escultura
en terracota

6

sacro monte de varallo

Siglos XV a XVII
Italia

Hay pocas experiencias para los amantes del arte y curiosos en general como tener la oportunidad de recorrer con sosiego el Sacro Monte de Varallo. Por varios motivos. Por la originalidad de todo lo que allí se ha realizado, por la calidad de la obra arquitectónica, escultórica y pictórica del conjunto, por la fusión de todos estos elementos con la naturaleza circundante, originando un ambiente bucólico, casi de ensoñación, por el espíritu místico que puede cautivar a quienes busquen una experiencia espiritual y porque, como en ningún otro lugar, se encontrará una representación teatral barroca de carácter sacro, inalterable al paso del tiempo, en la que nunca se ha bajado el telón desde su apertura al público. A todo ello se une la fascinación que puede producir su remota localización, aislada del mundo cotidiano y con un aspecto que cambia de la mañana a la tarde o del verano al invierno, así como el engañoso aspecto efímero de las representaciones, especialmente la fragilidad del insólito conjunto de esculturas realizadas en terracota policromada a tamaño natural.

Es difícil determinar cuál puede ser el mayor atractivo de este enclave, posiblemente el descubrir un planteamiento artístico tan novedoso o el mostrarse como una obra diferente a todo lo conocido y convencional, emocionante y misteriosa, donde los comitentes y artistas no persiguen la inmortalidad ni la belleza absoluta, sino la eficacia para calar en la fibra sensible del espectador, convirtiendo el relato evangélico en imágenes tangibles y asequibles

La Coronación de Espinas. Giovanni d'Enrico, 1607.
Capilla 31, Sacro Monte de Varallo.

a todos los que las contemplan, conmovedoras para quienes les mueve la fe y sorprendentes para todos en general.

Pero detrás de cada realización creativa hay un hecho que lo justifica, aunque responda a planteamientos distantes en el tiempo y difíciles de comprender en nuestros días. Por tanto, interesa saber el por qué y para qué se construyó donde se construyó el Sacro Monte de Varallo.

De Jerusalén al Sacromonte

El itinerario histórico comienza en Tierra Santa, en los lugares que fueron testigo del nacimiento, vida y muerte de Cristo, así como de la Resurrección que celebran todos sus seguidores. A partir del siglo IV, por devoción y penitencia, estos lugares se convirtieron en meta de peregrinación, consolidándose una tradición que en la Edad Media se convertiría en un aspecto importante de la religión, representando para todo cristiano una experiencia particularmente intensa. Es sabido que los principales objetivos de los peregrinos eran Santiago de Compostela, Roma y Jerusalén, pero tras la preponderancia histórica de la potencia turca en aquellas tierras se produjo una debilitación del poder occidental en Oriente, lo que unido al desarrollo en Europa de la agricultura y, como consecuencia, del apego a la tierra, hicieron que la peregrinación a Tierra Santa, paralela a la de los musulmanes a La Meca, fuese debilitándose hasta desaparecer como fenómeno de masas, por convertirse en una aventura muy costosa y arriesgada.

La Iglesia, con el deseo de mantener vivo el sentido de la peregrinatio, introdujo algunas prácticas sustitutivas para conseguir, sin poner en riesgo la propia vida, la misma indulgencia que se hubiera adquirido en Tierra Santa. Durante el siglo XV, la peregrinación hacia lugares como santuarios, relacionados con alguna práctica religiosa de piedad, representó un modo de sustituir la visita a Jerusalén,

Detalle de la Flagelación. Giovanni d'Enrico, 1615. Capilla 30, Sacro Monte de Varallo.

especialmente si estos lugares elegidos conservaban y veneraban alguna reliquia importante que les vinculase a los Santos Lugares. Es conocida la enorme expansión de reliquias como supuestos fragmentos de la verdadera Cruz, de partículas de la Corona de Espinas, etc., hasta llegar a una irracionalidad gestada en torno a la leyenda piadosa del hallazgo de todas ellas por santa Elena, siendo en ocasiones autentificadas por algunos pontífices.

Por otra parte, cuando entre finales del siglo XV y principios del XVI algunos frailes franciscanos de la Orden de Menores de San Francisco, presentes y custodios de los principales enclaves cristianos en Palestina, tuvieron que regresar a los conventos italianos, quisieron reconstruir con fidelidad topomimética aquellos lugares relacionados con la vida de Cristo, en sustitución de los reales. Es el momento en que aparecen los Sacro Montes, que facilitarían una peregrinación ideal, sin riesgo ni mucho coste, y por tanto repetible, adquiriendo estos montes sacralizados el valor espiritual de una Nueva Jerusalén, como lugar al que los peregrinos podían acudir para realizar el ritual del Vía Crucis.

Curiosamente, la mayoría de ellos surgieron en la región prealpina de la Italia septentrional, al norte de la llanura padana, hecho que se justifica por su posición estratégica en un periodo crítico para la historia de la Iglesia, en la zona más apropiada para defender las ideas contrarreformistas de la presión del norte, siendo también el motivo del énfasis a las devociones marianas y de que las manifestaciones plásticas expusieran el dogma católico de una forma muy asequible. En casi todos los Sacromontes, de los nueve conservados, fueron padres franciscanos quienes idearon su creación, la mayor parte de ellos tomando como punto de partida un lugar de devoción o santuario preexistente. Y siguiendo la tradición implantada por el santo de Asís de representar plásticamente el Nacimiento de Jesús, fue la sensibilidad de los franciscanos la que encontró una vía idónea en las transposiciones teatrales que fusionan pintura y escultura.

Jesús mostrado al pueblo. Giovanni d'Enrico, 1605. Frescos de Il Morazzone, 1678.
Capilla 33, Sacro Monte de Varallo.

Como centros de peregrinación, las veneraciones y los temas abordados en cada Sacromonte son diversos, viniendo determinado por el momento religioso-cultural de su fundación. Mientras que Varallo, el más antíguo, se dedica a la Vida de Cristo y el de Orta a la figura ejemplarizante de San Francisco de Asís, el de Oropa se centra en la vida de la Virgen, los de Varese y Ossucio en los Misterios del Rosario, el de Crea toma el modelo de la Vía Dolorosa, los de Domodossola y Belmonte se convierten en un trasunto del Calvario y el de Ghiffa dedica su devoción a la Santísima Trinidad, la más abstracta y difícil de exponer, utilizando como recurso el Vía Crucis.

El gran teatro montano

La construcción de los Sacromontes se produce a mediados del siglo XVI y en la primera mitad del XVII. Se organizan como grandes recintos, con itinerarios de peregrinación dotados de una serie de capillas arquitectónicamente independientes que albergan en su interior escenas formadas por múltiples esculturas en terracota policromada, de tamaño natural o mayor, que se complementan con pinturas al fresco aplicadas en los muros para ambientar o completar la narración de cada pasaje. Las capillas no están diseñadas para realizar cultos en ellas, sino para acoger una escena, siendo ocupado todo su

Capilla 24, Jesús ante Anás

espacio interior por las figuras, colocadas para su contemplación permanente y provocar la reflexión sobre su contenido. La mayoría de ellas son construcciones de plan central, abundando las cúpulas, pórticos y galerías, con grandes influencias de los diseños de los grandes arquitectos y teóricos del Cinquecento, como Leonardo, Bramante, Vignola, Palladio, etc. En principio fueron accesibles, pero después se instalaron diferentes tipos de celosías que permiten contemplar las escenas desde el exterior, pero que las sumergen en un aura de misterio por la forma en que penetra la luz por ventanas y linternas. De una capilla a otra hay que desplazarse siguiendo un itinerario de contenido piadoso, itinerario que transcurre entre una frondosa vegetación, en algunos casos con sugestivas vistas panorámicas sobre los lagos.

En ellas trabajaron artistas y artesanos especializados que desplazaban sus talleres de una localidad a otra. El taller de un maestro era lugar obligado para el aprendizaje de nuevos artitas. Allí se afirmaban en el campo de la arquitectura, pintura o escultura, alcanzando una o varias especialidades, según su talento, hasta lograr el reconocimiento como maestro, con facultad para abrir taller propio. En los talleres los maestros realizaban las partes más expresivas y comprometidas, como rostros y manos en escultura o los fondos más visibles de los frescos, dejando el resto a los aprendices, que seguían escrupulosamente el diseño del maestro. Ello les permitía simultanear obras distintas y acortar el tiempo de elaboración de las escenas.

Los talleres de los maestros eran referencia obligada para los clientes, encontrando en ellos la organización de la mano de obra para la realización de las construcciones, frescos y esculturas demandadas, ya que una buena coordinación era fundamental para reducir el tiempo de ejecución, ya de por sí muy largo, y también los costes. Como es lógico, a causa de la inexistencia de medios de transporte, los talleres eran nómadas, instalándose a pie de obra en cada localidad en la que eran reclamados.

El trabajo de los grandes teatros montanos llegó a ocupar entre quinientas y seiscientas familias de pintores y escultores, los primeros trabajando en la delicada técnica del fresco y los segundos modelando figuras a tamaño natural, que eran cocidas en hornos especiales con pericia, con los cuerpos, cabezas y manos por separado y finalmente policromadas, incorporando

Celosía de la Capilla 4, Primer sueño de José

Arquitectura de Giovanni d'Enrico, 1619. Capilla 28, Jesús ante el Tribunal de Herodes. Sacro Monte de Varallo.

en ocasiones, como ocurre en Varallo, diversas piezas postizas, como utensilios, armas, nimbos, pelucas y barbas de pelo real y todos los elementos de atrezo necesarios. Son especialmente creativas las caracterizaciones de los soldados romanos, muchos a caballo, con vestimentas de fantasía inspiradas en los diseños de pintores renacentistas, las maternidades y los niños, muy numerosos en algunas escenas y siempre en actitudes muy naturalistas, con cierto toque de humor.

