

La campanilla de Malinas de la iglesia parroquial de Valdesaz (Guadalajara)

Álvaro Romera Sotillo

Resumen

El objetivo de este artículo es documentar y atribuir la campanilla de Malinas procedente de la iglesia parroquial de Valdesaz (Guadalajara). Para ello se ha realizado un estudio comparativo con otros ejemplos coetáneos y se ha buscado información en archivos.

Palabras clave

Campanilla, Malinas, bronce, Valdesaz

The Mechelen bell of the parish church of Valdesaz (Guadalajara)

The objective of this article is to document and attribute the Mechelen bell originating from the parish church of Valdesaz (Guadalajara). For this purpose a comparative study of other coetaneous examples was carried out and information was searched for in archives.

Keywords

Bell, Mechelen, bronze, Valdesaz

Ldo. H^º del Arte,
Diplomado ESCRBC.
aromerasotillo@gmail.com

Recibido: 15/04/2013
Aceptado: 16/01/2014

Introducción

A raíz del trabajo realizado para la asignatura de Peritaje, Catalogación y Tasación de Bienes Culturales, impartida por el profesor Pablo Cano Sanz, pudimos investigar una campanilla de bronce decorada con numerosos elementos de estética renacentista, entre los que podemos identificar a Orfeo tañendo un instrumento de cuerda. La obra, propiedad de la iglesia parroquial de Valdesaz (Guadalajara), encaja dentro de las llamadas "campanillas de Malinas", ciudad famosa durante siglos por los diversos talleres de fundición de bronce. De los talleres malineses salieron numerosas piezas que se vendieron y expandieron por todo el occidente cristiano.

En este artículo se presenta un estudio sobre la pieza acompañado de documentos inéditos y en la que se ha tratado de adscribir una autoría y una cronología (imagen 1).

Imagen 1. Campanilla de Malinas. Vista general.



Imagen 2. Campanilla de Malinas. Detalle Orfeo.

Imagen 3. Campanilla de Malinas. Detalle del mascarón.

Ánisis formal

El objeto de este trabajo es de bronce de reducido tamaño (12,5 x 7,8 cm.), compuesta por dos partes: la campana y el mango. La campana presenta un perfil esquilonado¹, habitual en todas las campanas flamencas. Para denominar cada una de las partes de las campanas tomamos como modelo la nomenclatura empleada en la página web de los campaneros de la Catedral de Valencia. Se diferencian las siguientes partes de abajo a arriba: pie, medio, tercio y hombro². En este aparecen diferentes motivos decorativos e inscripciones. Sobre la superficie circular de todo el pie aparece una inscripción latina en letra humanista: "SIT NOMEN DOMINI BENEDICTVM"³ ("Bendito sea el nombre del señor"). Marca el inicio de la frase un perro tumbado afrontado a la letra S. En el cuerpo de la campana aparece una representación en bajorrelieve de Orfeo, tañendo una viola acompañado de animales. A pesar del deterioro volumétrico de este cuerpo, podemos distinguir diferentes animales y otras figuras de formas caprichosas no identificables. Frente al protagonista del mito hay un águila y un conejo; al lado, una especie de mascarón, repetido en la cara opuesta de la campana. Siguiendo este sentido, encontramos una figura de un mono con dos palos, un elemento inidentificable que parece un árbol (posiblemente para situar la acción en la naturaleza) y un ¿mono? sentado; termina el cuerpo con el otro mascarón, colocado de espaldas a Orfeo (imágenes 2, 3, 4 y 5). En el tercio aparecen elementos decorativos estrictamente renacentistas, como guirnalda de raigambre romana y querubines. Aparte de estos elementos figurativos, aparecen otros elementos que dividen las diferentes partes de la campana. Tres cordones separan el pie del medio pie. En el hombro aparece un cordón sogueado muy desgastado. En la parte superior, sobre un plafón se levanta el pequeño mango de la campanilla. Está compuesto por tres *putti* muy desgastados por el uso. Su tratamiento anatómico es plenamente renacentista. Presentan, aunque de forma sucinta (miden 4 cm), un interés por captar la musculatura y el movimiento por medio del *contrapposto*. Rematan el mango tres molduras concéntricas colocadas en forma decreciente. En el interior de la campana encontramos un badajo de hierro de 5 cm. Está enganchado a una badajera de hierro que sustituye a la original. Para colocarla fue preciso hacer dos agujeros en la parte superior de la campana. Al igual que la parte superior externa, el punto de golpe de la campanilla está muy desgastado por el badajo (imágenes 6, 7, 8 y 9).

¹Perfil característico de las campanas. A diferencia del perfil romano, rotundo y abombado, este presenta mayor sinuosidad y un estrechamiento de los hombros.

²La nomenclatura de las partes de una campana ha sido extraída del inventario de campanas realizado por Francesc Llop i Bayo, reputado especialista en campanas y el mayor defensor de estos bienes culturales en nuestro país. Estos trabajos de inventariado y otros trabajos de investigación y artículos en general aparecen recopilados en la página www.campaners.com.

