

nº 19 | 2013

atrio

revista de historia del arte



atrio

revista de historia del arte

Directores

Fernando Quiles García (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Arsenio Moreno Mendoza (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría

Ana María Aranda Bernal (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Secretaría Técnica

María de los Ángeles Fernández Valle (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Juan Ramón Rodríguez-Mateo (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Consejo Editor

José Manuel Almansa Moreno (Univ. de Jaén, España)
M^a. del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)
Francisco J. Herrera García (Univ. de Sevilla, España)
Juan Manuel Monterroso Montero (Univ. de Santiago de Compostela, España)
Francisco Ollero Lobato (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

Edita

ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE
Departamento de Geografía, Historia y Filosofía
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
Carretera de Utrera Km 1. 41013 Sevilla

Diseño y maquetación: Juan Ramón Rodríguez-Mateo
Impresión: Martha Moscoso. Ulzama Digital (Pamplona)

ISSN: 0214-8293
Depósito Legal: SE-10-1989

Atrio se encuentra indexada en las bases de datos Arthistoricum.net, CINDOC, Francis, Latindex, Periodicals Index Online, Regesta Imperii, IN-RECH, DICE, PCI Español y RESH, e incluida en los sumarios electrónicos de Dialnet, Compludoc e ISOC, además de otros catálogos de revistas Open Access, como Recoleta o Dulcinea. Actualmente cumple con 31 criterios Latindex y de acuerdo al informe ANEP/FECYT (septiembre de 2010) posee la categoría B.

Consejo Asesor

María Paz Aguiló Alonso (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)
Luisa Elena Alcalá (Univ. Autónoma de Madrid, España)
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández (Comisión de Arte Sacro del Obispado de Cádiz y Ceuta)
Dora Arizaga Guzmán (Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito, Ecuador)
Buenaventura Bassegoda Hugas (Univ. Autónoma de Barcelona, España)
Jaime H. Borja Gómez (Univ. de los Andes de Bogotá, Colombia)
Rosario Camacho Martínez (Univ. de Málaga, España)
Ignacio Cano Rivero (Museo de Bellas Artes de Sevilla, España)
Viviane Conceição Rodrigues (Centro de Estudos e Pesquisas Afro Alagoano Quilombo e Museu Cultura Periférica, Brasil)
Marcela Cristina Cuéllar Sánchez (Pontificia Univ. Javeriana de Cali, Colombia)
Thomas Cummins (Harvard University, Cambridge, USA)
Fauzia Farneti (Università degli Studi Firenze, Italia)
Pedro Galera Andreu (Univ. de Jaén, España)
David García Cueto (Univ. de Granada, España)
Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Univ. de Granada, España)
Alexandra Kennedy (Univ. de Cuenca, Ecuador)
Vicente Lleó Cañal (Univ. de Sevilla, España)
María del Pilar López (Univ. Nacional de Bogotá, Colombia)
Rafael López Guzmán (Univ. de Granada, España)
Fernando Marías (Univ. Autónoma de Madrid, España)
Magno Mello (Univ. Federal de Minas Gerais, Brasil)
Luciano Migliaccio (Univ. de São Paulo, Brasil)
Benito Navarrete Prieto (Univ. de Alcalá de Henares, España)
Sandra Negro Tua (Univ. Ricardo Palma de Lima, Perú)
Alberto Nicolini (Univ. Nacional de Tucumán, Argentina)
Víctor Manuel Nieto Alcaide (Univ. Nacional de Educación a Distancia, España)
María Teresa Paliza Monduate (Univ. de Salamanca, España)
Aurora Rabanal Yus (Univ. Autónoma de Madrid, España)
William Rey Ashfield (Univ. de la República de Montevideo, Uruguay)
Wifredo Rincón García (Instituto de Historia-CSIC, Madrid, España)
Nuria Rodríguez Ortega (Univ. de Málaga, España)
Antonio Salcedo Miliani (Univ. Rovira i Virgili, Tarragona, España)
Olaya Sanfuentes (Pontificia Univ. Católica de Chile)
Teresa Sauret Guerrero (Univ. de Málaga, España)
Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán, México)
Ricardo Tapia Zarricueta (Univ. de Chile)
Antonio Urquizar Herrera (Univ. Nacional de Educación a Distancia, España)
Susan Verdi Webster (College of William and Mary, Williamsburg, USA)

