

LORENZO COULLAUT Y LAS ESTATUAS
DE ALFONSO X, Y JUSTINIANO
PARA EL PALACIO DEL TRIBUNAL SUPREMO

JOAQUÍN MANUEL ÁLVAREZ CRUZ

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

DURANTE EL SIGLO XIX, tras las desamortizaciones llevadas a cabo por diferentes gobiernos liberales, algunos edificios religiosos pasaron a propiedad estatal, siendo readaptados para usos totalmente diversos a los que generaron su construcción. Entre ellos estuvo el monasterio madrileño de las Salesas Reales, que sería reutilizado como Palacio de Justicia.

Se trataba de un espléndido conjunto arquitectónico en el que destacaba su iglesia, patrocinada por doña Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI. Su realización fue encomendada a Francisco Carlier, hijo de Renato Carlier, arquitecto francés venido a España para proyectar los jardines de La Granja, quien dio los planos y dirigió las obras, aunque en esta tarea contó con la colaboración de otro arquitecto, Francisco Moradillo. El edificio fue construido entre 1750 y 1758, y aunque en él se emplearon materiales de gran calidad, se buscó siempre la severidad¹.

Tan magno conjunto arquitectónico superaba las necesidades espaciales que planteaba un palacio de justicia en la capital de España; por ello, en sus dependencias, aparte de las propias de la judicatura, se ubicaron otras actividades, algunas afines, como el colegio de abogados, y otras tan peregrinas como el alojo de las familias del personal subalterno. Precisamente sería en ellas, situadas en los pisos

altos del edificio, donde el 3 de abril de 1915 se originaría el incendio que lo destruiría².

Durante tres días permaneció envuelto en llamas, por lo que poco se pudo salvar, y lo que se salvó quedó en tan lamentable estado que se hizo necesario casi derribarlo al completo y rehacerlo. Así, tras reubicar las diferentes secciones de los tribunales madrileños en varios e inapropiados caserones, se procedió a la reconstrucción del monasterio de las Salesas Reales en la voluntad de levantar un edificio capaz de dar satisfacción a las demandas de un moderno Palacio de Justicia. Se encargó la dirección de los trabajos al arquitecto Joaquín Roji, quien recibió por el proyecto una medalla de oro en la sección de Arquitectura de la Exposición Nacional de 1926³.

Comenzó su labor demoliendo todo el interior del convento y respetando únicamente sus muros exteriores. Tras recalzar algunos de ellos, a fin de que permitieran la realización de una planta sótano, se procedió a la construcción de unos nuevos y modernos espacios internos. En ellos se conservó, dentro de lo posible, la primitiva planta de edificio, pero se buscó su máxima adecuación a las funciones judiciales para las que iban a ser destinados. Aunque las grandes bóvedas se realizaron según las técnicas tradicionales, la mayor parte de la estructura tectónica del conjunto se llevó a cabo con viguetaje férreo, según los más modernos sistemas de construcción. Ello no fue óbice para que el estilo general del edificio siguiera, en atención a su primitiva apariencia, un eclecticismo barroquizante, lo que permitió un suntuoso tratamiento de sus interiores mediante la creación de nobles espacios, conseguidos con el empleo de ricos materiales y de una cuidada ornamentación, no sólo en lo arquitectónico sino también en las colaboraciones de otras artes, como la escultura, la pintura y las suntuarias. En esta línea destacaron las pinturas decorativas realizadas por maestros tan importantes en su época como Enrique Simonet, Alcalá Galiano, Marceliano Santa María y José Garnelo. Los trabajos de reconstrucción quedaron terminados en sus aspectos fundamentales durante el año 1926, aunque algunos detalles de carácter ornamental prolongaron su conclusión algunos años más⁴.

El resultado de aquella ingente obra fue la remodelación del antiguo monasterio de las Salesas Reales, del que se mantuvo la estructura general de su planta y fachadas, aunque se le incrementó la altura con otro piso, mientras que sus interiores fueron totalmente reelaborados para conseguir su idoneidad como sede judicial.

Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932) intervino en esta magna empresa realizando una tarea escultórica de no demasiada magnitud,

pero sí de gran trascendencia artística y representativa: las estatuas de *Alfonso X* y *Justiniano*, destinadas a flanquear la embocadura de la escalera del Tribunal Supremo.