³El origen bíblico de esta frase doxológica lo encontramos en Job 1, 20 cuando después de perder sus bienes dice: "Desnudo salía del vientre de mi madre, y desnudo volveré allí. El Señor me lo dio, el Señor me lo quitó. ¡Bendito sea el nombre del Señor!". Esta frase es usada en la liturgia católica en la Bendición Apostólica impartida por una alta dignidad de la Iglesia o por el Papa.





Imagen 4. Campanilla de Malinas. Detalle del mono con palos.

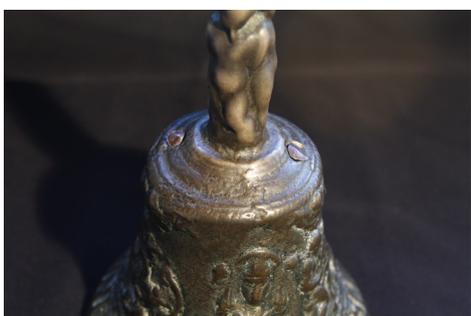
Imagen 5. Campanilla de Malinas. Detalles.

Imagen 6. Campanilla de Malinas. Mono.

Imagen 7. Campanilla de Malinas. Detalle del hombro.

Imagen 8. Campanilla de Malinas. Detalle del mango.

Imagen 9. Campanilla de Malinas. Interior.



Dentro de toda la vasta producción de campanillas de Malinas podemos decir que esta responde a uno de los modelos más decorados y con mayor presencia de elementos figurativos. La calidad es inferior a otras realizadas en el mismo ámbito.

Técnicas artísticas y materiales

Las campanillas de mano (o *sonnettes*) son un producto habitual dentro del amplio catálogo de piezas realizadas por los talleres de Malinas. Su fabricación está íntimamente vinculada a la fabricación de campanas para la Iglesia e instituciones civiles. De los talleres no solo salían campanas o campanillas, existía una amplia producción de morteros, cañones, lámparas, pilas bautismales, atriles y un sinfín de objetos muy valorados por sus contemporáneos. La fabricación de estas pequeñas campanillas está relacionada con las realizadas para los campanarios de las iglesias. La aleación aproximada empleada para ello es el bronce campanil, en la siguiente proporción: 80% de cobre y 20 % de estaño. Esta aleación, cuya temperatura de fusión está en torno a los 1020 °C, era vertida en moldes compuestos esencialmente por dos piezas, una interna (denominada tradicionalmente en España macho) y otra externa que registraba tanto el perfil como la decoración exterior. Desconocemos el procedimiento exacto de elaboración de estas campanillas, sin embargo, existen numerosas pruebas materiales que nos hacen sospechar que ya en el siglo XVI debieron de emplear técnicas de fabricación seriada con una clara finalidad comercial. En muchas de ellas observamos rebabas lineales que dividen la campanilla en dos partes, debido con seguridad a la utilización de un molde de dos piezas con el que se realizaron varios vaciados (Van Doorslaer, 1923). Este sistema aligeraba gastos y trabajo. Sin embargo, no todas las campanillas se realizaban en serie; existe otro grupo de campanillas fundidas expresamente para un cliente, cuyo acabado y motivos decorativos eran únicos. Sirva de ejemplo la campana del Burgomaestre de Anvers, Willem van Liere.

Contexto histórico: la industria del cobre en Flandes en el siglo XVI

La situación industrial y económica de Flandes a finales del siglo XV y en el XVI marcó su devenir histórico y cultural. Lamentablemente, esta bonanza económica y cultural, concluyó con las sangrientas guerras de religión.

Malinas es una ciudad que se encuentra al norte de Bélgica, en la provincia de Amberes, a mitad de camino entre la ciudad homónima y Bruselas, y próxima a lo que hoy en día es Holanda. Es por tanto una ciudad clave, dentro de la red de ciudades industriales y comerciales.

La industria del metal inicia su andadura en la Alta Edad Media. Encontramos las primeras obras fundidas en torno a los siglos X y XI. A medida que avanzan los años, la industria fue perfeccionándose, llegando a un punto culminante a principios del siglo XV. Flandes se convierte en uno de los referentes industriales y comerciales de Europa. Causa y consecuencia de esta consolidación fue la organización de cofradías gremiales, cuya estructura jerarquizada, organización del trabajo y exigencia de un nivel de calidad muy alto, dio como resultado una floreciente producción de piezas de bronce fundido. Según Van Doorslaer (1922), la fecha clave para el desarrollo y expansión del comercio de piezas de metal fue el año 1451, en que el papa concedió un Jubileo por San Rombaut, patrón de la ciudad. A ella acudieron numerosos peregrinos, ajenos al ámbito flamenco, que conocieron de primera mano la floreciente industria que se estaba gestando en la ciudad. Este hecho, acompañado de acertadas decisiones políticas, reforzó más la industria y amplió las fronteras comerciales de la ciudad. Es en este momento cuando aparecen en escena las grandes sagas de fundidores como los Van den Eynde o los Van den Ghein. El momento culmen llegó de la mano de la Archiduquesa Margarita de Austria (1480-1530), hermana menor de Felipe el Hermoso, tía de Carlos I de España. En este momento las piezas de Malinas circulan por toda Europa, destacando, por la estrecha vinculación política, el Reino de Castilla. La muerte de la Archiduquesa supuso la crisis de la industria. A ello hay que sumar los problemas causados por la Reforma protestante que acabaron dirimiéndose en unas sangrientas guerras que arruinaron la región. En el siglo XVII la industria del cobre experimentó una leve recuperación gracias a la sustitución de piezas perdidas durante las guerras de religión (Van Doorslaer, 1922).