Después de muchos años abandonados a su suerte en un clima tan húmedo, los nueve Sacromontes del Piamonte y Lombardía han sido discretamente restaurados y preservados de su destrucción, siendo declarados Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO el año 2003.

La Última Cena, Anónimo, finales XV. Frescos Antonio Orgiazzi, 1780. Capilla 20, Sacro Monte de Varallo.

El Sacro Monte de Varallo, la Nueva Jerusalén

El Sacro Monte de Varallo o Nueva Jerusalén, ubicado a 600 metros de altura en una terraza natural del Monte Tres Cruces, en las estribaciones de los Alpes junto a la ciudad de Varallo Sesia, provincia de Vercelli, en el Piamonte, es el más antiguo del mundo. Su fundación se remonta a 1486 y su creador fue el padre franciscano Bernardino Caimi a su regreso de Tierra Santa, donde había sido custodio de los Santos Lugares. Con la ayuda económica de las familias más ricas del lugar quiso recrear "los Santos Lugares para que viese Jerusalén quien no pudiese ir en peregrinación". El complejo se compone de 45 capillas aisladas que integran un conjunto monumental en el que se narran los episodios más sobresalientes de la Vida de Cristo, terminando el recorrido en una basílica barroca dedicada a la Asunción de la Virgen, popular centro mariano de peregrinación.

El área sacra está dividida en dos espacios bien diferenciados, uno con grandes desniveles y denso de vegetación, en el que se distribuyen capillas con los episodios de la vida pública de Jesús, y otro situado en la cima en torno a dos plazas, la de los Tribunales (plaza civil) y la del Templo (plaza religiosa), integradas por palacios enriquecidos con pórticos que sugieren la ciudad de Jerusalén. En sus capillas se narran los sucesos pasionales ocurridos en aquella ciudad, desde la Última Cena a la Asunción de la Virgen. El recinto está repleto de pequeños detalles devocionales y capillas complemen-tarias, como la dedicada al Pecado Original, que abre el recorrido, otras dedicadas a distintos santos, como la de San Francisco, fundador de la orden del creador del re-

El Pecado Original, Michele Prestinari, 1594.
Frescos de Francesco Burlazzi, 1885. Capilla 1, S. M. Varallo.

cinto, o la de San Carlos Borromeo, arzobispo de Milán de 1560 a 1584, que ejerció como mecenas de esta obra, así como hornacinas con diferentes reliquias, como la que contiene a la vista la calavera del beato padre Caimi, fundador del Sacromonte. En la cripta de la basílica, presidida por la imagen de la Dormición de la Virgen, se aglutinan los exvotos, poniendo de manifiesto la devoción en la región a este santuario mariano.

Frescos de Gaudencio FerrariIglesia de Santa Maria delle Grazie, Varallo.

La obra de Gaudenzio Ferrari

En cuanto a sus valores plásticos, hay que resaltar que el director e inventor artístico del conjunto fue el insigne pintor, escultor y arquitecto Gaudenzio Ferrari (Valduggia 1480-Milán 1546), que después de ejercer como colaborador de Rafael en Roma aparece trabajando en Varallo desde 1507. Allí deja una obra pictórica deslumbrante en la iglesia de Santa Maria delle Grazie de la ciudad, siendo también el autor de la fisionomía definitiva del Sacromonte y del contenido teatral de las escenas, dotadas de un gran naturalismo dramático.

Estilísticamente, la calidad de las escenas en terracota es desigual, destacando aquellas pertenecientes a Gaudenzio Fe-rrari, principal protagonista hasta 1529, que proporcionó un con-junto de grupos de contenido piadoso, pero sobre todo de gran valor artístico, entre ellos la Anunciación (1505), la Nativi-dad (1515), que reproduce la gruta de Belén, la Adoración de los Pastores (1513), la Llegada de los Reyes Magos (1525) o la Crucifixión (1520), espectacular composición en la que ejecuta la escultura y la pintura mural.

Jesús ante Pilatos, Giovanni d'Enrico, 1615. Frescos de Antonio d'Enrico, il Rocca, 1616. Capilla 27, Sacro Monte de Varallo.

La creatividad de Gaudenzio Ferrari se traduce en escenas inmensas, terribles y amables al tiempo, configurando un drama sacro con actores dotados de vida e inspirados en la gente que poblaba el valle. En sus composiciones se aprecia una admiración por la figura de la mujer y sus tareas como madre, siendo común su representación estrechando a sus hijos contra el pecho, logrando en muchas escenas memorables imágenes de inocencia ante el teatro del dolor y la sangre.

A partir del diseño de la estructura narrativa ideada por Gaudenzio Ferrari, auténtico director de escena, el Sacromonte conocerá a principios del siglo XVII la incorporación de grandes composiciones escénicas de estética barroca que narran distintos episodios de la Pasión, obras deslumbrantes elaboradas por el arquitecto y escultor Giovanni d'Enrico, autor de representaciones pobladas por numerosas figuras de hombres, mujeres y niños con fuerte carga teatral y narrativa, complementándose con pinturas murales de Pier Francesco Mazzucchelli, llamado "il Morazzone", que ambienta estos episodios con grandes arquitecturas fingidas en las que muestra su habilidad en el dominio de la perspectiva y el color. Como consecuencia, el estilo de las imágenes oscila desde los planteamientos del Renacimiento y Manierismo hasta las pautas del Barroco, lo que se traduce en monumentales escenas en tres dimensiones alentadas por el espíritu contrarreformista.

En sus aspectos formales, las composiciones de Giovanni d'Enrico presentan muchas concomitancias con los pasos procesionales realizados en España por los escultores barrocos, especialmente en Castilla, igualmente concebidos para su exhibición pública y conmover a los fieles, aunque el entorno pintado que rodea las figuras en Varallo realza su solemnidad.Todo responde a un afán didáctico-religioso de expandir los criterios impues-tos tras el concilio de Trento, con una clara intencionalidad de cautivar la sensi-bilidad del peregrino y emocionarle.Las escenas de Varallo están realizadas como esculturas de aspecto real, ajustadas en cada capilla para poder ser contempladas desde distintos puntos de vista, de modo que el espectador de una escena puede leer la expresión de una sonrisa o un gesto de dolor, el diseño de las indumentarias y la trama de los tejidos, el dibujo de los botones y las armas, el fluir de cabellos auténticos, en definitiva, la veracidad de todos los detalles que contribuyen a la captación del mensaje religioso.

Camino del Calvario, Giovanni d'Enrico. Capilla 36.

Piedad, Giovanni d'Enrico, 1635. Capilla 40

El Descendimiento, Giovanni d'Enrico y Giacomo Ferro, 1637.Capilla 39. Sacro Monte de Varallo.

El Sacro Monte de Varallo fue el punto de partida para la aparición de otros muchos en distintos puntos de Italia y de Europa, también destinados a ser centros de peregrinación y lugares para la penitencia. En Italia, aparte de los nueve ya citados en la región prealpina, pervive el Sacro Monte de San Vivaldo en Montaione (Toscana) y otro se localizó en el Monte Bérico de Vicenza, hoy convertido en santuario. También se conocen casos en Polonia y Portugal (Bosque del Buçaco, próximo a Coimbra), siempre situados en enclaves naturales de gran belleza paisajística.

escultura
en terracota

7

luisa roldán, la roldana

Siglo XVII
España

Hablar de la escultura en terracota realizada en la España barroca remite inevitablemente a la obra realizada por una mujer, la sevillana Luisa Ignacia Roldán Villavicencio, conocida popularmente como "La Roldana" (1652-1706), una de las principales figuras de la escuela barroca andaluza a finales del siglo XVII, autora de una abundante colección de obras realizadas en barro policromado, especialmente imágenes de la Virgen con el Niño y pequeños grupos con episodios de la vida de Jesús, de María y de algunos santos, obras que muestran un sello personal e inconfundible de amabilidad, siempre a partir de un trabajo de modelado muy virtuoso.

La Roldana era hija de Pedro Roldán, afamado escultor sevillano que se formó como aprendiz en el taller granadino de Alonso de Mena, siendo después profesor en la Academia de Arte fundada por Murillo en Sevilla en 1660. Estaba casado con Teresa de Jesús Ortega y Villavicencio, con la que tuvo ocho hijos que acabaron colaborando en el taller paterno, un taller muy activo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII que daba trabajo a numerosos aprendices y colaboradores.

Los primeros pasos de Jesús, terracota. La Roldana. Museo de Bellas Artes, Guadalajara.

Luisa Roldán, la tercera de sus hijos, nace en Sevilla en 1652 y crece rodeada de la actividad artística del taller, mostrando desde los siete años, como la mayoría de sus hermanos, una habilidad especial para el aprendizaje de la escultura, especialmente en el modelado del barro y en la talla en madera, participando durante su juventud en las obras encargadas a su padre.

En 1671, cumplidos los 19 años tiene la ocasión de intervenir, junto a su padre, Murillo y Valdés Leal, en la decoración de grandes y complejas construcciones efímeras realizadas en Sevilla para festejar la canonización del rey San Fernando, obras dirigidas por el arquitecto Bernardo Simón de Pineda.

En esos momentos, cuando su padre está ocupado en el retablo del Hospital de la Caridad, Luisa entabla relaciones sentimentales con el escultor y dorador Luis Antonio de los Arcos, colaborador en el taller paterno. Esta relación es acogida con disgusto por sus padres, pero ella, muy enamorada, decide contraer matrimonio en la Navidad de ese mismo año, tras convencer al obispo de Sevilla y sin el consentimiento paterno, aunque este hecho le cuesta el abandono del taller familiar.

A partir de ese momento, inicia una serie de trabajos en su propio taller, en los que pone de manifiesto la importancia de la herencia paterna, pero también su arrolladora personalidad, siendo buenas muestras las imágenes del *Ecce Homo* que realiza en 1684 para la iglesia de San Francisco de Córdoba y para la catedral de Cádiz (su primera obra documentada). En 1686 se traslada a Cádiz para realizar

Descanso en la huída a Egipto, terracota. La Roldana. Colección particular, Madrid.