Este escultor, nacido en Marchena (Sevilla) en 1876, y muerto en Madrid en 1932, tras un primer aprendizaje con Antonio Susillo, se afincó en la capital de España hacia 1900. Después de concluir su formación con Agustín Querol, inició una pausada y segura carrera artística que le llevó a convertirse en una de las figuras más importantes de la plástica hispana durante el reinado de Alfonso XIII. Especializado en el género monumental, llegó a levantar más de treinta entre España e Hispanoamérica, como los madrileños a los *Saineteros*, *Campoamor*, *Echegaray*, *Juan Valera*, *Cervantes* y *Hermanos Álvarez Quintero*; los sevillanos a *Bécquer*, la *Inmaculada Concepción* y *Colón*; los gallegos a *Curros Enríquez* y *Emilia Pardo Bazán*; los de Pereda, en Santander, *Sagrado Corazón de Jesús*, en Bilbao, y *Navarro Villoslada*, en Pamplona; o el de *Bruno Zabala*, en Montevideo. No obstante, también tuvo tiempo y capacidad para cultivar la escultura funeraria, como muestran los mausoleos de los *Marqueses de Linares*, en Linares, y del *General Gómez Jordana*, en Tetuán; la imaginería, el retrato, el relieve y la estatuaria monumental, donde además de las obras que estamos estudiando, podrían destacarse sus trabajos en el Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Iberoamericana de Sevilla o sus figuras de *Isabel la Católica* y *Colón* para el Palacio Presidencial de El Salvador. Siempre dentro del realismo aprendido de sus maestros, primero procuró actualizarlo con la sugestión del *art nouveau* y después, ya en su madurez, liberarlo de adherencias pictoricistas para hacerlo más sobrio, sincero y hermoso, llegando a planteamientos parecidos a los del realismo castellano y el clasicismo mediterraneista⁵.

Coullaut debió recibir el encargo de estas dos figuras durante el año 1925 ó a principios de 1926, cuando estuvieron a punto de concluirse las obras en la zona del Tribunal Supremo dentro del conjunto palacial, que por su solemnidad y suntuosidad, se llevaron a cabo las últimas⁶. El escultor recibió por ambas estatuas la cantidad de 45.000 pesetas, que le fueron abonadas en dos pagos de 22.500 pesetas, realizados a lo largo de 1926⁷. No obstante, las esculturas no se colocaron en su lugar definitivo hasta finales de 1927 ó principios de 1928⁸.

Ambas esculturas se sitúan sobre sendos pedestales y yuxtapuestas sobre los frentes de los pilares que flanquean el arranque de la escalera que comunica el vestíbulo con la planta superior del Tribunal Supremo.



Fig. 1. Escalera principal del Tribunal Supremo. Madrid.

A la izquierda se muestra la de *Justiniano*, que, altivo, frontal y apoyado firmemente sobre sus dos piernas, gira la cabeza levemente hacia la izquierda para clavar sus ojos en el espectador. Sobre sus sienes, ciñendo su corta cabellera, porta la diadema imperial. Viste túnica corta de mangas largas, ajustadas y decoradas, pantalón estrecho, calzado alto y una gran clámide sujeta sobre el hombro derecho con una fíbula. Ello despeja el brazo derecho que, cayendo a lo largo del cuerpo, sostiene con elegante majestuosidad el cetro imperial, coronado por el águila. El brazo izquierdo se encuentra flexionado, marcando profundos pliegues en el amplio manto. De entre ellos surge, sobre el pecho, la mano izquierda, manteniendo un grueso y cerrado volumen en cuyas ornamentadas pastas puede leerse: “CORPUS/ IURIS/ CIVILIS”.

En la peana de la estatua aparecen epigrafiadas dos inscripciones: sobre el frente, “JUSTINIANO”; y sobre el lateral izquierdo, “LORENZO/ COULLAUT/ VALERA”.

En cuanto a sus dimensiones hay que señalar que su altura es de 2,35 metros, su anchura de 0,70 metros y su fondo de 0,50 metros.



Fig. 2. Estatua de Justiniano.



Fig. 3. Estatua de Justiniano.

A la derecha se encuentra la de *Alfonso X*. El monarca se presenta en pie, con la cabeza levemente inclinada y girada hacia la derecha, concentrado en la lectura del libro que sostiene en su mano diestra. Su brazo izquierdo cae a lo largo del cuerpo, asiendo contra el suelo un poderoso escudo. Junto a él se apoya firmemente la pierna izquierda, mientras que la derecha se adelanta relajada, mostrando su calzado de aguzada puntera. Su rostro aparece rasurado, el cabello largo y sobre sus sienes luce la corona de Castilla. Viste cota de ajustadas mangas, sobre ella una sobrecota, sin mangas, talar y ceñida a la cintura por un ancho tahalí, del que pende una enorme espada, y casi envolviendo toda su figura, un gran manto rectangular, sujeto a los hombros con un cordón. Su disposición dota a la figura de una gran elegancia al caer hacia



Fig. 4. Estatua de Alfonso X.



Fig. 5. Estatua de Alfonso X.

la espalda descubriendo el brazo izquierdo, para después aparecer bajo él, entre el escudo y el fiero mandoble; y arropar su costado derecho, recogién dose en amplios y arremolinados pliegues al remeterse bajo el cinturón, muy cerca de la suntuosa hebilla.

En la peana de la estatua se leen las siguientes inscripciones: “ALFONSO X”, sobre el frente; y “LORENZO/ COULLAUT/ VALERA”, sobre el lateral derecho.

En cuanto a las dimensiones de esta escultura hemos de indicar que su altura es de 2,32 metros, su anchura de 0,67 metros y su profundidad de 0,70 metros.

Por último, habría que señalar que ambos trabajos están labrados en mármol blanco, siendo su estado de conservación inmejorable.