Atribución de la obra

Al empezar el trabajo, uno de los objetivos marcados fue intentar atribuir la obra. La bibliografía española no aportó mucho al respecto y las campanillas sin ningún tipo de inscripción permanecen dentro del anonimato. Cuando consultamos bibliografía belga, pudimos comprobar que uno de los principales empeños de los primeros estudios fue la asignación de un autor a cada una de las campanillas. Esta labor fue desarrollada por Van Doorslaer (1923) con interesantes resultados.

Hemos elegido diferentes campanillas en la bibliografía disponible para poder comparar con nuestro ejemplar. De todas las campanillas localizadas, cinco presentan elementos comunes a la nuestra. Sorprendentemente, hemos encontrado dos iguales, una perteneciente a la Fundación Museo de las Ferias de Medina del Campo (Sánchez del Barrio, 2010) y la otra a una colección particular. Por la mitad de la primera campanilla que podemos ver en la fotografía, todos los elementos que aparecen se adecuan a la nuestra: la forma de la campana y distribución de cordones –tres en el medio pie, los superiores en el hombro– y los plafones superiores, así como el mango con los tres *putti*. La inscripción del pie es la misma y con la misma disposición, marcando el inicio de la jaculatoria un perro sentado situado bajo la figura de Orfeo. Frente al protagonista de la escena aparece también un águila con la cabeza girada, seguida de un conejo. En el tercio aparece la misma decoración de guirnalda y querubines. Sin embargo, según la información ofrecida en el catálogo consultado, la campanilla presenta una inscripción reveladora, que nos ayuda a forjar la hipotética atribución. A la inscripción comentada se le añade otra ubicada en el medio: "A° 1556". Este dato nos ayuda a fijar la obra en un periodo de tiempo concreto y contribuye a consolidar la hipótesis planteada a lo largo de este epígrafe. Por ahora quedémonos con la similitud entre la campanilla y la fecha, 1556 (imagen 10).



La campana de la colección particular es exactamente igual que la nuestra, con los mismos motivos decorativos. Lamentablemente parte de la superficie de la campanilla aparece limada.

En el Museo de las Ferias se custodia una campanilla (Sol, s/a) que muestra los mismos elementos decorativos que nuestra pieza pero con diferente composición. En este ejemplo aparece mayor profusión de cordones. Aparecen los tres del medio pie, como en la nuestra, y dos cordones en el labio de la campanilla. La parte superior aparece dividida en una serie de cordones concéntricos más remarcados y de diferente disposición a nuestro ejemplo. Lamentablemente, el mango fue sustituido por uno de hierro, perdiendo un elemento de juicio. La inscripción del pie es la misma y con la misma tipografía humanista que en nuestra pieza y el ejemplo anterior. En el medio solo se distingue una figura simiesca sentada que también aparece en nuestra campanilla. La distribución del tercio es exactamente igual que en la nuestra y en la anterior: guirnalda de hojas de forma fusiforme y de cuyo centro pende una flor de tres pétalos. Esta guirnalda se alterna con una cabeza de querubín. Según la información consultada, en el medio aparece la misma inscripción que en la campanilla anterior, "A° 1556" (imagen 11).

Imagen 10. Izquierda: J. van den Eynde, Campanilla, 1549. Iglesia de Santiago, Medina del Campo. Derecha: Anónimo, Campanilla, 1556. Museo de las Ferias. Medina del Campo (<http://www.museoferias.net/septiembre2001.htm>, 16/01/2012).

Imagen 11. Anónimo, Campanilla, 1556. Museo de las Ferias, Medina del Campo (Fot. Sol, s/a).

Imagen 12. J. Van den Eynde. Campanilla, 1555. Iglesia de la Candelaria. Zafra (<http://museosantaclara.blogspot.com>, 16/01/2012).



En la iglesia de Santiago de Medina del Campo encontramos una campanilla (Sol, s/a; Sánchez del Barrio, 1998) que, mostrando ligeras variantes en el repertorio y en el perfil, comparte la misma tipografía humanista en la inscripción del pie con los consabidos tres cordones separándolo del medio pie. Aparece en el centro un mono sentado con unos palos en las manos como en nuestro ejemplo. En el pie presenta la siguiente inscripción "ME FECIT IOHANNES AFINE A^o 1549". Recordemos de esta última los dos datos aportados en la frase: Iohannes y el año, 1549.