La Virgen aprendiendo a leer, terracota. La Roldana. Colección particular, Madrid

una serie de encargos, entre ellos las esculturas de los patronos *San Servando* y *San Germán*, realizados en 1687, que se veneran en la catedral gaditana, o el San Juan Bautista de la iglesia de San Antonio de Padua de la misma ciudad.

Pero La Roldana compagina los honores y el éxito artístico con las desgracias familiares. Tiene seis hijos de los que sólo le sobreviven dos. Además, desde poco tiempo después de la boda conoce las desavenencias conyugales, ya que su esposo, Luis Antonio de los Arcos, que realiza el dorado y la policromía de sus obras, se entrega a la bebida y al juego, posiblemente por tener que resignarse a vivir a la sombra del trabajo de su esposa, para la que trabaja como auxiliar. Con el tiempo La Roldana reconoce su error de juventud y se reconcilia con su padre, que desde un principio se había opuesto a este matrimonio y había perdido el pleito entablado en los tribunales. Pedro Roldán perdona a su hija y vuelven a colaborar juntos en el paso procesional de la Exaltación de Sevilla, en el que el padre realiza el Cristo y ella el resto de las figuras.

Debido a la fama alcanzada a nivel regional y nacional, en 1688, cuando tiene treinta y seis años, se traslada a Madrid para trabajar para la Corte, donde llega a ser distinguida como "Escultora de Cámara" del rey Carlos II, logrando el honor de ser la primera mujer con reconocido prestigio en el arte español.

Pero la situación de las arcas del Estado en ese momento era desastrosa, por una parte debido a la situación heredada de Felipe IV, a la devaluación de la moneda en 1680 y, sobre todo, a los excesivos gastos producidos por las guerras y la pompa desmesurada de la Corte. Por este motivo, La Roldana, a pesar de su ingente trabajo, jamás llega a reunir una fortuna que le permita vivir acomodadamente, al contrario, conoce la penuria producida por los impagos, llegando a solicitar al rey una vivienda para sus hijos y a la reina "raciones de especies" para poder vivir.

Cuando muere Carlos II en 1700, La Roldana se queda sin mecenas, aunque vuelve a recuperar el título de "Escultora de Cámara" en 1701 gracias a la intercesión del Marqués de Villafranca tras la

Ecce Homo, madera policromada. La Roldana. Catedral de Cádiz.

San Joaquín y Santa Ana con la Virgen niña, terracota. La Roldana. Museo de Bellas Artes, Guadalajara.

proclamación de Felipe V, primer rey borbón de España. Pero tampoco mejora su situación económica, viéndose obligada a solicitar por escrito a la Casa Real el pago de algunas obras ya entregadas.

En esta etapa madrileña, que dura hasta su muerte en 1706, es cuando cobra una especial importancia el conjunto de obras realizadas en terracota policromada, obras que simultanea con otras realizadas en madera. Son obras de pequeño formato y se caracterizan por presentar un grupo de figuras colocadas sobre una plataforma o peana con profusión de detalles narrativos, abundando los temas dedicados a la infancia de la Virgen y de Cristo de forma secuencial, a través de figuras muy afables, de rostros muy expresivos y naturalistas, siempre en un ambiente hogareño y humanizado a través de

Aparición de la Virgen a San Diego de Alcalá, terracota. La Roldana. Victoria & Albert Museum, Londres.

la blandura del modesto material utilizado. En sus escenas es frecuente el acompañamiento de figuras de ángeles, bien en forma de rollizos querubines de impronta inconfundible, o bien como jóvenes ángeles andróginos dotados de grandes alas desplegadas y delicados modales.

Entre los grupos más destacados realizados en esta técnica figuran los de *Jesús y San Juan niños* (1691), de la Ermita de Nuestra Señora de los Santos de Móstoles (Ayuntamiento); *San Joaquín y Santa Ana con la Virgen niña* (1692), en el Museo de Bellas Artes de Guadalajara (Palacio del Infantado); *la Educación de la Virgen* (1692), colección privada de Madrid; grupo del *Descanso en la huída a Egipto* (1693), colección particular; *La Virgen aprendiendo a leer* (1695), colección privada; grupo de *Los pri-*

Virgen de la Leche, terracota. La Roldana. Convento clausura, Madrid.

Virgen de la Leche, terracota. La Roldana. Colección Familia Muguiro, Madrid.

Virgen de la Leche, terracota. La Roldana. Convento de la Inmaculada, Málaga.

Natividad, terracota. La Roldana. Colección particular, Madrid.

A la izquierda: Jesús y San Juan Bautista niños, terracota. La Roldana. Ermita Ntra. Sra. de los Santos, Móstoles (Ayuntamiento).
A la derecha: Detalle de Niño Jesús Nazareno, madera. La Roldana. Convento de San Antón, Granada.
Abajo: Muerte de María Magdalena, terracota. La Roldana. Hispanic Society of America, Nueva York.

Detalle de Los primeros pasos de Jesús, terracota. La Roldana.
Museo de Bellas Artes, Guadalajara.

meros pasos del Niño Jesús (1700), en el Museo de Bellas Artes de Guadalajara y la *Natividad* (1701), colección privada de Madrid.

A ellos se suman otros dedicados a distintos santos, como los *Desposorios místicos de Santa Catalina* y la *Muerte de María Magdalena*, ambos en la Hispanic Society of America de Nueva York, y la *Aparición de la Virgen a San Diego de Alcalá*, conservado en el Victoria & Albert Museum de Londres.

También en terracota, La Roldana realiza en su etapa madrileña una serie de imágenes de la Virgen con el Niño de gran atractivo estético, que repite con ligeras variantes, siempre siguiendo la iconografía de la Virgen sedente y el Niño colocado sobre su rodilla izquierda, de pie o arropado entre pañales, siendo las más frecuentes las que muestran el momento en que María da el pecho al Niño, todas ellas conocidas como *Virgen de la Leche*. De este tipo de piezas marianas, en barro cocido y policromado, son destacados ejemplares el del convento de San José de Sevilla, el de la Familia Muguiro de Madrid, el del convento de la Inmaculada Concepción de Málaga, el del convento de San Antón de Granada y el conservado en una clausura madrileña.

Como genial creadora de figuras infantiles, a esta copiosa obra realizada en terracota en su taller madrileño se unen otras talladas en madera, siendo la más atractiva de ellas el célebre *Niño Jesús Nazareno* del convento de San Antón o Madres Capuchinas de Granada.

La serenidad que transmite la obra de La Roldana poco tiene que ver con su agitada y desafortunada vida personal. En 1692, cuando Luisa talla por encargo real el *Arcángel San Miguel* del Monasterio de El Escorial, para muchos autores su obra maestra, cuenta la leyenda de que llega a sorprender a todos colocando su propio retrato en la cabeza del

Detalle de San Joaquín y Santa Ana con la Virgen niña, terracota. La Roldana. Museo de Bellas Artes, Guadalajara.

arcángel y el de su esposo en la del demonio, que aparece vencido a los pies, como venganza por haberla hecho desgraciada.

La Roldana, que durante su vida llega a disfrutar de un gran reconocimiento social y artístico, aunque nunca consigue disfrutar de una vida desahogada, muere con 54 años en Madrid el 10 de enero de 1706, después de hacer declaración de pobreza, siendo nombrada *Académica* de la Academia de San Lucas de Roma el mismo día de su muerte.

Su obra, desperdigada y oculta en conventos y clausuras durante mucho tiempo, ha sido eclipsada por los grandes maestros del Barroco andaluz de su tiempo, sobre todo por grandes pintores como Velázquez, Murillo o Valdés Leal, o escultores como Martínez Montañés, pasando a ocupar en tiempos muy recientes el lugar que realmente le corresponde en el arte español, como una de las más grandes creadoras en la historia de la escultura hispana.

La más importante exposición mono-gráfica sobre su obra se celebró en el Real Alcázar de Sevilla de julio a octubre del año 2007.

escultura
en terracota

8

el belén napolitano

Siglo XVIII
Nápoles, Italia

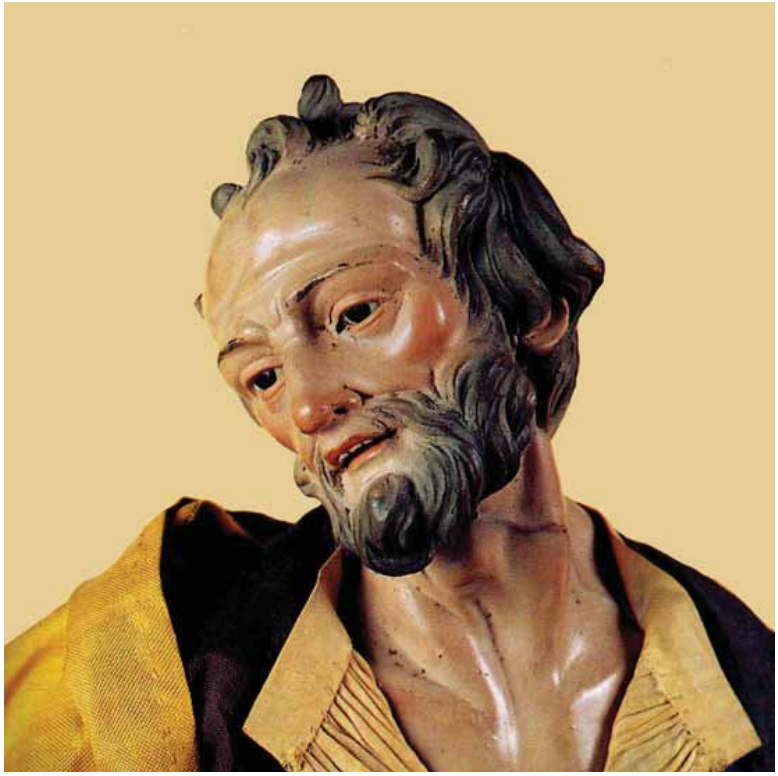
Continuando con la serie dedicada a la escultura realizada en terracota vamos a referirnos a una modalidad artística que, trascendiendo su componente artesanal, se consolidaría en la ciudad de Nápoles en el siglo XVIII, donde la representación tradicional del belén conocería una total transformación al abandonar el primitivo referente devocional implantado por San Francisco para pasar a convertirse en un divertimento elitista de carácter netamente profano, alentado por el gusto por los espectáculos, el afán de pompa social y el coleccionismo desmesurado por parte de reyes, aristocracia y burguesía enriquecida.