El destino de estas dos estatuas, la ornamentación de los machones que flanqueaban el arco que daba acceso a la escalera principal del Palacio de Justicia de Madrid, la cual daba paso a las plantas superiores del Tribunal Supremo, una de las zonas más nobles de aquel edificio, determinó en buena medida su tratamiento iconográfico. Su posición en el arranque de la escalinata les otorgaba la cualidad de guardianes, pero, al hallarse yuxtapuestas a los pilares, se dejaban influir estéticamente por la tectónica de éstos, de manera que adquirirían también la de soportes. En base a estos dos simbólicos conceptos, el de custodia y el de sostén espiritual del Derecho hispano, cuya más alta instancia no era otra que el Tribunal Supremo, se eligió para ser efigiadas en aquellas esculturas a dos personalidades que, con su labor legislativa de enorme relevancia histórica, pusieron los pilares de la jurisprudencia española y que, precisamente por ello, a través de su simbólica presencia, garantizaban la justicia de las sentencias emitidas por aquellas instancias judiciales. La elección recayó en Justiniano y Alfonso X, y en ella influyó un sentimiento tardorromántico de mirada al pasado, hacia la Historia, como mecanismo de propaganda y glorificación de unos valores que eran expresados a través de la heroica ejemplaridad de los personajes representados.

De todos modos, la elección de dos soberanos como figuras encargadas de ejemplificar los orígenes de la legislación española también tuvo una componente de concesión propagandística a la institución monárquica que gobernaba los destinos de España en aquellos años, que, de este modo, a través de la ejemplaridad histórica, se veía enaltecida en su papel de garante de la Justicia en su reino.

En consonancia con el talante historicista que había de tener aquel programa iconográfico, a la hora de ubicarlo sobre el marco arquitectónico el escultor siguió criterios cronológicos. Dado que visualmen-

te en el ámbito occidental las lecturas de los mensajes se realizan de izquierda a derecha, ante el machón de la izquierda se situó la figura de *Justiniano*, la más antigua en el tiempo, y ante el de la derecha la de *Alfonso X*, la más próxima al momento presente.

Justiniano, que gobernó en Bizancio entre el 527 y el 565, destacó por sus dotes como estadista y legislador. En el primero de los campos, aunque no llegó a restablecer las primitivas fronteras de Roma, al menos consiguió que todo el Mediterráneo se hallara en manos del Imperio. Tras sofocar las disensiones internas y establecer su férrea autoridad, pactó la paz con Cosroes, rey de los persas, y se lanzó a la conquista de Italia y el norte de África. Estos éxitos le depararon una alianza con el rey visigodo de Hispania, gracias a la cual quedaría bajo su control el sur de la península Ibérica. Paralelamente, desarrolló una política religiosa bastante activa, basada en la protección a la Iglesia, que por esta vía se convirtió en una expresión más del poder imperial; y una política cultural muy intensa, cimentada en el mecenazgo de las artes y las letras. Precisamente con ella buscó afianzar el antiguo centralismo romano. Para ello, con la ayuda de notables jurisconsultos, unificó el derecho civil de Roma en tres obras: *El Código*, *Las Pandectas* y *Las Instituciones*. A ellas se unieron *Las Novelas*, constituciones dictadas por el propio Emperador. Todas ellas conforman lo que se conoce como el *Corpus Iuris Civilis*, conjunto de textos que se halla en la base de todo el Derecho europeo⁹.

Alfonso X reinó en las coronas de Castilla y León desde 1252 a 1284. Aunque en líneas generales se le pueda calificar como un buen monarca, su amor por la ciencia y la cultura le apartaron de la realidad, lo que, unido a su falta de intuición y de decisión ante los problemas, le convirtieron en un político incapaz, cuyo gobierno se cargó de desdichas. En el plano internacional, su política fue un cúmulo de fracasos. Sus intentos por dominar Navarra no dieron resultado ante la oposición de Jaime I de Aragón. Sus aspiraciones al ducado de Gascuña estuvieron a punto de provocar una guerra con Enrique III de Inglaterra, afortunadamente resuelta por un matrimonio de conveniencias, lo mismo que la contienda con Portugal por el dominio del Algarve. Por otra parte, y dado que su madre era Beatriz de Suabia, hija del duque de Suabia, quien ostentaba el título de emperador de Alemania, a la muerte de su abuelo pretendió su corona. Sin embargo, aunque en principio se le reconocieron sus derechos, el Papa y los nobles alemanes se negaron a reconocerlos. Ello dio pie a un largo proceso que duró más de veinte años, que empobreció a la corona de Castilla y que sólo fue resuelto cuan-