En el Museo de la Universidad de Salamanca se conserva una campanilla (Cátedra, 1991) que presenta el mismo diseño de mango, con los tres *putti*. Sin embargo pueden parecer estos de un modelado mucho más seco que nuestra pieza. La distribución de cordones del pie y del medio pie es igual. El relieve del medio no se aprecia bien, pero es distinguible en un lateral un conejo como el de nuestra pieza. La inscripción, con similar tipología epigráfica, contiene el mismo mensaje que la anterior: "...IC FECIT IOHANNES...FINE A^o 1550". Otra vez el mismo nombre y una fecha cercana a las anteriores.

En la parroquia de la Candelaria de Zafra existe una campanilla (Convento de Santa Clara de Zafra, 2011) con el tema de Orfeo representado en el cuerpo. En la fotografía podemos comprobar cómo todos los elementos que aparecen en la imagen, las guirnaldas y cabeza de querubín son iguales a los de nuestra campanilla; el árbol, borroso en nuestro ejemplo, aparece aquí con mayor definición. Hay también dos animales presentes en nuestra pieza, el conejo y el mono con los palos. En el medio pie vemos de nuevo los tres cordones. La letra es igual que en la nuestra. En la inscripción vuelve a aparecer "IOHANNES" y de fecha 1555 (en el frente) (imagen 12).



En el Convento de Concepcionistas Franciscanas de Villanueva de la Serena (Méndez Hernán, 1997) encontramos otra campanilla con la consabida inscripción en latín de *IOHANNES*, de 1550. En el cuerpo aparece la misma representación de Orfeo junto al águila, el conejo y el mono con los palos. Difiere la mitad superior, la guirnalda del tercio es diferente, así como la decoración sobre el hombro. En esta campanilla aparecen elementos que no se habían visto hasta ahora como el oso de pie o un ¿perro? con la cabeza girada.

Vistos, comparados y comentados estos ejemplos con nuestra campanilla, debemos tener en cuenta que al realizar el estudio, más de la mitad de las campanillas encontradas estaban firmadas por este *IOHANNES*. Como hemos podido comprobar, el tema de Orfeo encantando a los animales aparece en buena parte de ellas. En aquellas en las que hemos podido ver directamente la figura de Orfeo observamos que siguen la misma tipología. George van Doorslaer (1923) observó que había dos tipos de Orfeo. Ambos aparentemente eran iguales, sin embargo el más antiguo era más achaparrado y con las piernas en una postura más estática. El más moderno, que denominó "tipo 2", presenta un canon más alargado, una postura más abierta de piernas y una viola mucho más redondeada. A este segundo tipo responde tanto nuestra pieza como todas aquellas que hemos podido estudiar. Observamos también cómo la disposición de la escena es similar en todos y exactamente igual en una de ellas. Están también fechadas entre 1549 y 1556.

Llegados a este punto, tenemos que hacernos la pregunta lógica ¿Quién es realmente este Iohannes que trabajó de 1549 a 1556 en Malinas fundiendo campanillas de bronce? Desde principios del siglo XX ha sido identificado con Jean van den Eynde, prolífico fundidor perteneciente a una de las sagas de fundidores más importantes de la ciudad de Malinas en el siglo XVI. Se cree que nació en torno a 1515. En 1533 aparece mencionado en documentos como fundidor. Debió morir en una fecha no muy lejana a 1556, año en que todavía aparecen algunas piezas suyas. Aprendió el oficio de su padre, Gilles van den Eynde (1509-1546), fundidor que realizó numerosas obras de mucha importancia como por ejemplo la fuente bautismal de la iglesia de Zutphen (1527), una de las obras cumbre de la fundición en bronce de Malinas.

Fue un artista protegido por la Archiduquesa Margarita de Austria, para quien trabajó en 1529 en el arreglo de las columnas de su capilla privada. Jean o Iohannes fue un artista prolífico. Sabemos que entre 1550 y 1553 estuvo fundiendo piezas de artillería en Anvers. Asimismo es uno de los fundidores que decididamente abandonan la estética gótica por la renacentista de tradición italiana. Sólo hay una excepción, el uso de la A sigue perteneciendo a la tipología gótica, única vocal que no aparece en nuestra pieza. Fue posiblemente el fundidor que mayor número de campanillas realizó a lo largo de su carrera. Son muchas las series que aparecen con su firma entre 1533 y 1556. Entre los temas representados, abundan las representaciones de Orfeo, la Anunciación, temas bíblicos o cabezas de estética romana.

No obstante, tampoco podemos lanzar (nunca mejor dicho) las campanas al vuelo sobre la autoría a este artista. Son muchas las dudas que se nos presentan. No hemos encontrado un ejemplar absolutamente fiable. Aparte debemos entender que la transmisión del oficio de padres a hijos comprendía también el traspaso de materiales y moldes. De hecho sabemos que Adrien Steylaert, fundidor una generación más joven que Jean van den Eynde, trabajó con moldes pertenecientes a este último. Pero, rompiendo una lanza a favor de nuestra hipótesis, la mayoría de las campanas vistas en la bibliografía española consultada pertenecen al segundo y no al primero.