El fenómeno se inicia en el siglo XVII, cuando se abandonan las pautas escultóricas en madera o piedra aplicadas a las escenas de la Natividad, generalizadas en la mayoría de las regiones italianas, pasando a incorporar figuras de pequeño formato producidas en terracota, que permitieron disponer en residencias particulares de belenes similares a los que recibían culto en iglesias y conventos. Se pueden establecer dos fases en este proceso. En un

Belén Cuciniello Museo de la Cartuja de San Martino, Nápoles.

primer momento se recurre a la elaboración de pequeñas figuras de vestir, con la cabeza y el tronco tallados en una sola pieza, brazos y piernas articulados y vestidos reales con vistosa pasamanería, del mismo modo que las *bambolas* para niños. Después, y a lo largo del siglo XVIII, la composición de las figuras adopta un prototipo definitivo de acuerdo a un complejo proceso de ejecución basado en el método de ensamblaje, por el que los pequeños maniquíes disponen de un tronco de alambre maleable recubierto por hilos de estopa, con extensiones para brazos y piernas, que permite con su flexibilidad adoptar cualquier postura de la anatomía humana. A este sólido armazón se fijan las cabezas, manos, pies y vistosos vestidos en tela real sujetos por alfileres imperceptibles.

La parte más destacada de las figuras, que reciben el nombre genérico de *pastori*, independientemente del personaje que representen, son las *testinas* o cabezas, modeladas en arcilla y pasadas por el horno, que reciben un acabado policromado a base de veladuras aplicadas al óleo y a las que se incorporan diminutos ojos de cristal, siguiendo una técnica que alcanzó un alto grado de depuración al cabo del tiempo, lo que permitía conseguir carnaciones mórbidas muy realistas. La *testina* se extiende en unos cuatro centímetros a la altura del pecho y dos por detrás formando la *pettiglia*, que va provista de unos orificios que permiten amarrar con firmeza la cabeza al tronco con cordones. Es en el interior de la pettiglia donde muchas piezas aparecen firmadas y fechadas por sus autores mediante incisiones.



Estas cabezas eran realizadas por grandes maestros escultores residentes en Nápoles, muchos de ellos vinculados a la Real Fábrica de Porcelana de Capodimonte, que hicieron geniales creaciones que oscilan desde la belleza idealizada de ángeles, vírgenes y mujeres georgianas participantes en el cortejo de los Reyes Magos, hasta un vasto catálogo de rasgos faciales tomados del natural, inspirados en etnias orientales y en la sociedad napolitana del momento, en los que se llegan a incluir taras, defectos físicos y signos de enfermedades.

Junto a la cabeza y la disposición articulada del cuerpo, el trabajo de las manos completa la expresividad a través del gesto. En un principio fueron talladas en madera, pero finalmente también se elaboraron en terracota, presentando la peculiaridad de tener los dedos dispuestos para desarrollar una actividad concreta y presentar características diferenciadoras para hombres, mujeres y niños, siempre realizadas con una calidad virtuosa y ademanes delicados de aire galante propios del Rococó.

Las piernas aparecen modeladas de pies a rodillas y contribuyen a la identificación del personaje, de modo que la variedad es ingente, desde simples pies descalzos a una innumerable modalidad de zapatos, botas, sandalias, polainas, harapos, etc. En las plantas de los pies llevan practicados unos orificios para que, sin necesidad de peanas, se puedan sujetar sobre clavos colocados en la base del decorado.

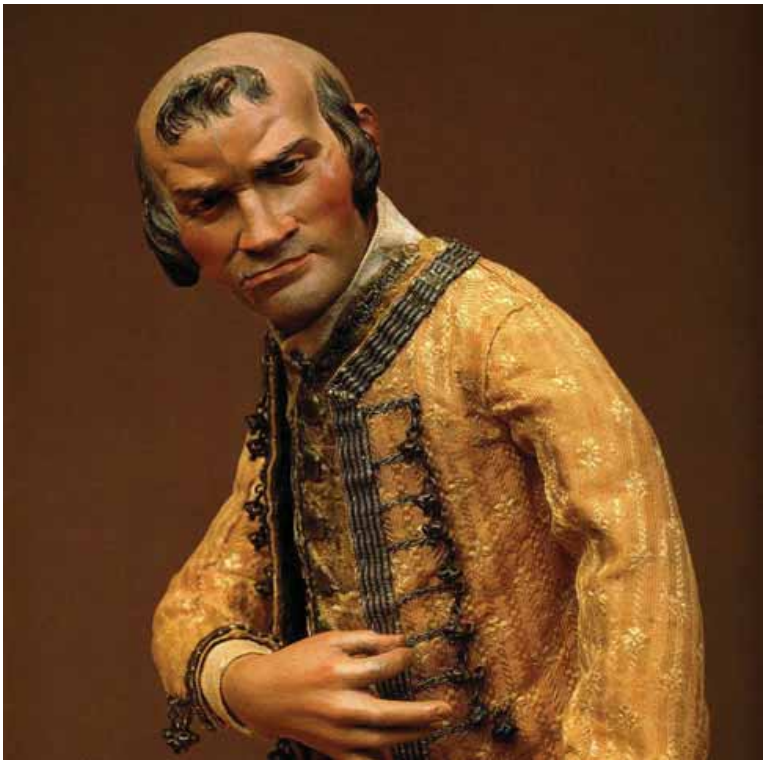
Todas las figuras adoptan como medida convencional la *Terzina*, es decir, unos 38 centímetros, aunque algunas se reducen a 20 para remarcar el sentido de profundidad colocadas en la escena. También conviene resaltar la presencia de figuras, siempre escasas, que no siguen la modalidad de maniquí de vestir, sino que están modeladas en su integridad con desnudos de gran calidad. Son las *academias*, así llamadas por recordar los trabajos en las presti-

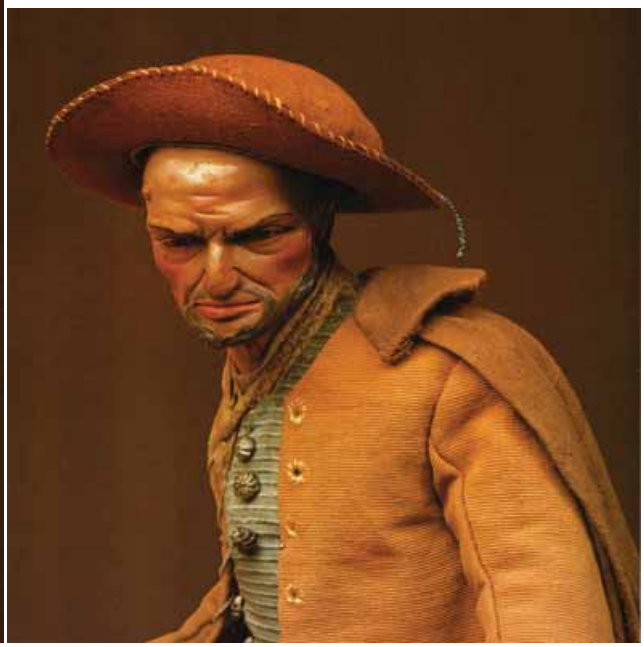
giosas instituciones de la época como paso previo a esculturas de mayor escala. Siempre representan a mendigos, ciegos o monjes indigentes.

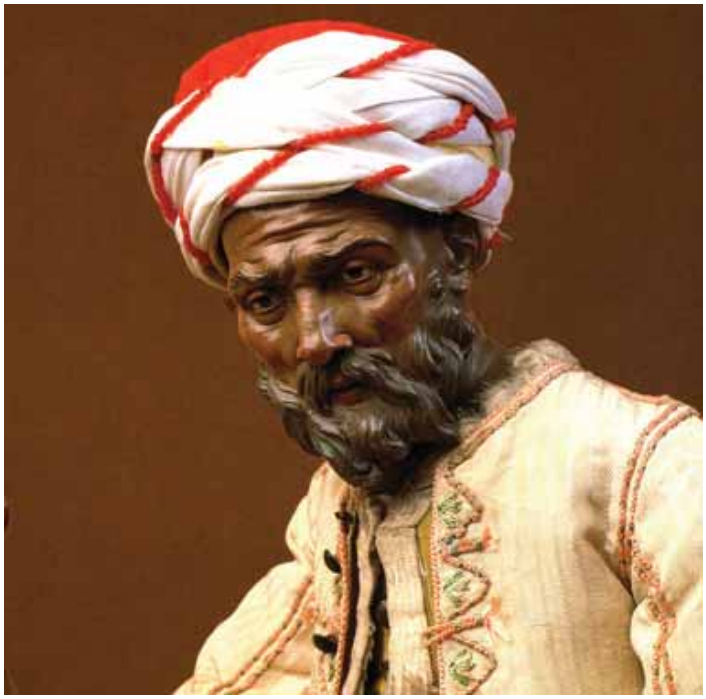
Junto a la elaboración escultórica de *pastori*, el belén napolitano integra otros cuatro componentes imprescindibles: los *vestiti* o vestiduras, las figuras de *animali*, los *finimenti* o accesorios y el *plastico* o decorado, todos ellos elaborados por artistas especializados.