do el soberano desistió de sus pretensiones ante el riesgo de una invasión africana. En el plano nacional, su gobierno tampoco fue muy halagüeño. Aunque no continuó con el ímpetu reconquistador de su padre Fernando III, tomó plazas tan importantes como las de Morón, Lebrija, Jerez, Arcos, Rota, Sanlúcar, Vejer, Medina Sidonia y Niebla, y conquistó, con la ayuda Jaime I de Aragón, el reino de Murcia. En los asuntos económicos, buscando sanear los ingresos de la Corona, rebajó la ley de la moneda y tasó los precios, hechos que le granjearon una gran impopularidad, estimulada por la nobleza. Sin embargo lo más lamentable de su reinado fue la guerra civil que azotó sus últimos años. A la muerte de su hijo mayor, don Fernando, nombró heredero del trono a su segundo hijo don Sancho, pero para compensar al heredero de su primogénito quiso crearle en Jaén un reino feudatario del castellano. Don Sancho no admitió las pretensiones de su padre y, ayudado por la nobleza levantisca, le declaró la guerra que, afortunadamente y por el fallecimiento de don Alfonso, duró pocos años. Donde este monarca sí logró sus mayores éxitos fue en el ámbito cultural y legislativo. Enamorado de las ciencias y de las humanidades, reunió a su lado a los intelectuales más notables, lo mismo cristianos que judíos que musulmanes, fundando escuelas dedicadas al estudio en Toledo, Sevilla y Murcia. Fruto de su afición y de los trabajos que él dirigió fueron obras como *Las Cantigas*, *La Crónica General*, *La General Estoria*, *Los Libros del Saber de Astronomía* y *Las Partidas*. Con este libro, donde se rescatan los principios del antiguo Derecho centralista romano, en la pretensión de realizar una reforma de la Justicia hispana, de auxiliar a los gobernantes en sus pretensiones y de dar a los súbditos los medios de conocer el Derecho y la razón, se pusieron las bases del sistema legal español. Aunque parece que fue sancionado como texto legal por el mismo Rey, lo cierto es que su fuerza legal la adquirió definitivamente con Alfonso XI, quien, para su *Ordenamiento de Alcalá*, se inspiró directamente en él¹⁰.

Para el tratamiento iconográfico de ambos personajes Coullaut buscó acercarse a las fuentes históricas más fidedignas.

En el caso de la estatua de *Justiniano*, el escultor miró directamente a los mosaicos del ábside de San Vital de Rávena, y en concreto al que efigia al emperador junto al obispo Maximiano, sus cortesanos y su guardia. No obstante, buscó completar aquella imagen con datos extraídos del gigantesco retrato de Valentiniano conocido como el *Coloso de Barletta*.

Dado que la estatua había de representar a Justiniano como uno de los pilares del Derecho occidental, Coullaut recurrió a la iconografía impe-

rial romana. Tomó como base la del *pretor*, en la que el soberano, togado, portaba en su mano el rollo de la Ley, indicativo de su condición de juez y legislador. No obstante, como resultaba poco expresiva del omnímodo poder que poseyó y de sus excepcionales dotes como gobernante, buscó completarla con algunos elementos pertenecientes a la del *consul cum imperio*, de manera que le fueron añadidos el cetro con el águila romana y la arrogante actitud propia de los emperadores.

El resultado fue una imagen iconográficamente ecléctica y de gran impacto, donde Justiniano es representado como un *pretor*, ya que se deseaba remarcar fundamentalmente su condición de legislador, aunque recubierto de las galas y majestuosidad bizantinas. Así, la toga es sustituida por el manto imperial y el rollo cede su lugar al código, cuya condición jurídica señalan las palabras “CORPUS IURIS CIVILIS” de su tapa. Paralelamente, era necesario destacar su naturaleza imperial, aunque de emperador bizantino. Por ello, la mano, en vez de arengar, sostiene el cetro, puesto que el poder ya no deriva del pueblo sino de Dios, y sobre las sienes una corona subraya la realeza del personaje, cuya actitud es altiva y distante. No obstante, el escultor busca adaptar esta expresión a los conceptos orientales y en consecuencia dota a la figura de un cierto hieratismo.

Por lo que se refiere a la estatua de *Alfonso X*, su iconografía no contaba con unos referentes tan precisos. Coullaut tuvo que limitarse a las imágenes miniadas que le representaban en algunos de los libros por él patrocinados y a la estatua que le retrataba, junto a su esposa doña Violante, en el claustro de la catedral de Burgos. Tan imprecisos referentes le permitieron llevar a cabo una recreación bastante libre, pero muy acertada del Monarca.

El escultor se centró en los dos aspectos fundamentales de su personalidad, al menos en el plano histórico, el de gobernante y el de estudioso, pero además buscó que ocupasen en su estatua la misma y proporcional importancia que tuvieron en su trayectoria vital.

El resultado no fue otro que una especie de retrato doble en el que Alfonso X es representado siguiendo, para ambas facetas y hasta cierto punto, los esquemas empleados en las estatuas de patronos que frecuentemente aparecen en las catedrales góticas. Ataviado según las modas del siglo XIII, con cota, sobrecota y manto, su figura se muestra iconográficamente dividida en dos planos.