Para que quede claro que nuestra hipótesis no es concluyente y que todavía queda mucho por investigar al respecto, a día de hoy, comparados todos los ejemplos que estilísticamente se asemejan a nuestra pieza, proponemos que posiblemente esta campanilla fuera realizada por Jean van den Eynde o por algún fundidor cercano a él. Por ahora, podemos rescatar esta pieza del anonimato y adscribirla al círculo de Jean van den Eynde, entre 1550 y 1556.

⁴No hay ninguna monografía específica sobre el pueblo. Aparece información histórico-artística en Catalina García, 2001 (edición en CD-ROM); Pareja Serrada, 1916, pp. 588-592; Azcárate Ristori, 1983, pp. 314-315; Gracia Abad, 1994, pp. 89-91.

⁵Sobre la importancia de las peregrinaciones a Valdesaz hay varias fuentes, algunas de ellas muy antiguas. Por ahora la información más antigua que se conoce es la que ofrece Quintanaduñas, 1651, pp. 459-460, que habla de la peculiar historia del Santo y su devoción. Aparece también alguna información citada en Pareja Serrada, 1916, págs. 588-592. Recientemente se ha publicado el libro *Valdesaz y San Macario. Origen, permanencia y cambio de una relación centenaria* que ha sacado a la luz documentos inéditos sobre la historia de este peculiar santo local.

⁶http://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/tendferi.htm (17/01/2012).

⁷La gente de más edad del pueblo recuerda cómo al principio de la Guerra Civil se hizo una hoguera con documentos y las vestiduras litúrgicas de la Iglesia. Afortunadamente se salvaron la gran mayoría de los documentos históricos de la parroquia. Este dato está confirmado en el informe realizado por la Junta de Incautación de Obras de Arte en AIPCE. JTA. Informe visitas Guadalajara

⁸AHDS, *Cofradías 1600-1846*. Libro de Cuentas de la Cofradía de la Soledad 1734-1818, Inventario 13 de mayo de 1767. Inventario de bienes de la Cofradía de la Soledad entregados a Pedro de Galve: "Ynventario de todos los vienes muebles de la hermita de Nuestra

Localización de la obra en su contexto original

La campanilla originalmente se encontraba guardada en la iglesia parroquial de la Inmaculada Concepción de Valdesaz⁴ (Guadalajara), pequeña localidad alcarreña cercana a Brihuega. Esta campanilla tenía un uso exclusivamente religioso, anunciar a los fieles la Consagración durante la Eucaristía o bien anunciar el Viático. Desconocemos cómo pudo llegar al pueblo esta campanilla. Suponemos que, como la mayoría de las piezas venidas de Flandes en el siglo XVI, fue vendida en alguna feria, como la de Medina del Campo. Quién y cuándo la trajo es algo que desconocemos completamente. En 1580 sabemos que el pueblo fue comprado al rey Felipe II por el Licenciado García Barrionuevo Peralta, quien hizo un pequeño señorío con Valdesaz y otros pueblos que adquirió. García Barrionuevo (Gracia Abad, 1994) fue un personaje importante de la Villa de Madrid del último tercio del siglo XVI. En su epitafio, bajo su escultura arrodillada de la "capilla del Alma" de San Ginés, deja bien claro todos los honores que cosechó en vida, como el nombramiento como caballero de Santiago y Señor de Fuentes de la Alcarria y "Baldesaz". Podemos entender que nuestra pieza pudiera haber sido adquirida o donada por García Barrionuevo. Otra posible hipótesis es la devoción que suscitó San Macario⁵; patrón de la localidad y abogado de los remos (brazos y piernas), fue un foco de atención para muchos peregrinos provenientes de toda la provincia e incluso de Madrid y Cuenca hasta finales del siglo XIX. Tradicionalmente se ha comentado que fue la feria de Medina del Campo el punto de difusión de venta de todas estas campanillas. No lo negamos y es posible que esta pieza viniera a través de esa vía. Sin embargo tampoco podemos desdeñar la posibilidad de que entrara a través de otra feria comercial que en el siglo XVI vivió su momento culmen. Nos referimos a la feria de San Matías de Tendilla⁶, impulsada al igual que la de Medina o Valladolid por los Reyes Católicos. Este pueblo, situado en la encrucijada del camino que recorre la Vega del Tajuña con la antigua carretera de Cuenca, no dista de Valdesaz más de 20 km. En resumen, son tan solo hipótesis que planteamos para tratar de acotar toda la incertidumbre que rodea a nuestra pieza.