Un componente muy atractivo de las figuras napolitanas son los *vestiti* o vestiduras que definen la condición social del personaje. Están aplicadas de modo selectivo con tejidos de diferentes texturas hasta configurar cinco tipos de diseños: aquellos de tipo bíblico tradicional en los personajes sagrados, los trajes de faena de campesinos, pastores y pescadores, los trajes típicos de las regiones del reino de Nápoles, la indumentaria realista de comerciantes, artesanos y burgueses, entre ellos los *mezzocarattere*, burdos campesinos enriquecidos, que siguen una moda de influencia francesa, y finalmente las pintorescas y sofisticadas vestiduras de las figuras integrantes del séquito de los Reyes Magos, con gran influencia de la estética dominante en el Imperio Otomano. Para la confección de trajes de figuras del belén se llegaron a fabricar tejidos especiales en la Real Fábrica de Tejidos de San Leucio, próxima a Caserta. Asimismo, a muchas figuras les eran aplicadas joyas en miniatura elaboradas de forma personalizada.

En un intento de representación del mundo real, no podía faltar la presencia de animales, cuyo as-







pecto veraz obedece a un proceso de investigación científica alentada por una mentalidad racional propia de la Ilustración. Las figuras presentan un minucioso realismo en el que ejercieron una gran influencia algunos pintores de género, tales como Rosa da Tivoli o Domenico Brandi, aunque en algunos casos los modelos eran tomados del natural, incluyendo las especies salvajes del jardín zoológico del rey.

Entre la variedad de animales aparecen tres tipos diferenciados. En primer lugar, aquellos utilizados para el trabajo, el pastoreo y las aves de corral. Entre ellos se encuentran caballos, mulas, vacas, cerdos, rebaños de ovejas y cabras, conejos, pavos, patos, gallinas e incluso aves de caza como perdices, aunque posiblemente es más llamativa la presencia de búfalas, cuya leche es la materia fundamental para la elaboración tradicional de *mozzarella*. Otro grupo lo integra una variedad de animales callejeros, tales como perros, gatos, palomas y pájaros, todos ellos pululando por los ambientes de la ciudad en búsqueda de alimentos. Un último grupo presenta animales salvajes y exóticos, siempre vinculados al cortejo real, entre ellos caballos de raza árabe, camellos, elefantes, leones, monos, pavos reales, faisanes, etc., que contribuyen a crear la fantasía de la existencia de mundos idílicos poblados de animales fantásticos y riquezas.

Los *finimenti* o aparejos se constituyen uno de los principales alicientes del belén napolitano. Aparecen como un repertorio en miniatura de todos los objetos, utensilios y productos que ofrecía la vida urbana y rústica del siglo XVIII, desde ajuares domésticos a piezas suntuarias representadas en alfombras, palios, ánforas, cofres, collares, armas e instrumentos musicales, todas ellas elaboradas a escala con los mismos materiales que en la vida real, sorprendiendo los trabajos de vidrio soplado, los trabajos en filigrana de plata y las incrustaciones de toda clase de materiales preciosos. Les acompaña una reproducción realista de productos comestibles, unos realizados en barro y otros en cera, siempre ricos en matices.

El *plastico* constituye la escenografía básica y era encargada a notables arquitectos que daban nombre al belén por ellos montado. Suele adoptar una disposición en gradas para facilitar la visión de diferentes escenas superpuestas y repite una serie de lugares comunes, como aledaños de la ciudad, calles y plazas. Exige la presencia de una serie de componentes diferenciados cuya colocación es arbitraria. Suele ser constante la presencia del *masso*, conjunto de caminos que serpentean por valles en los que se incluyen ríos y puentes. A veces adopta la forma de *scoglio*, paisaje abrupto de peñascos en que se ubican las escenas pastoriles, representaciones de establos o la Santa Gruta.

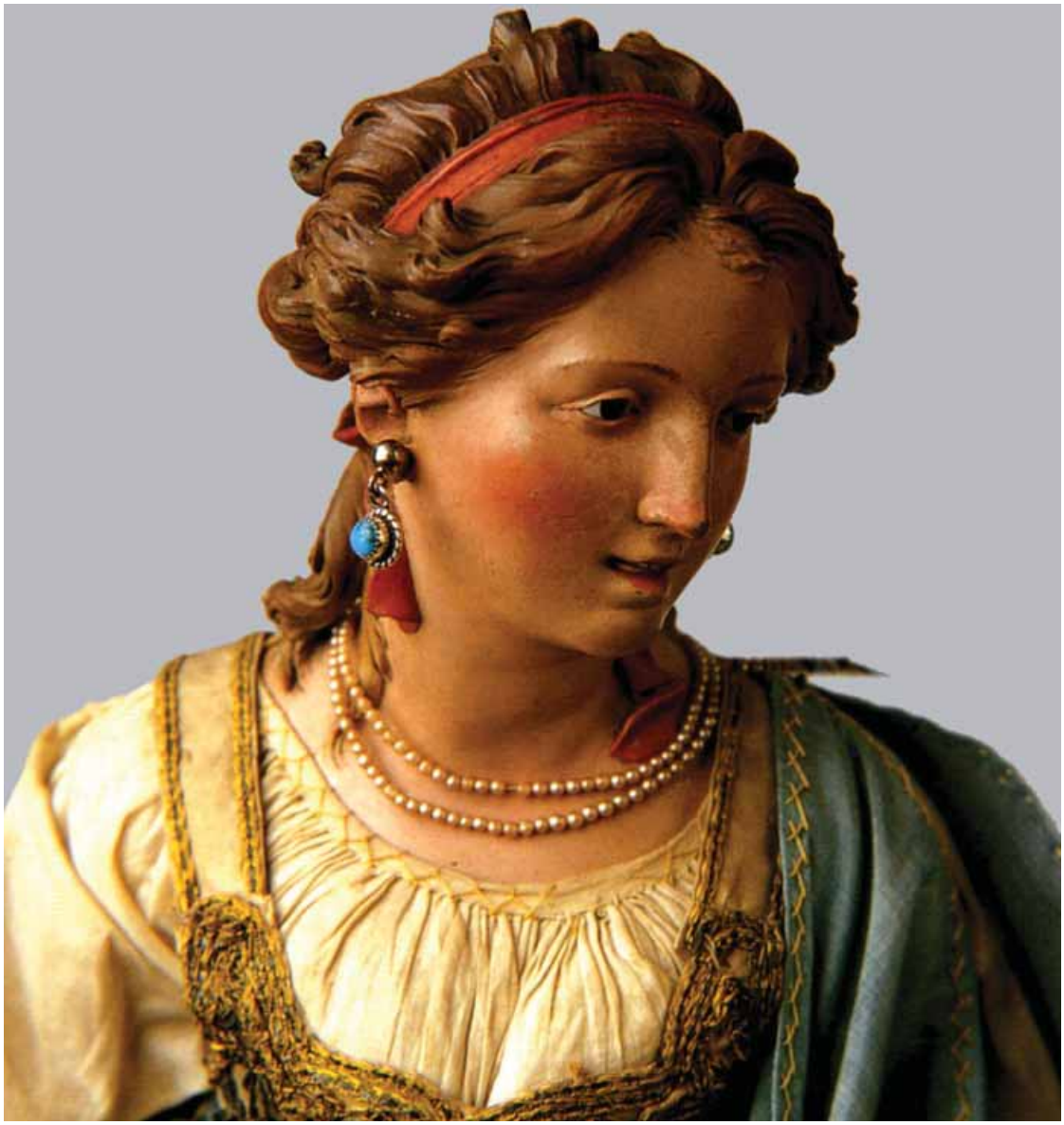
De forma constante aparecen la fuente y el pozo, la posada en el entorno del mercado, en alusión al malogrado peregrinaje de María y José, que siempre está relacionada con el alimento material, y la gruta

o templo, siempre en lugar destacado como centro de alimento espiritual al cobijar el Misterio. Cuando aparece la modalidad de gruta, suele estar organizada a dos niveles, reservando las cavernas inferiores para la colocación de figuras de diablos, que son vencidos con el nacimiento de Cristo. A partir de los descubrimientos de Herculano (1738) y Pompeya (1748) el fervor por la arqueología transmutó la gruta en un suntuoso templo romano en ruinas, realzado por abigarradas formaciones angélicas, elemento que asimiló el simbolismo del fin del paganismo con la llegada de Cristo.

Las construcciones del caserío suelen reproducir modelos de arquitectura popular repletos de anacronismos, reservando un espacio para el cortejo de los Reyes Magos que convierten el entorno en un auténtico zoco de mercadería por el que deambulan pintorescos soldados, bandas de músicos uniformados y elegantes arménides o georgianas. El elemento de unión entre unas y otras escenas lo establece el *cammino*, integrado por figuras e instalaciones. Finalmente hemos de referirnos a los fondos pintados por pintores profesionales, bien con motivos paisajísticos de gusto rococó o con simples celajes, incluso con anacrónicas vistas de la bahía de Nápoles. Se tiene constancia de casos en que el *plastico* era reforzado con la colocación de espejos y botellas coloreadas en las que se introducían velas para reforzar el efecto teatral.

Venimos utilizando una serie de términos en letra cursiva que nos ayudarán a comprender que el belén napolitano se llegó a convertir en un auténtico ritual para iniciados, similar a lo que ocurriera en ese mismo tiempo con la ópera, incorporando un componente teatral muy del gusto de una sociedad que se entregó a la construcción de grandes teatros como nuevos templos de ocio y cultura, especialmente aficionada al baile, las mascaradas y las cabalgatas, en definitiva, a todo lo que tuviera que ver con el espectáculo.

Es precisamente el gusto por el teatro y los espectáculos en el Nápoles dieciochesco lo que va a definir la composición del peculiar belén napolitano, que llega a incorporar con inusitada normalidad al componente sacro del belén una serie de escenas mundanas que dejaron de tener sentido en marcos religiosos. Todo tiene su origen en *La Cantata dei Pastori*, obra compuesta en 1698 por Andrea Perrucci (1651-1704), una composición teatral que narra las vicisitudes de María y José al viajar a Belén para realizar su empadronamiento. En la trama se incluyeron luchas de ángeles y demonios, un azaroso escribano llamado *Razzullo* y finalmente un barbero chiflado de nombre *Sarchiapone*, predomi-



nando las escenas cómicas, las expresiones vulgares y el predominio del argumento profano sobre el religioso, siempre en clave cómica y popular, aunque en la representación todo confluía en la escena final de la adoración del Redentor.