El izquierdo es el dedicado al gobernante, lo cual viene señalado por la presencia en él del enorme espadón y del gran escudo. Ambos atributos nos indican el carácter militar que tuvieron muchas de sus actua-

ciones como rey. Sin embargo, su disposición y el tratamiento plástico que en este lado recibe la escultura, buscan matizar esta idea para acercarla a sus exactas dimensiones. Aunque en su juventud tomó parte decidida en la conquista de Murcia, cuando llegó a la Corona no continuó el impulso reconquistador de su padre, sino que se limitó a tomar algunas plazas fuertes que le permitían asegurar el control de sus fronteras con el Islam. Por ello toda esta zona se resuelve estática, pero vigorosa, cual si de una columna se tratara. La pierna firmemente apoyada marca su basa, mientras que los pliegues verticales de la sobrecota, el espadón, el escudo y hasta el brazo que sobre él descansa, actúan como sus estrías ascendiendo hasta los hombros.

El derecho, por su parte, es el del intelectual, el del amante de las letras y las ciencias. Así lo señalan el libro que sostiene en la diestra y la ocultación de los signos militares bajo el gran manto que completaba su atavío y que, concentrado en este costado, parece querer dotarlo, en contraposición con el otro, de un marcado carácter civil. La resolución de este lado no sólo pretende caracterizar y subrayar esta faceta de su talante, sino que además busca sobrepajarla a la del gobernante, puesto que Alfonso X, aunque históricamente no fue un mal rey, dejó una mejor herencia como intelectual y como mecenas de la cultura. Para ello se recurre a una de las soluciones expresivas más frecuentes en la plástica medieval: el tratamiento y dinamismo de los paños. Formalmente, el mandoble y el escudo que habían caracterizado iconográficamente la otra vertiente de su personalidad, eclipsaban casi por completo al apocado libro. Ante ello, y en la necesidad de dotarlo de un mayor vigor plástico y representativo, es envuelto, junto con el brazo que lo sostiene, en un remolino de poderosos y elegantes pliegues, surgidos de la disposición del manto al arrebujarse en el cinturón. El torbellino formal creado por esta vía destaca y reafirma la presencia del libro, pero además flexibiliza este lado de la figura, en contraposición con la solidez del otro. Este efecto es aprovechado para destacar el temperamento abierto y universal del soberano. Para ello se relaja y flexiona la pierna de este costado, y sobre ella se dispone el borde inferior del manto en un juego de curvas y contracurvas cuyo sinuoso ritmo pretende apelar al gótico internacional y a las cortes europeas en las que triunfó, puesto que el refinamiento y tolerancia que las caracterizó bien podrían haber tenido su origen en las que el Monarca mantenía tanto en Toledo y Sevilla, como en Murcia.

No obstante, y aunque la respectiva importancia de cada uno de los dos planos de su personalidad quedaban perfectamente expresa-

dos, era necesario subrayar con claridad meridiana como el triunfante había sido el del prócer amante de la cultura, más aún cuando el destino de la estatua exigía remarcarlo, ya que era exigencia iconográfica el destacar su papel como legislador. La solución no pudo ser más fácil y brillante: el soberano gira su cabeza y concentra su atención en el libro, despreocupándose de las armas que sostiene y evidenciando como, antes que un guerrero, quiso ser y fue un sabio.

Por último, habría que señalar la circunstancia de que ambas esculturas estaban íntimamente relacionadas, no sólo por la circunstancia de ocupar el mismo ámbito espacial, sino también por el hecho de formar parte de un mismo programa iconográfico. Así, compartían el libro, como principal atributo parlante, encargado de informar que Alfonso X y Justiniano fueron los promotores de los códigos sobre los que se fundamentaba el Derecho hispano, y, además, mediante las relaciones formales que entre ellas se establecían, y que más adelante analizaremos, trazaban una especie de triunfal y simbólico arco que daba acceso a un ámbito ideal, bajo el que se deseaba emplazar al Tribunal Supremo, la más alta instancia judicial española de la época. Con la presencia en sus jambas de ambos personajes, no sólo se señalaba el ilustre origen de la legislación española, sino que además se apelaba, y hasta cierto punto garantizaba, con su ejemplaridad histórica, la Justicia y el sometimiento a Derecho de las sentencias allí emitidas.

Estilísticamente, ambas estatuas se sitúan en el ámbito del realismo, que Coullaut para estas fechas, y en el seno de su propia evolución plástica, va liberando de la complacencia en la anécdota para acercarlo a preocupaciones de índole más escultórica, con todo lo que ello tiene de renovación y modernización de su estilo en paralelo a lo que se estaba desarrollando en el contexto de la escultura hispana del momento.

Sendas piezas se resuelven dentro de un realismo paragonable con el de la pintura de historia y por esta razón cargado de connotaciones arqueologizantes que intentan llevar al espectador ante la realidad histórica del personaje, en la que no están ausentes ciertos matices retóricos. No obstante, Coullaut es capaz de resistirse a la tentación del mero documentalismo anecdótico y la escenificación teatral para, siguiendo los verdaderos dictados del lenguaje plástico, hacerlo evolucionar hacia un concepto más sincero y novedoso, donde la meta es la captación de la personalidad histórica, en esta ocasión de Justiniano y Alfonso X, con lo que sus representaciones se ven dotadas de expresión arquetípica, de vigor formal y de belleza, sin perder la vitalidad

necesaria para que la escultura comparta de forma directa el espacio vital del que las contempla.

