

- (5) P. CHARPENTRAT: **Barroco. Italia y Europa Central** 93. Trad. Barcelona 1964.

NOTA: Agradezco al Director de la Biblioteca de Cáceres las facilidades concedidas para la consulta del manuscrito.

No deja de llamar la atención que en pleno auge del clasicismo y a la hora de glosar a Vitruvio, en lugar de buscar un ejemplo clásico se inserte un modelo de clara derivación medieval cristiana. Tal postura se explica por una nota marginal en que Lázaro de Velasco dice que el «principal intento que se tuvo fue que, como la principal profesión mía fuese de theólogo, no pretendí referir las estrañezas de las vanas memorias de dioses y diosas» (fol. 5).

Aparte de esto, lo más interesante del texto de Lázaro de Velasco es que ve esta planta trinitaria como adecuada para iglesia o capilla universitaria, ya que en ella el hombre podía impetrar el conocimiento de la Ciencia, de la Moral y de la Dialéctica. El hombre no podía llegar a la contemplación de Dios en su misterio trino si antes no ajustaba su vida a una moral y veía el estudio de las cosas naturales como el camino para conseguir «la sublime verdad». Según la versión de Lázaro de Velasco, el edificio triangular diseñado por él pretende ser al mismo tiempo iglesia y aula académica, pues se concibe con altar central ya que los tres ámbitos laterales debían de reservarse para la enseñanza de las tres materias antes mencionadas.

Desconozco que en España se llevase a cabo este tipo de planta eclesiástica trinitaria, pero la idea no debía de ser original de Lázaro de Velasco. Mucho después, en 1642, Borromini empezó la iglesia de San Ivo alla Sapienza, que sería un templo universitario, y en ella partió para su planta del cruce de dos triángulos equiláteros. Cabe, pues, suponer que hay una fuente común de la que se derivara esta especial relación de la planta trinitaria con un templo universitario. A propósito de San Ivo, Charpentrat ha visto que los triángulos entrelazados de su planta «ofrecen a una cifra venerada, y sin duda, concretamente a la Santísima Trinidad, el mismo homenaje que un poema de Sponde en que tres temas corren simultáneamente, se refuerzan y eclipsan» (5).

La creación más lograda y tardía de iglesia trinitaria es la de Kappel, en Austria, hecha bajo la inspiración de Borromini; en ella Jorge Dietzenhofer unió tres hemicíclios a los lados de un triángulo central, pero cada uno de los absidiolos tiene un altar principal y dos secundarios. Se trata de un santuario dedicado a la Santísima Trinidad, al que concurrían los peregrinos para solicitar la protección contra la peste y especialmente contra el peligro turco. El sentido trinitario de la construcción lo subrayan tres campanarios que destacan en la masa de la iglesia, como «irrefutable proclamación del dogma esencial» (Charpentrat, pág. 101). Ya vemos como la dedicación de este santuario trinitario obedecía a móviles piadosos distintos de los planteados por Lázaro de Velasco, de ahí el interés de la aportación de este traductor español del texto de Vitruvio.

Santiago Sebastián

EL PROGRAMA ICONOGRAFICO DE SAN MILLAN DE LA COGOLLA, EN ORIHUELA DEL TREMEDAL (TERUEL)

Parece ser que fueron navarros los primeros pobladores cristianos de Orihuela en el siglo XII, pues así se justificaría más fácilmente la dedicación de la parroquial a un santo muy venerado en Navarra y totalmente extraño en tierras turolenses. San Millán de la Cogolla se dice que nació en un lugar llamado Vergegío, en la Rioja, en el siglo VI cuando España se hallaba bajo la dominación visigoda. Este santo fue pastor, pero a los veinte años «le vino un sueño del cielo» mientras pulsaba la cítara en los montes donde apacentaba sus ovejas; esta llamada del cielo fue escuchada por el



Imagen bélica de San Millán, en la parroquia de Orihuela del Tremedal (siglo XVII)

joven pastor que decidió dedicarse a la vida de oración en la soledad, aunque antes pasó por una etapa de formación en un lugar llamado Bilibio. Estuvo varios años dedicado a la vida de penitencia en la soledad hasta que su fama de hombre santo llegó a oídos de Didimo, obispo de Tarazona, quien le nombró párroco de su pueblo natal. La envidia le hizo caer en desgracia, que llevó con santa resignación hasta su muerte, ocurrida cuando era centenario. Estos son en síntesis los datos de la tradición, que los modernos historiadores han sometido a una labor de crítica (1). Una bella leyenda indicaba el lugar donde descansaban los restos del santo, que en 1030 el rey Sancho el Mayor trasladó desde un oratorio del monasterio de Suso al altar mayor; dos decenios más tarde García, hijo del citado rey navarro, quiso llevarlo al Monasterio de Najera, pero se produjo un hecho asombroso y el rey decidió que allí mismo se levantara un monasterio con el nombre de San Millán (2). Tras esta introducción vemos cuan importante fue la influencia de San Millán en el ambiente navarro, y por tanto no es de extrañar que los caballeros de aquella tierra la introdujeran en la tierra de Albarracín.