El mismo espíritu de esta obra, que llegó a ser prohibida por la autoridad eclesiástica, se materializó en la composición del belén, dando lugar a la aparición de escenas de corte costumbrista, identificadas con la vida cotidiana de Nápoles, junto a otras referidas a cabalgatas de monarcas orientales, que prevalecieron sobre el componente religioso del belén, dejando relegada la escena del Nacimiento a un segundo plano, con la peculiaridad de convertirse en un pozo inagotable de incorporación de figuras, lo que se tradujo en un exacerbado afán de coleccionismo y dio lugar a la aparición de una auténtica in-

dustria napolitana a la que se dedicaban numerosos talleres. Esta fue la causa de que la presencia de este tipo de belén fuese rechazado en las iglesias por ser considerado un “teatrillo mundano”.

El belén napolitano agrupa cuatro espacios imprescindibles: el ambiente rústico en el que se representa el Anuncio a los pastores, un caserío urbano cuyo centro es la Posada presidiendo la frenética actividad del mercado, un espacio urbano o a extramuros por el que discurre el cortejo de los Reyes Magos y la gruta o templo clásico en ruinas acogiendo a la Sagrada Familia. En ocasiones estas escenas pueden aparecer por separado montadas en el interior de un tipo de vitrina denominada *scarabattola*. A pesar de todo, presente en cada uno de los apartados citados, el principal protagonismo del belén napolitano es la fiesta gastronómica, representada al límite por la presencia de todo tipo de comidas y bebidas que adquieren un simbolismo de revancha del pueblo miserable ante la carencia alimenticia convertida en enemiga secular, de modo que, al menos una vez al año, por Navidad, el pueblo podía sentirse saciado ante aquella fantasía, de igual manera que se saciaba el espíritu con la conmemoración del Nacimiento.

Este belén tan diferenciado en su contenido a los de otras regiones y países, puede considerarse

como el producto más característico de ciento cincuenta años de arte napolitano y fue especialmente propulsado por el monarca Carlos VII, coronado en 1759 como Carlos III en España. Heredando la tradición paterna, y junto a su esposa María Amalia de Sajonia, convirtió el montaje del belén en una de sus aficiones preferidas, en un pasatiempo de moda, siendo imitada la tradicional exhibición palaciega por aristócratas y burgueses hasta consolidarse la costumbre de ser presentados en sus salones por las "grandes familias" como signo de prestigio y alta posición social, con casos extravagantes como el del príncipe de Ischitella, que tratando de epatar llegaba a incorporar deslumbrantes joyas en el cortejo de los Reyes de su célebre belén, que era visitado por miembros de las casas reales.

En la producción de figuras tan demandadas trabajaron prestigiosos escultores activos en Nápoles, algunos de ellos vinculados a la Real Fábrica de Capodimonte, que crearon modelos muy personales que serían copiados y repetidos. Entre la larga nómina destacan los nombres de Giuseppe Sanmartino (1720-1793), el mejor de todos ellos, creador de piezas de extraordinaria originalidad y verismo, Francesco Celebrano (1729-1814), autor de característicos tipos populares con facciones muy reconocibles, Lorenzo Mosca (1720-1793), Angelo Viva (1748-1837), Salvatore di Franco, Giuseppe Gori, Giuseppe da Lucca, Francesco y Nicola Vassallo, Nicola y Eduardo Ingaldi, Giovan Battista Polidoro, los especialistas en animales Francesco Gallo, Carlo Amatucci y hermanos Schettino, el autor de refinados instrumentos Antonio Vinaccia, el orfebre artífice de lujosos recipientes Leopoldo Amoroso y un largo etcétera en el que se incluyen autores de los que sólo se conocen sus iniciales.

Aquellas colecciones familiares, de material tan frágil, generalmente se dispersaron en los repartos de herencias y las reales conocieron los avatares de los conflictos políticos, por lo que se conservan muy pocas íntegras, siendo presentadas las más importantes como codiciadas piezas de museo después de su rehabilitación como producción artística.

En la actualidad los belenes napolitanos que reúnen piezas pertenecientes a los mejores escultores se encuentran en el Museo de la Cartuja de San Martino de Nápoles (Belén Cuciniello, Belén Ricciardi y Colección Perrone), en el Palacio Real o Reggia de Caserta (Belén de Fernando IV), en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich (Belén del Palacio, Vitrina del Establo y Belén Döderlein), en el Domberg Museum de Freising (Belén del Rey) y en el Metropolitan Museum de Nueva York (Colección Howard). En España la colección más interesante es la que presenta el Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid, con otras excelentes colecciones en el Palau-Museu March de Palma de Mallorca y en el Palacio Real de Madrid, que conserva parcialmente el célebre Belén del Príncipe.

escultura
en terracota

9

miquel barceló

Siglo XXI
Palma de Mallorca, España

Cierra la serie dedicada a la escultura realizada en terracota un conjunto singular por su carácter, concepción, ubicación, aspectos plásticos y complejidad técnica. Se trata de la obra realizada por el mallorquín Miquel Barceló para la capilla del Santísimo de la catedral de Palma de Mallorca, que recubre por completo la construcción absidial de estilo gótico del lado de la Epístola, levantada en el siglo XIV.

La incorporación de esta obra al templo catedralicio, que aglutina pintura y escultura a través de un tratamiento cerámico, se produjo entre los años 2001y 2006, en un proceso que abarca desde la aprobación del proyecto hasta su finalización y montaje, hecho que constituyó todo un acontecimiento artístico en la isla y en el atribulado mundo de las artes actuales. La arriesgada obra concebida por Miquel Barceló básicamente consiste en la creación de tres paredes modeladas, cocidas y policromadas en cerámica que ocupan una superficie de unos 300 m2 y que se acompañan de cinco vitrales de 12 metros

Miquel Barceló. Capilla del Santísimo. Catedral de Palma de Mallorca.

de altura con diseños de grisallas y un conjunto de mobiliario litúrgico compuesto por la cátedra episcopal, un atril, un candelabro y dos bancos corridos para dieciséis plazas, todo en piedra arenisca, y el obligado altar, realizado en piedra mallorquina de Binissalem.

El referente principal de la capilla es la figura de Cristo resucitado, colocado al frente y sobre el sagrario que preside la capilla. A su alrededor Barceló recrea con imágenes de su universo personal una iconografía evangélica de simbolismo eucarístico a través de los episodios de la multiplicación de los panes y los peces y de las bodas de Caná, tomando como fuente de inspiración la historia, cultura, flora, frutos y animales terrestres y marinos de la isla mediterránea, lo que unido a la grisácea iluminación de las vidrieras configura un espacio intimista que parece recrear el fondo del mar.

El proyecto fraguó a raíz de la propuesta de la Universidad de las Islas Baleares de la concesión al artista del título de doctor honoris causa, que aceptó deseando acompañar la realización de una gran obra en su isla que sería, según el pintor, su discurso de investidura. En un principio se pensó en realizar una exposición en el marco de la catedral en el año 2003, debido al interés de Barceló en hacer unos trabajos sobre gárgolas, a lo que fue favorable el obispado, planteándose como únicos inconvenientes los económicos. A partir del año 2000 Barceló comenzó a visitar la catedral para su preparación y poco después junto al obispo acordaron acometer la obra en la capilla de San Pedro, situada en el ábside lateral derecho, una capilla con una dotación artística sensiblemente inferior a la capilla mayor y la capilla de la Trinidad, situadas bajo el gran rosetón y dotadas de abundantes obras góticas y modernistas, y la capilla del Corpus Christi, situada en el ábside izquierdo, presidida por un gran retablo barroco.

La catedral, que ya conocía las intervenciones decimonónicas de Gaudí y Josep María Jujol, estaba abierta a la penetración del arte de vanguardia, de modo que el 16 de diciembre de 2000 se autorizó

la intervención de Miquel Barceló y la retirada del retablo neoclásico de la capilla de San Pedro y tres días después el artista fue nombrado doctor honoris causa. En enero de 2001 se concretó que la capilla tendría la función de adoración al Santísimo y que debía disponer de sitiales de coro, eligiéndose el milagro de la multiplicación de los panes y los peces como tema a representar por su prefiguración eucarística.

En marzo de 2001 se solicitó al artista una maqueta y al arquitecto Enric Taltavull un levantamiento de planos de la capilla para iniciar la búsqueda de la financiación del proyecto, que se acabó de definir el 29 de junio de aquel año, lo que hacía necesaria la retirada de dos sepulcros laterales pertenecientes a los obispos Bernat Cotoner y Miquel Salvá.

Elaborada la maqueta en el taller del ceramista Vicenzo Santoriello, en la localidad amalfitana de Vietri sul Mare, donde sería finalmente realizada toda la obra, fue entregada en octubre y se expuso al Obispado y Cabildo de la Catedral, a las Conserjerías de Educación, Cultura y Turismo, a la Comisión Diocesana del Patrimonio Histórico-Artístico, a miembros del Consejo de Mallorca y representantes del Ayuntamiento, junto a personas interesadas en su financiación, siendo aprobado el proyecto en diciembre de 2001, lo que favoreció la creación en mayo de 2002 de una fundación específica para gestionar las obras de la denominada “Fundación Art a la Seu de Mallorca”.

La obra fue comenzada oficialmente el 24 de septiembre de 2002 con el desmonte del retablo y los dos sepulcros, que fueron trasladados a las capillas del Descendimiento y del Corazón de Jesús. En primer lugar se hizo la adecuación de la capilla para acoger la obra proyectada, instalándose una estructura metálica que respeta la arquitectura preexistente y que permitió el complejo ensamblaje de bloques de terracota, que alcanzan los 16 metros de altura, a medida que llegaban desde Italia en piezas, encajando como un gigantesco puzzle hasta formar el novedoso mural, que viene a constituirse en una piel cerámica dentro de la capilla preexistente.