Las dos esculturas se sitúan ante los pilares tras los que arranca la monumental escalera que da acceso a las dependencias altas del Tribunal Supremo. Esta ubicación determinará en buena medida su resolución compositiva, atendiendo a dos presupuestos fundamentales: primero, y dado que se yuxtaponen a los indicados machones, se dejan llevar, en cierta medida, de su tectónica dentro de lo que genéricamente se conoce como “ley de adaptación a la función”; y segundo, puesto que forman una pareja escultórica, no sólo se interrelacionan en el plano iconográfico sino también en el formal, pudiéndose hablar incluso de una clara simetría en el tratamiento del mismo.

La indicada adaptación a la función tectónica del pilar determina, tanto en la estatua de *Justiniano* como en la de *Alfonso X*, una composición eminentemente vertical y frontal. Yuxtapuestas a sendos pilares, se muestran en pie y encarando a quienes entran en el vestíbulo y se dirigen hacia la escalera. Resuelta la composición a través de un juego de líneas cerrado, éstas parecen subrayar el verticalismo exigido por el fondo arquitectónico mediante un especial énfasis de este ritmo en sus costados más exteriores con respecto a la escalinata. En el caso de la de *Justiniano*, la pierna más distal es la derecha, que por ello se ofrece firmemente apoyada en el suelo, mientras que el amplio manto, sujeto sobre el hombro derecho con una fíbula, cae hacia abajo en largos y rectilíneos pliegues. En la de *Alfonso X* ocurre otro tanto. Su pierna izquierda, la más exterior, soporta el peso de la figura, mientras que a su lado refuerzan la buscada perpendicularidad los pliegues de la sobrecota, el borde inferior del manto, el escudo y, sobre todo, el gran mandoble, que colgando del tahalí proyecta sus líneas ascendentes a través de las arrugas superiores del vestido hasta el hombro izquierdo del soberano.

De todas formas, estas estatuas no se movían en el contexto artístico medieval, sino en el tardodecimonónico, por lo que Coullaut indudablemente flexibilizó la composición, buscando la máxima naturalidad. Para ello contrapuso al indicado verticalismo de los flancos exteriores un juego de curvas, basado en el alabeo de los interiores, es decir, de los cercanos al eje de la escalinata. No obstante, era necesario lograr un equilibrio entre ambas zonas y para conseguirlo recurrió a refrenar el ya señalado verticalismo exterior mediante un juego de curvas descendentes trazado, como no podía ser menos, por los respectivos brazos externos de ambas figuras. Para ello fueron levemente separados

del cuerpo con la excusa de llevar a cabo alguna acción de no mucha relevancia.

De esta manera, la figura de *Justiniano* sostenía sobre su pecho y con la mano izquierda un libro. Ello determinaba en torno a la flexión del brazo un sobrio pero poderoso juego de pliegues, cuyo curvilíneo ritmo lineal concluía en el zigzagueante borde inferior del manto, bajo el que se descubría, algo retrasada, la pierna izquierda. Por contra, con la excusa de sostener el cetro imperial, el brazo derecho se separaba del cuerpo trazando un amplio arco descendente que de una manera suave buscaba equilibrar los volúmenes y las líneas del lado opuesto.

Con respecto a la figura de *Alfonso X*, su tratamiento fue muy parecido. En la mano derecha mantenía un libro, pero como el doblado brazo, ante lo ajustado de la cota, no ofrecía más que mínimas arrugas, se recurrió a envolverlo con el manto que cayendo desde el hombro se recogía bajo el cinturón, determinado un abundante y rico juego de pliegues, donde las líneas curvas se expresaban con total libertad para concluir sobre la extendida y relajada pierna derecha a través de un ritmo zigzagueante, similar aunque más suelto que el ofrecido por su compañera. Lo mismo que ella, se buscó equilibrar los volúmenes y las líneas surgidas en el lado interior, resolviendo el brazo más externo a través de una suave curva descendente, y cuya excusa era la de sostener contra el suelo y cerca de la pierna el gran escudo.

Esta especie de apertura formal hacia el centro del intercolumnio que flanqueaban, se vio subrayada por ambas estatuas mediante un leve giro de sus cabezas hacia el interior del mismo, con lo que se completaba el señalado y simbólico arco triunfal que ambas esculturas trazaban ante el acceso a la escalinata principal del Tribunal Supremo.

De este modo, su condición de pareja en la ornamentación de un ámbito arquitectónico fue el otro factor que guió la resolución compositiva de ambas estatuas. La composición de ambas es similar, aunque inversa, como si se buscara que fueran simétricas con respecto a un imaginario eje que pasara por el centro del gran vano que protegen. Las dos comparten un similar tratamiento vertical de sus costados externos, suavizado por los amplios arcos descendentes que los brazos de sendos flancos determinan, una resolución curvilínea de sus lados internos en torno a la común excusa de sostener sendos libros, y un idéntico giro de sus cabezas hacia interior del hueco que las separa.

Ciertamente, ambas esculturas se muestran bastante estáticas en sus pedestales, pero ello es sólo en apariencia, pues a través del ritmo lineal marcado por los pliegues de sus ropajes se cargan de movimiento, que

no es físico sino interior, tal y como ocurría en la plástica románica o berlinesca. Por tanto, será un dinamismo al servicio de la expresión.