Documentación

Se ha intentado, con no muy buenos resultados, buscar en los diferentes documentos de la iglesia alguna información sobre la pieza. En el Archivo Histórico Diocesano de Sigüenza (AHDS) se conserva uno de los libros de fábrica de la iglesia. El resto o fueron destruidos⁷ o se encuentran en paradero desconocido. Se ha buscado también información, aunque tampoco muy relevante, en los libros de cuentas de las Cofradías. De los cuatro libros de Cofradías existentes en el AHDS se han consultado dos, el Libro de cuentas de la Cofradía de la Santa Vera Cruz (1625-1733) y el Libro de cuentas de la Cofradía de la Soledad (1734-1818). En este último aparece un inventario en el que se menciona una campanilla dentro de los bienes que poseía la Cofradía⁸. Esta mención tampoco nos ayuda mucho porque no especifica nada sobre la campanilla. Como última solución se consultó la documentación relativa a la incautación y devolución de obras de arte durante la Guerra Civil⁹. Del pueblo se llevaron varias piezas, todas de platería, entre las cuales no aparece la campanilla. Hemos consultado en los fondos fotográficos de Tomás Camarillo¹⁰ las fotografías realizadas en la iglesia de la localidad poco antes de estallar la Guerra. En la fotografía realizada al Altar Mayor aparece una campanilla en la credencia del lado de la epístola junto a un niño Jesús (imagen 13). Tampoco podemos asegurar que se trate de esta, pero comparándola con el resto de campanillas antiguas guardadas en la iglesia es la que más se aproxima en tamaño y proporciones. La primera información documental que tenemos es de los años sesenta. Cuando empezó a acusarse el éxodo rural y por temor a un posible robo en la iglesia, todas las piezas de valor (platería) y la campanilla se repartieron en diferentes domicilios de la localidad. Para controlar el reparto de piezas se elaboró un sencillo listado de las familias que se hicieron cargo de ellas.



Imagen 13. Capilla mayor iglesia de Valdesaz. 1923-1936, detalle del altar mayor. (Fondo fotográfico Tomás Camarillo, Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, CEFIHGU, Diputación de Guadalajara).

Imagen 14. Orfeo rodeado de animales. Mosaico romano de Palermo. Museo arqueológico regional de Palermo. (Fot. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:DSC00355_-_Orfeo_\(epoca_romana\)_-_Foto_G._Dall%27Orto.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:DSC00355_-_Orfeo_(epoca_romana)_-_Foto_G._Dall%27Orto.jpg), 12/01/2012).

Iconografía

Como hemos podido comprobar a lo largo de todo el trabajo, en el cuerpo de la campana se representa a Orfeo encantando a los animales con su música¹¹. Desde la antigüedad su figura estuvo rodeada de un complejo simbolismo. Era hijo del dios-río Eagro y de la musa Calíope. Nació en el macizo del Olimpo. Fue músico y poeta inspirado. A él se le atribuye el perfeccionamiento de la cítara, con la colocación de 9 cuerdas en honor de las Musas. Las primeras representaciones de Orfeo lo muestran vestido con ropa oriental y con gorro frigio tocando su lira en la naturaleza. Es en el siglo II a. C. cuando se fija su iconografía rodeado de la naturaleza, encantando a los animales mientras tañe su cítara. Esta representación fue tan exitosa que se repitió hasta la saciedad, incluso fue una de las iconografías paganas que más rápido se cristianizaron en el siglo IV. Interpretaciones cristianas no le faltaban: alter ego del rey David, el rey músico, el Buen Pastor, Cristo como señor de la armonía cósmica, predicación de Cristo que atrae a las almas a la nueva doctrina (Carmona, 2000) (imagen 14).



Señora de la Soledad en esta Villa de Valdesaz, entregados a Pedro de Galve, vezino de ella en los 31 de mayo del 1767= Siendo mayordomo dho Pedro. Primeramente= una arca de pino con su zerradura y llave= [...], tres quartos de fleco del pendon = una cinta de raso ancha y antigua = seis blandones de zera = dos candeleros = una campanilla = un misal = 3 gassas = una toalla de lienzo de la cruz = Fran. Blanco Capellan. Essno (escribano) de esta Cofradia =

⁹AIPCE, JTA, Letra V, Leg. 18, nº 21. Acta de Incautación zona centro. Acta del 14 de abril de 1938, Valdesaz. AIPCE, JTA, Leg. 289, nº 89. Expediente de devolución 1589. Expediente de Ayuntamiento de Valdesaz.

¹⁰Gracias a la ingente colección de fotografías de todos los pueblos de la provincia entre 1923 y 1935, hoy en día podemos conocer piezas que desaparecieron en la Guerra Civil. <http://www.cefigu.es/archivo/dc.html?id=3231>, (17/01/2012). Para más información sobre Tomás Camarillo, vid. VV.AA., 1999.

¹¹Toda la información sobre Orfeo ha sido extraída de Elvira Barba, 2008, págs. 435-438.