La iglesia parroquial de Orihuela es quizá la más lograda del barroco turolense (empezada en 1770), obra del arquitecto de la tierra José Martín de la Aldehuela (3). Nos interesan ahora las de-

- (1) Fr. T. MINGUELLA: **San Millán de la Cogolla**. Madrid 1883.
- (2) N. GONZALEZ RUIZ: «San Millán de la Cogolla». **Año Cristiano BAC**, 12 Noviembre. Madrid 1959.
- (3) Para la historia y cuestiones estilísticas vid. S. SEBASTIAN: **Guía artística de Orihuela del Tremedal** Torrente 1970 pp. 49-92.

coraciones pictóricas de las bóvedas, no por su calidad sino porque parecen obedecer a un programa; son obra de un pintor artesano, desconocido, de fines del siglo XVIII, que da la impresión de haberse servido de grabados como fuente de inspiración. Parece razonable suponer que este pintor tuviera un mentor religioso, tal vez el párroco que promovió la reedificación de la iglesia.

La estructura del programa es la exaltación del valor simbólico de la Iglesia, siguiendo sin duda las directrices de la Contrarreforma; entre las notas distintivas de la Iglesia se destaca especialmente que es Santa y Apostólica. La Iglesia se configura especialmente en el crucero gracias a los valores plásticos y simbólicos de la cúpula barroca. El edificio simbólico de la Iglesia se apoya en el testimonio de los cuatro Evangelios, colocados en las pechinas que apoyan la cúpula. Hacen juego con ellos San Ambrosio, San Agustín, San Jerónimo y San Gregorio, Santos Padres de la Iglesia Latina, que comentarían la ley y la vida de Cristo, escrita por los Evangelistas.

La nota distintiva de la santidad de la Iglesia queda corroborada por las imágenes pintadas en las naves laterales de San Antonio Abad, San Miguel, Santo Domingo de Guzmán, Santa Teresa, Santa Margarita y San Lorenzo; es una selección de santos para ver cómo la santidad puede conseguirse por diversos caminos: vida activa y contemplativa, martirio, etc.; así la ley del Evangelio queda confirmada por la vida santa de tantos siervos de Dios. Pero la Iglesia también es apostólica, por ello vemos en el crucero y en los lunetos de la nave central un Apostolado. La linterna de la cúpula se aprovechó para figurar el misterio de la Santísima Trinidad, meta o fin de la Iglesia Triunfante; este monasterio sólo es accesible a los miembros de la Iglesia Militante que poseen las virtudes teologales y cardinales, figuradas en las secciones del intradós de la cúpula.

Pero no debemos olvidar que siendo iglesia dedicada a un santo, la vida de éste tiene que estar reflejada en algunos de los sentidos habituales en la iconografía. A San Millán de la Cogolla parecen hacer referencia las pinturas murales de la bóveda de la nave central. Empezando por el tramo de los pies tenemos a David tocando el arpa; este tipo de salmista está inspirado en la figura de Orfeo pulsando la lira, y de él procede también la del Buen Pastor. Su presencia parece justificarse porque San Millán, «siendo mozo era pastor y guardaba ganado; entreteníase, como suelen los pastores, en tañer un rabel, y con la dulzura de aquella música rústica aliviaba su trabajo y desechaba el cansancio de la soledad» (Ribadeneira). La escena siguiente se refiere a la venida del Espíritu Santo, según corrobora la inscripción: **Veni Creator Spiritus visita mentes tuorum**. También San Millán cambió de vida después de la iluminación del espíritu divino, y cuando al son de su instrumento «se quedó un día dormido y nuestro Señor le dio en el sueño tal gusto espiritual, que despertó con nuevo deseo de todas las cosas de la tierra y vivo deseo de las del cielo» (Ribadeneira). En esta iluminación él debió de ver, como San Juan, el Libro de los Siete Sellos y el Divino Cordero, según la inscripción: **Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi**; esta escena está representada en la bóveda del segundo tramo. Y después de esta ilustración divina, como Cristo fue en busca de San Juan Bautista al desierto, San Millán fue al «yermo en busca de un santo ermitaño, llamado Félix, que moraba en el desierto, para ser enseñado en aquella vida que quería seguir. Félix le enseñó, y mucho más el Señor invisiblemente, alumbrándole e inspirándole como a hombre que ya había escogido» (Ribadeneira). Es la explicación que se puede dar de la escena del Bautismo de Cristo en el Jordán.