La expresión de la personalidad histórica de ambos soberanos es el concepto fundamental que guía la tarea de Coullaut en ambas obras, y lo consigue sometiendo con gran sabiduría los elementos del lenguaje escultórico a las ideas clave que las caracterizaron, lo que da por resultado la elaboración de sendas estatuas que son el arquetipo de los personajes que efigian, a través de un tratamiento idealizado donde se equilibran perfectamente forma y contenido.

En la de *Justiniano*, el escultor deseó mostrar el concepto mayestático y distante con el que los emperadores bizantinos rodearon el protocolo cortesano, y que en sus representaciones áulicas se manifestaba a través de una deshumanización y consecuente divinización, logradas a través del abuso de ornamentos y del recurso al hieratismo. Así envolvió su figura en una imponente clámide, cuyos amplios y pesados pliegues otorgaban toda la solemnidad deseada, e hizo del hieratismo el eje expresivo de la estatua, aunque suavizándolo, como es lógico, al hilo del sendero realista por el que marchaba su plástica.

En la de *Alfonso X*, la solución expresiva no era tan sencilla. El monarca castellano se había caracterizado fundamentalmente por ser un mecenas intelectual, pero también tuvo que ser un guerrero que hubo de luchar contra los musulmanes, e incluso contra su propio hijo, dispuesto a arrebatarle el trono. Por ello, en su expresión habían de combinarse estos dos aspectos, el militar y literario. Para conseguirlo aprovechó las exigencias de adaptación al marco arquitectónico ya señaladas, de tal manera que hacia el costado más alejado de la escalera se mostraba vertical y rígida, portando los instrumentos de lucha, y el otro, el más próximo a la escalinata, aparecía flexible, elegante y abierta, alrededor del libro que leía y que parecía interesarle mucho más que las armas.

El modelado satisfacía las necesidades de majestuosidad y magnificencia que ambas figuras exigían, y se solucionaba dentro de una total corrección formal, donde el realismo es la clave, pero donde los detalles nunca se imponen a la belleza de las formas. De este modo, Coullaut resuelve los volúmenes atendiendo a su propia estética y a su armónica concatenación, sin que ello sea óbice para que también contribuyan a las pretensiones expresivas de ambas figuras. Así, en la de *Justiniano* se muestran amplios y poderosos, marcando líneas de ritmo ascendente que subrayen un vertical distanciamiento y que minimizando los huecos impidan al espacio conectarse con las formas, de tal mane-

ra que éstas se cierran para mejor poner de manifiesto la inaccesibilidad del imperial personaje. Por su parte, en la de *Alfonso X* también se ofrecen rotundos y vigorosos, pero a la vez más variados y sugerentes, al hilo de la mayor enjundia moral y biográfica del personaje. En su costado izquierdo, el dedicado al aspecto guerrero de su persona, se ofrecen en un linealismo vertical y un tratamiento relativamente monótono. Por contra, en su lado derecho, el del intelectual, aparecen desbordantes e impetuosos, cargados de fuerza, pero concentrados en torno al brazo que sostiene el libro, el símbolo de sus actividades literarias, de cuya belleza y tono artístico parece dar cuenta el zigzagueante pliegue que cae hasta el extremo de su pierna derecha. Paralelamente, presentan en su tratamiento profundas oquedades por las que penetra el espacio, señalando el talante abierto que siempre mostró en ellas y que le llevó a propiciar la colaboración de las tres culturas hispanas en sus empresas humanísticas.

La labra en mármol de ambas estatuas lleva al escultor a buscar una factura alisada en la línea neoclásica, procurando la mejor clarificación y definición formal. Ello contribuye a realzar la belleza de las formas, acentuando la idealización de los personajes. Aunque no se muestra excesiva preocupación por trasuntar las calidades, se aprecian ciertos matices diferenciadores entre ropajes, ornamentos, carnes, etcétera, que justificando el concepto realista de las piezas no caen en una pueril exhibición de virtuosismo, consiguiendo resaltar la nobleza con la que se resuelve su tratamiento formal.

Coullaut procura que el efecto lumínico contribuya a resaltar el modelado y con él los efectos expresivos que lo guiaron en su resolución. Así, el escaso claroscuro que determinan los amplios pliegues del manto de *Justiniano*, encierra su figura en si misma y contribuye a resaltar su hierático distanciamiento. Por su parte, en la de *Alfonso X* encontramos un claroscuro más acentuado, especialmente en la zona del manto y el libro, que por este camino se ve subrayada, además de dotada con un mayor realismo y vigor, mientras que en el costado opuesto tan sólo acentúa el rígido verticalismo de las armas.