En la Edad Media aparece representado en numerosos *Ovidios* moralizados con un nuevo aspecto "cristianizado" (barbado y maduro) simbolizando a la música. En el Renacimiento, con la recuperación de los valores estéticos de la Antigüedad Clásica, recupera su aspecto juvenil. Su representación, aparte del contenido simbólico que encierra su figura, suponía un verdadero ejercicio de representación de la naturaleza, animales y paisaje. Orfeo era una imagen acorde con las nuevas inquietudes: la defensa y definición de la labor manual e intelectual del nuevo artista moderno del Renacimiento alejándose del oficio artesano (como hasta entonces eran considerados). Una peculiaridad de las representaciones renacentistas de Orfeo, y que también comparte nuestra obra, es la inclusión de una viola y no una cítara griega, desconocida en aquel momento.

En la campanilla aparecen numerosas representaciones de animales: águila, conejo, dos monos, un perro y un árbol. Desde los primeros pasos de la Historia del Arte y los primeros estudios sobre Iconografía se ha querido justificar la presencia de todo elemento presente en la obra de arte por su significado simbólico. En ocasiones se ha llegado a lecturas iconográficas alambicadas y erróneas. En nuestro caso entendemos la aparición de estos elementos, no de forma individual sino integrando y dando sentido a la escena que representa: Orfeo encantando a los animales con su música. No obstante, analizando por separado cada uno de los animales, todos tienen un significado y simbolismo propio. El águila, animal que en la cultura romana estaba asociado a Zeus, se cristianiza convirtiéndose en un animal representativo de Cristo. El perro tiene un significado ambivalente, o fiel amigo y acompañante del hombre o un ser nocivo e infernal. El mono también tiene un significado ambivalente. Hugo de San Víctor dice que el diablo es "*el mono de Dios*". Son numerosas las representaciones del diablo como simio alado. También es símbolo de la idolatría y la vanidad. Aparte de esta interpretación moralizada del mono como trasunto del mal, hay otra interpretación que nos puede resultar mucho más interesante: el mono, al igual que el arte imita la naturaleza, imita los gestos y sonidos del mismo modo que el escultor o el pintor representa la naturaleza; es decir, el mono como emblema de las artes de imitación (Réau, 2000). No obstante, seguimos insistiendo que la representación de cada uno de los animales está ahí porque el autor consideró que era apropiado que apareciera, posiblemente para ambientar el mito de Orfeo, encantador de la naturaleza. Además, tampoco encontramos una lógica compositiva entre cada uno de los elementos, así como otros sí se han incluido como elemento decorativo, como las guirnaldas, los mascarones del medio o los *putti* del mango.

En conclusión, el eje vertebrador de una interpretación es el personaje principal, Orfeo, un personaje de interesante significado que encaja perfectamente con el pensamiento del artista moderno. Si bien es cierto que su presencia en un instrumento musical es casi obligada en un ambiente humanista, los artistas renacentistas pudieron sentirse identificados con la figura de un semidiós creador de música y poesía. Veían en Orfeo la representación de lo que ellos querían ser considerados, artistas y no artesanos (Barash, 2003).

No podemos pasar por alto que por pequeña y discreta que sea esta pieza en comparación con las grandes obras del Renacimiento, es un perfecto ejemplo de la cultura renacentista. En ella se une la tradición cultural clásica y la tradición cultural cristiana occidental bajo una apariencia "moderna", inspirada en las formas clásicas de la antigua Roma. En este sentido, podríamos establecer un paralelo con la famosa Cantoría de Donatello, realizada de 1433 a 1439 y conservada en el Museo dell'Opera del Duomo de Florencia. En ella aparece una escena principal de extrema sensibilidad, dinamismo y admiración por los clásicos. Esta escena pagana se completa con una inscripción extraída del Salmo 150 (3-5): *Alabadle con clamor de cuerno, alabadle con arpa y con cítara, alabadle con tamboril y danza, alabadle con laúd y flauta, alabadle con retumbantes címbalos, alabadle con címbalos de aclamación*. Evidentemente, no es comparable en calidad ni en trascendencia histórica o estética, sin embargo en ambas aparecen los mismos elementos: música y frase laudatoria a Dios revestida y acompañada de una escena de estética clásica.

Conclusión

La campanilla es representativa de la industria del metal de Malinas, un hito en cuanto a calidad técnica y tipológica. En comparación con otros productos procedentes de talleres malineses, hubo otras piezas de mayor calidad. La gran mayoría de campanillas existentes hoy en día (en España) son piezas con una clara salida comercial y de similar calidad. Si las comparásemos con las existentes en Bélgica y el norte de Europa encontraríamos mayor diversidad de calidad, puesto que, como advierte van Doorslaer (1922), se distinguen perfectamente dos niveles, el de campanillas hechas *ex profeso* y el de campanillas con una clara salida comercial, de una calidad menor, y con moldes seriados. La campanilla objeto de este artículo pertenece a un modelo seriado.

A lo largo de este estudio hemos conseguido orientar la atribución de esta campanilla a uno de los autores más prolíficos de la industria del bronce, Jean van den Eynde.