En este orden de apariciones se halla la de la Virgen del Treme-dal a un pastor, como San Millán, figurada en el tramo anterior

al presbiterio; y en el último se encuentra la aparición de San Millán a los cristianos en una batalla contra los moros, según versión legendaria poco conocida, por ello no es de extrañar que esta última escena haya sido confundida con la batalla de Clavijo.

De todas las imágenes que ofrece la vida de San Millán como alegoría de la Iglesia, la más feliz es la de pastor, por ello quizá se pintaron en un brazo del crucero las figuras del Divino Pastor y de la divina Pastora. La liturgia llama Pastor de la Iglesia a Cristo y a Dios, de acuerdo con la naturaleza de la Iglesia; así que muchas veces se presenta al Salvador ejerciendo sus funciones pastorales con las ovejas o fieles: «Somos pueblo de su cuidado y ovejas de su mano» y «Que merezcamos ser contados entre las ovejas que eternamente oyen su voz» (4). Las pinturas que hay en el presbiterio se refieren a la naturaleza del altar, según se infiere de la representación del sacrificio de Abraham y de otro de la Antigua Ley, que encuentran su correspondencia en las figuras de San Pedro y San Pablo, sacerdotes de la Nueva Ley.

Finalmente, diremos algo sobre la rara iconografía de San Millán de la Cogolla, aquí en esta iglesia. La figuración más antigua que tenemos es del siglo XVI, en una capa pluvial, que nos presenta en forma sedente al santo abad; también lo vemos como abad en la hornacina principal del altar mayor, de mediados del siglo XVII. Al margen de este hecho iconográfico añadiremos que algunos historiadores juzgan una superchería eso de que San Millán fuese Monje de la Orden de San Benito y de que era abad a la hora de su muerte. La representación más feliz que San Millán tiene en el tesoro artístico de la parroquia es una imagen del siglo XVII, que nos muestra al monje en forma ecuestre, con una espada, en actitud de aplastar a un moro. Esta escena no forma parte de su vida, es un añadido de sus devotos, que dijeron del santo haberlo visto aparecer en los combates que sostuvieron contra los moros, de la misma forma se asegura de Santiago. Esta visión iconográfica de San Millán como santo guerrero es tardía; recordemos que el pintor Juan Rizi (1655) lo pintó de forma semejante en la iglesia de San Millán, cerca de Burgos. Por todo ello bien merece los honores de la reproducción.

Santiago Sebastián

TODAVIA SOBRE LA «TEMPESTAD MARINA» DE BRUEGEL

La «Tempestad Marina» de Pieter Bruegel del Kunsthistorisches Museum de Viena ha sido objeto de estudios muy meritorios los cuales han conducido aparte de ponderarla como la pintura en que las fuerzas naturales han sido sentidas y presentadas con más fuerza antes de Rubens (Max Friedländer) también a considerarla como una representación simbólica de la navegación de la vida y, más concretamente de la Iglesia, aquí presentada como «la salvación en los peligros de la vida simbolizados por la tempestad». (Fritz Grossmann) (1).

El más válido análisis de la alegoría es, sin duda, el realizado por Claus Kreuzberg en el homenaje rendido a Wilhelm Fraenger en 1960. En él se busca en el ambiente calvinista en torno al pintor holandés la clave de las insinuaciones hechas al contemplador de la famosa marina. La nave en ruta, el claro de luz que la inunda, el templo lejano que el horizonte delinea, el delfín guiador en proa, la tempestad amenazante en derredor, la inquietante ballena por la popa hallan una puntualización y, a veces, una explicación sobre la base de documentación contemporánea (2).

- (3) A. ALCALA GALVE: *La Iglesia. Misterio y misión* pág. 199. BAC. Madrid 1963.

- (1) Reproducción en F. GROSSMANN, *Bruegel. Die Gemälde* (Köln 1955) fig 155. El reconocimiento sincero de la dificultad de interpretación de la obra, véase en MICHAEL AUER, *Pieter Bruegel, Umriss eines Lebensbildes* «Jahrbuch del Kunsthistorischen Sammlungen in Wien» 52 (1956) p. 102.
- (2) CLAUD KREUZBERG, *Zur Seesturm-Allegorie Bruegels in Zwischen Kunstgeschichte und Volkskunde. Festschrift für Wilhelm Fraenger* (Berlín 1960) pp. 33-49. Naturalmente donde no puedo seguir al au-