Barceló trabajó las grandes piezas en el taller de Vietri empleando en el empeño todo su cuerpo hasta

lograr una metamorfosis del barro que poco a poco pasaba a convertirse en elementos figurativos fácilmente reconocibles a través de una cocción a mil cincuenta grados. El artista jugó con las grietas de unión de las piezas inspirándose en la sequedad de los territorios africanos, una experiencia novedosa en su carrera, con las texturas de los engobes en la arcilla y con un colorido mate que resalta los motivos vegetales y animales. El mural fue terminado el 7 de julio de 2003 y terminado de instalar con anclajes de aluminio el 2 de agosto de 2004.

La última fase fue la elaboración de los vitrales en el taller de Jean-Dominique Fleury en Toulouse, que fueron rematados en diciembre de 2006. En ellos predomina una gama de grises con toques azulados y verdosos y muestran formas que representan palmas, raíces, olas y algas, en un intento de reproducir una apagada luminosidad inspirada en el fondo del mar, llegando a convertirse tan peculiar luz en la clave simbólica de la capilla, donde se crea un ambiente intimista, profundo y marino.

ICONOGRAFÍA

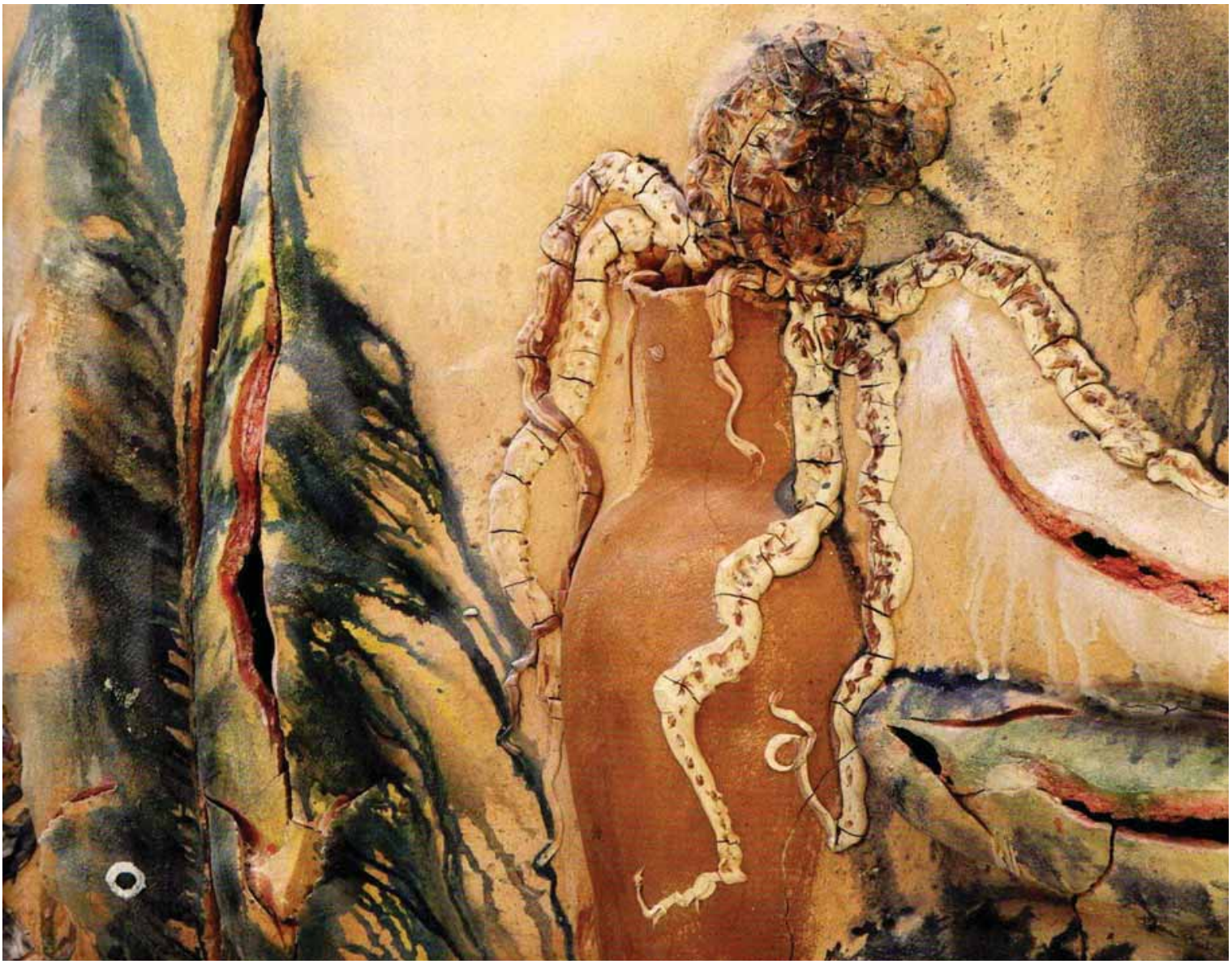
De alguna manera la disposición del recubrimiento cerámico parte del concepto del retablo tradicional, en este caso formando un tríptico con tres frescos y dos cuevas angulares. En el muro izquierdo está representado el mar, en el derecho la tierra y en el centro la humanidad, los tres siguiendo el hilo conductor de la multiplicación de panes y peces, cuyo concepto se extiende a la representación de todos los frutos de la tierra y el mar, la mayoría de ellos inspirados en los que ofrece la geografía balear.

El muro izquierdo sugiere con claridad un fondo marino sobrevolado por una enorme ola de tonos

azulados que se despega de la pared y se abate sobre el espacio pareciendo formar espuma en los ribetes más altos. Por debajo pululan sobre un lecho de algas lubinas, mejillones, rayas, pulpos, anguilas y toda suerte de peces de distintos tamaños y disposición, unos en solitario, otros en bancos, unos pequeños, otros enormes.

El esquema se repite en el muro derecho, en este caso dejando visibles amontonamientos de resquebrajados panes mallorquines, racimos de uvas, tinajas de vino y gran variedad de frutas y hortalizas, entre las que se identifica la variedad de sandía de la zona mallorquina de Villafranca de Bonany, naranjas y limones mediterráneos, granadas, berenjenas (base del tumbet mallorquín), calabazas, etc., cuyas contrastadas tonalidades se funden con el color de la arcilla creando una metáfora de todos los bienes de la Tierra.

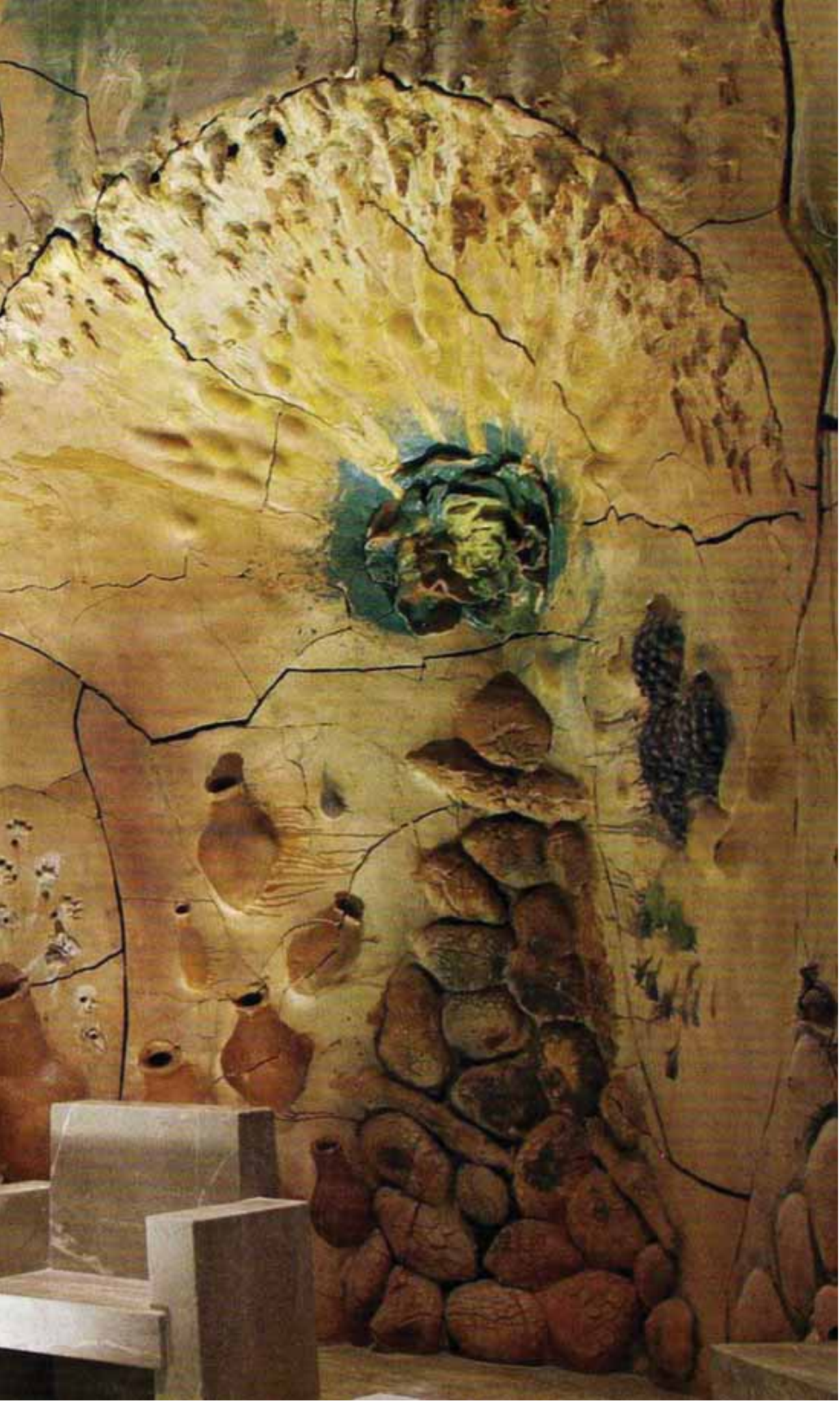
En el paño central destaca en el centro el relieve blanquecino de Cristo resucitado, cuya imagen deja visibles las heridas en pies, manos y costado. Es una figura resplandeciente, transfigurada, convertida en un referente luminoso, la única imagen antropomórfica de la capilla. A los lados aparecen como



motivos simbólicos un pez espada y una palmera, mientras a sus pies se coloca el sagrario, en cuya puerta dorada se plasman huellas de manos como símbolo de adoración. Por debajo de éste se simula un osario con innumerables calaveras apiladas que forman una composición muy original alusiva a la humanidad redimida. Su disposición toma la forma de un pequeño altar sobre el que reposan distintos recipientes, algunos de ellos conteniendo flores.