A pesar de este silencio documental, este tipo de piezas encierra una interesante historia que entronca de lleno con el comercio, el arte y la cultura europea del siglo XVI. Por lo que pudimos comprobar al realizar este trabajo, España está llena de estas piezas. Destacan por su importancia cuantitativa las colecciones del Museo de las Ferias de Medina del Campo y del Museo de Orense, pero tampoco son desdeñables las colecciones particulares que se formaron en los años sesenta-ochenta del siglo XX cuando salieron a la venta gran cantidad de campanillas.

Fuentes Documentales

Archivo Histórico Diocesano de Sigüenza (AHDS), *Valdesaz. Cuentas 1626-1864*. Libro de fábrica 1788-1864, sin foliar (s.f.).

AHDS, *Valdesaz, Cuentas 1626-1864*. Libro de Cuentas de la Cofradía de la Santa Vera Cruz 1626-1733, s.f.

AHDS, *Cofradías 1600-1864*. Libro de Cuentas de la Cofradía de la Soledad 1734-1818, s.f.

Archivo del Instituto de Patrimonio Cultural Español (AIPCE), *Junta del Tesoro Artístico (JTA)*, Letra V, Leg. 18, nº 21. *Acta de Incautación zona centro*. Acta del 14 de abril de 1938, Valdesaz.

AIPCE, JTA, Leg. 289, nº 89. *Expediente de devolución 1589*. Expediente de Ayuntamiento de Valdesaz.

Bibliografía

Azcárate Ristori, J. M^º (coordinador). (1983). *Inventario artístico de Guadalajara y su provincia*. Tomo II. Madrid: Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.

Barasch, M. (2003). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza Forma (4^a Edición).

Carmona Muela, J. (2000). *Iconografía clásica*. Madrid: Akal.

Catalina García, J. (2001, primera edición de manuscrito de 1911). *Catálogo monumental de la provincia de Guadalajara*, edición en CD-Rom. Guadalajara: AACHE Ediciones.

Cátedra García, P. M. (coordinador). (1991). *El siglo de Fray Luis de León Salamanca y el Renacimiento*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, D. L.

Convento de Santa Clara de Zafra: "Pieza del mes de noviembre. Tesoros de la Colegial

Cuarto Centenario. Campanillas". [<http://museosantaclara.blogspot.com>, 16/01/2012]].

Doorslaer, G. van (1922). L'ancienne Industrie du Cuivre à Malines. IV. La Fonderie de laiton et du bronze. *Bulletin du cercle Archéologique, littéraire et artistique de Malines* (27), 117-184.

Doorslaer, G. van (1923). "L'ancienne Industrie du Cuivre à Malines. IV. La Fonderie de laiton et du bronze". *Bulletin du cercle Archéologique, littéraire et artistique de Malines*, (28), 19-156.

Elvira Barba, M. Á. (2008). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Ed. Sílex.

Gracia Abad, M^a C. (1994). *El Señorío de Fuentes de la Alcarria*. Guadalajara: Asociación Cultural "el Arco".

Méndez Hernán, V. (1997). "Campanas del Santísimo Sacramento en la comarca de la Serena (Badajoz)". En *Las Campanas: cultura de un sonido milenario: Actas del I Congreso Nacional* (Congreso Nacional sobre campanas celebrado en Santander en 1997) (págs. 201-210). Santander: Fundación Emilio Botín.

Llop i Bayo, F. (s/a). *Inventario de las campanas de Catedrales de España* [www.campaners.com, 20/12/2011].

Pareja Serrada, A. (1916). *Brihuega y su partido*. Guadalajara: taller tipográfico la Casa de Expositos.

Quintanadueñas, A. de, (1651). *Santos de la Imperial Ciudad de Toledo, y su Arçobispado: excelencias, que goça su Santa Iglesia: fiestas, que celebra su ilustre Clero*. Madrid: Pablo del Val.

Réau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Madrid: Ed. del Serbal.
Sánchez del Barrio, A. (2010). "Campanillas con la representación del mito de Orfeo". En *Civitates: ciudades y comercio en la Europa de los siglos XVI y XVII: Sala de Exposiciones "Palacio de Pimentel", Valladolid, del 30 de junio al 29 de agosto de 2010*. Valladolid: Diputación de Valladolid [http://www.diputaciondevalladolid.es/arte_valladolid/.printer?id_boletin=1098&idarticulo=70784&imp=1, 16/1/2012].

Sánchez del Barrio, A. (1998). "Campanillas de Malinas". En: Sánchez del Barrio, A. (Coord.) *Mercaderes y cambistas* (Catálogo de la exposición) (págs. 70-71).Valladolid: Taller de la Imagen.

Sol, J. A. del, (s/a). La diversidad de Oficios y Mercaderías (Campanillas. Talleres de Malinas. Mediados del siglo XVI. Bronce). [<http://www.delsolmedina.com/CampanillatllerMalinas.htm>, 16/01/2012].

VV. AA. (1999). *Arte perdido de la Provincia de Guadalajara. Retablos. El legado de Tomás Camarillo*. Guadalajara: Ibercaja, Diputación Provincial de Guadalajara.