En resumen, ambas estatuas, y en especial la de *Alfonso X*, constituyen sendas obras maestras en el catálogo de Lorenzo Coullaut Valera. Superan el historicismo realista marcado por el tema, alejándose del anecdotismo y la teatralidad, y profundizan en la personalidad histórica de los personajes, que se expresa con un especial interés por el juego volumétrico, donde también se atiende, muy inteligentemente, a las exigencias ornamentales y simbólicas del marco tectónico y espacial. Esta

atención por las formas como soportes de ideas, y su resolución con un modelado poderoso, sobrio, elegante y armónico, pone de manifiesto el renovador concepto del realismo plástico alcanzado por el escultor en las obras más logradas de los años finales de su carrera. En ellas, forma y contenido se equilibran en una suerte de moderno clasicismo, no académico, cuya mejor expresión es su voluntad arquetípica y su belleza idealizada.

N O T A S

1. KUBLER, George, "Arquitectura de los siglos XVII y XVIII", en *Ars Hispaniae*, T. XIV. Madrid, Plus Ultra, 1957, pp. 174, 231, 237 y 238. VALDIVIESO, Enrique, OTERO, Ramón y URREA, Jesús. "El Barroco y el Rococó", en *Historia del Arte Hispánico*, T. IV. Alhambra, Madrid, 1980, pág. 68.
2. "Formidable incendio. Las Salesas Reales ardiendo", en *ABC*, Madrid, 4 de mayo de 1915, pp. 15-17. TERRIZA, Manuel. "La Audiencia y el Juzgado de Guardia en el nuevo palacio de justicia", en *ABC*, Madrid, número extraordinario de 1924, s.p.
3. TERRIZA, Manuel. "La Audiencia y el Juzgado de Guardia en el nuevo palacio de justicia", en *ABC*, Madrid, número extraordinario de 1924, s.p. PANTORBA, Bernardino de, *Historia y crítica de las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Alcor, 1948, pág. 259.
4. TERRIZA, Manuel. "La Audiencia y el Juzgado de Guardia en el nuevo palacio de justicia", en *ABC*, Madrid, número extraordinario de 1924, s.p.
5. Vease sobre este escultor: SERRANO FATIGATI, Enrique, *La escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*. Madrid, Hauser y Menet, 1912, pp. 388-390. CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días*. Toledo, 1929, T. II, pp. 66-71. GAYA NUÑO, Juan Antonio, "Arte del siglo XX", en *Ars Hispaniae*, T. XXII. Madrid, Plus Ultra, 1977, pág. 85. BANDA Y VARGAS, Antonio de la, "Semblanza del escultor Lorenzo Coullaut Valera", en *Boletín de Bellas Artes*, 2.^a época. nº VII. Sevilla, 1979, pp. 45-59. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, PÉREZ REYES, Carlos y ARIAS DE COSSÍO, Ana María, "El Siglo XIX", en *Historia del Arte Hispánico*, T. V. Madrid, Alhambra, 1979, pp. 215-216. SAMBRICIO Y RIVERA ECHEGARAY, Carlos, PORTILLA SANDOVAL, Francisco y TORRALBA SORIANO, Federico, "El Siglo XX", en *Historia del Arte Hispánico*, T. VI. Madrid, Alhambra, 1980, pág. 153. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto, *La escultura sevillana en la época de la Exposición Iberoamericana, 1900-1930*. Ávila, 1989, pp. 107, 108, 117-120, 154, 159, 160, 162, 163, 167. REYERO, Carlos, y FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 274, 275, 281, 283, 286, 295. ÁLVAREZ CRUZ, Joaquín Manuel, *La obra escultórica de Lorenzo Coullaut Valera*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 1996. GAJATE GARCÍA, José María. *La obra escultórica de Lorenzo y Federico Coullaut Valera en Madrid*. Madrid, 1997.
6. TERRIZA, Manuel. "La Audiencia y el Juzgado de Guardia en el nuevo palacio de justicia", en *ABC*, Madrid, número extraordinario de 1924, s.p.
7. Archivo de los herederos de Lorenzo Coullaut Valera. *Libro de cuentas de doña María Teresa Mendigutía Morales*. S.p.
8. Vid. *El Palacio de Justicia de Madrid*. Madrid, Blass S.A., 1927. Las estatuas realizadas por Coullaut Valera para el Palacio de Justicia de Madrid no reciben la más mínima mención en este libro, especialmente editado para historiar las reformas y restauraciones realizadas en el antiguo convento de las Salesas Reales después del incendio que lo destruyera, por lo que es de suponer que fueron colocadas en su actual emplazamiento con posterioridad al año de su edición, es decir, a 1927.
9. LACARRA Y DE MIGUEL, José María, *Historia de la Edad Media*. Barcelona, Montaner y Simón, 1960, T. I, pp. 125-145. RÍU, Manuel, *Lecciones de Historia Medieval*. Barcelona, Teide, 1975, pp. 110-119. CABRERA, Emilio y SEGURA, Cristina, *Historia de la Edad Media-II, Oriente*. Madrid, Alhambra, 1987, pp. 24-34.
10. RÍU, Manuel, *Lecciones de Historia...* op. cit., pp. 424-430. MOXÓ, Salvador. "La época de Alfonso X", en *La expansión peninsular y mediterránea (c. 1212 - c. 1350)*, T. XIII, V. I, de la *Historia de España de Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa-Calpe S. A., 1990, pp. 89-206.