A los lados, en los ángulos de la capilla se levantan dos formas angulares bien diferenciadas. A la derecha y bajo un arco en forma de trompa arquitectónica hay un espacio cóncavo en cuyo interior hay una acumulación de panes y ánforas rematadas por una col de gran tamaño con hojas verdosas. En el lado opuesto aparece una formación abstracta muy barroquizante que sugiere formaciones marinas, a modo de corales, entre las que se abre la puerta que comunica con la sacristía.

Insistimos en que si hubiera que señalar el elemento más destacado del conjunto sin duda sería la luz. Barceló ha conseguido realizar una obra con-



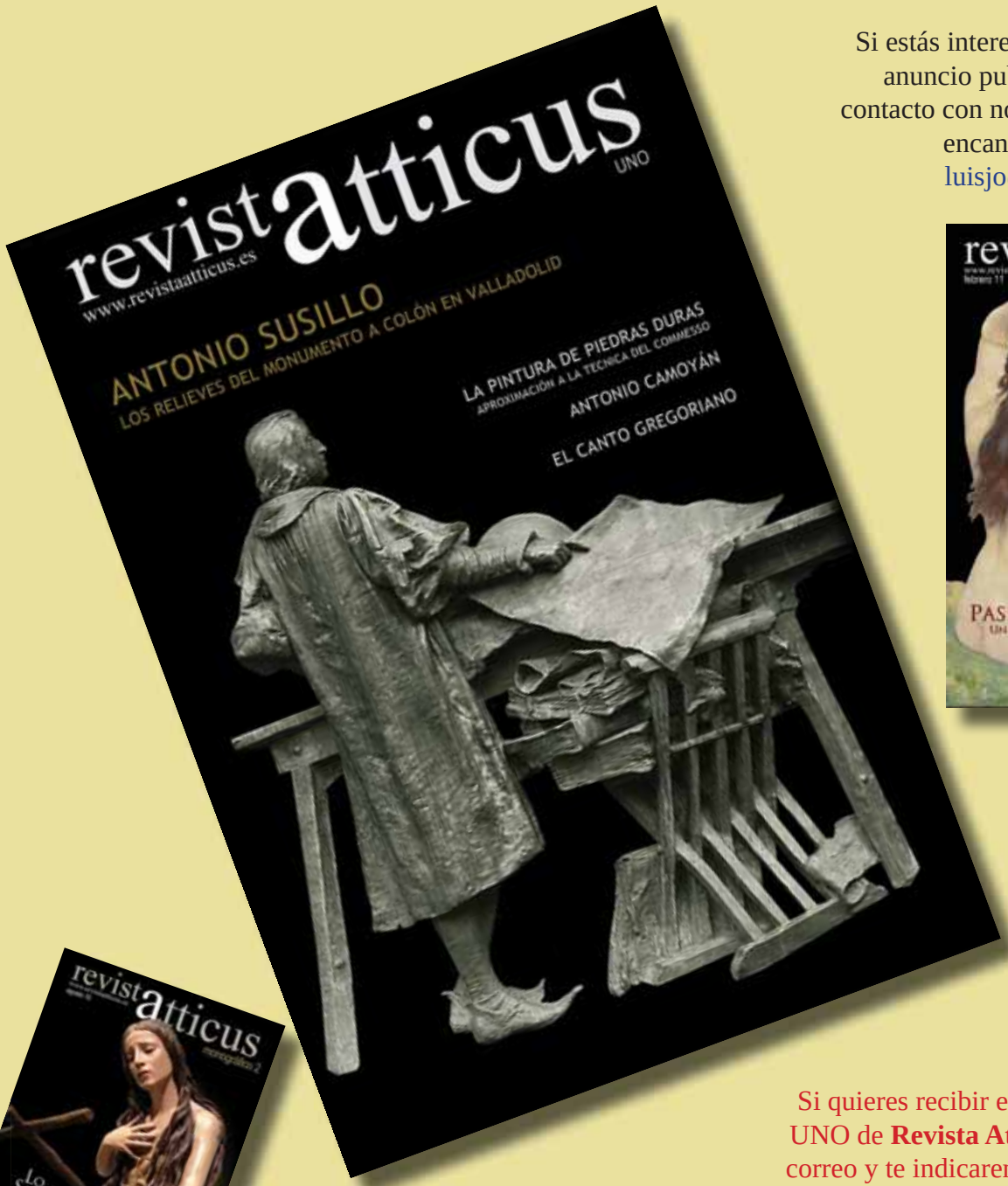
ceptual, una lluvia de metáforas, en las que prima el color de la arena de la playa, con una sugestiva referencia a la naturaleza que en forma de agua marina y ramificaciones vegetales trepa por los muros hasta fusionarse de una forma natural con la arquitectura gótica subyacente. El estilo personal de Barceló queda patente en el trabajo de la arcilla, modelada mediante golpes e incisiones muy pronunciadas, con numerosas perforaciones en una búsqueda obsesiva por dejar circular el aire. Sin embargo el conjunto, debido a la referencia a las catacumbas por la acumulación de cráneos y a los fondos abisales ocupados por algas, aparece convertido en una especie de cripta submarina en la que reina el silencio.

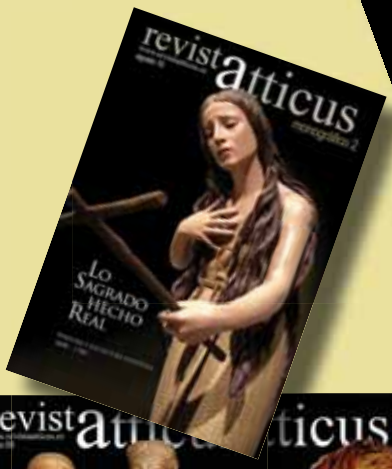
La capilla del Santísimo de Miquel Barceló adquiere en su contexto una belleza trascendente de simbolismo eucarístico, presentándose como una escritura con mensaje críptico realizada en barro y vidrio, aire y agua, tierra y fuego, metáfora y silencio. La atrevida obra antecede en su concepción dinámica, rica e imaginativa, basada en la naturaleza, a la enorme cúpula que el mismo artista hiciera para la Sala XX del Palacio de las Naciones en Ginebra, que fue inaugurada en noviembre de 2008.

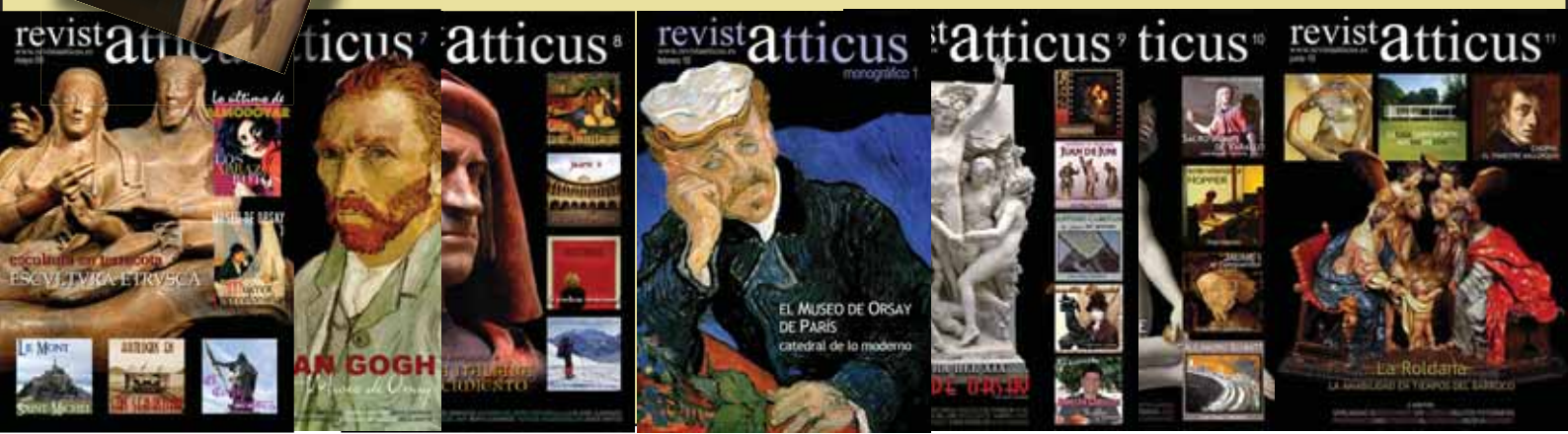
¡¡¡¡¡ Desde el 17 de diciembre 2010

Revista Atticus UNO ya está en la calle!!!!!

Si estás interesado en incluir un anuncio publicitario ponte en contacto con nosotros, estaremos encantados de atenderte
luisjo@revistaatticus.es





¡Últimos ejemplares a la venta!

Si quieres recibir en tu casa el número UNO de **Revista Atticus** mándanos un correo y te indicaremos la mejor manera de hacerte con él.
admin@revistaatticus.es