índice

<i>Salomonismo en la arquitectura española del Renacimiento. Un ejemplo cordobés</i> Pedro M. Martínez Lara	7
<i>A landscape architectural design approach: The restoration of the Angel Tower and the Cloister of the Cathedral of Cuenca</i> Joaquín Ibáñez Montoya Maryan Álvarez-Builla Gómez	21
<i>Nuevas trazas para la torre mirador del convento de Sta. Clara de Carmona</i> Antonio García Baeza	39
<i>Antonio de Alfián y Juan de Oviedo el Viejo El retablo de la Inmaculada de la Parroquia de Santa Ana de Sevilla (1573-1574)</i> Juan Antonio Gómez Sánchez	49
<i>Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española</i> Concha de la Peña Velasco	69
<i>Los monasterios y su proceso de secularización en el s. XIX: una "mirada retrospectiva"</i> Lena S. Iglesias Rouco	83
<i>El turismo en la Catedral de Granada desde 1925</i> Rodrigo Gómez Jiménez	95
<i>Vía Crucis de pintura e imágenes de bulto en Nueva España. Reflexiones sobre la complementariedad de una devoción</i> Alena Robin	107
<i>Una dote para Cecilia. La colección de don Miguel Marín de Villanueva</i> Pilar Díez del Corral Corredoira	117
<i>Incidentes en el comercio entre Sevilla y América en el s. XVIII: La milagrosa intercesión de la Virgen de Consolación de Utrera en el naufragio de la flota de 1713</i> José M ^a Sánchez-Cortegana Rafael Macías	127
Reseñas bibliográficas	137

Salomonismo en la arquitectura española del Renacimiento. Un ejemplo cordobés

Pedro M. Martínez Lara
Universidad de Sevilla

Resumen

El crucero de la catedral de Córdoba fue una de las empresas constructivas más controvertidas del siglo XVI. De la necesidad cultural al prestigio, la historia de esta construcción, que se terminó ya en el siglo siguiente, tuvo un replanteamiento formal y sobre todo teórico y simbólico por influencia de un círculo de humanistas. Aquí destaca Pablo de Céspedes, racionero de la catedral, humanista, teórico, pintor y arquitecto.

Palabras clave: renacimiento, arquitectura, siglo XVI, Catedral de Córdoba, Templo de Salomón, Pablo de Céspedes, Jerónimo de Prado, Juan Bautista Villalpando.

Abstract

The transept of the Cordoba's Cathedral, was one of the most controversial buildings in the 16th Century. The need to worship the prestige, the history of this building, which was completed in the next century, had a formal restatement and all theoretical and symbolic by the influence of a circle of humanists. Pablo de Céspedes stresses here, cathedral's prebendary, humanist, theorist, painter and architect.

Keywords: renaissance, architecture, XVI Century, Cordoba Cathedral, Temple of Solomon, Pablo de Céspedes, Jerome of Prado, Juan Bautista Villalpando.

La creación arquitectónica fue, al menos hasta la edad contemporánea, el resultado de una actividad coral. Este axioma entra en claro conflicto con algunos planteamientos vigentes, que asignan al artista o al técnico —en el caso de la arquitectura—, el proceso que va desde la génesis ideal a la realización práctica de la obra de arte. Esta premisa resulta imprescindible para comenzar a desgranar los argumentos que intervienen en los casos que van a ser analizados en estas páginas.

Cualquier historiador que haya abordado el estudio de la arquitectura producida en la España del Renacimiento, ha podido comprobar cómo los factores que intervienen tanto en los planteamientos previos a la producción, como en la propia praxis de la obra arquitectónica, son de una extraordinaria complejidad. Ésta radica en la multitud y diversa naturaleza de aquellos y en la multiplicidad de elementos humanos que las protagonizan. Como muestra se pueden relacionar, desde la inherente actividad del arquitecto como productor y técnico, sometido a las directrices y necesidades de sus comitentes, a la influencia del ambiente cultural, la moda, o incluso, la política en todos sus niveles. Este tipo de cuestiones son mucho más evidentes en las grandes empresas constructivas. El resultado de entender el estudio de la Historia de la Arquitectura, no sólo como un producto exclusivo de la relación entre artista y comitente, sino como derivación de la convergencia de muchos y complejos factores, es la puesta en relación de construcciones separadas en el tiempo, el espacio o la funcionalidad. Este planteamiento, hace de la Historia de la Arquitectura una tupida y compleja trama de conexiones, flujos y reflujos, de influencias e interferencias.

“No hay maravilla más inoportuna”. El crucero de la catedral de Córdoba

Con esta rotunda expresión, Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, resumió en su *Historia del Arte Hispánico* de 1931, el resultado final del proceso constructivo del nuevo crucero que, durante buena parte del siglo XVI y algunos años del XVII fue erigido en mitad de la aljama cordobesa. Una empresa arquitectónica donde se van a manifestar todos los factores que se acaban de enunciar y en la que puede rastrearse la influencia de las ideas teóricas, la renovación estética y un intenso debate intelectual desarrollado a lo largo de no menos de un siglo.

En el verano de 1521 Alonso Manrique, obispo de Córdoba desde 1516, inició el proceso que pondría fin a la precaria situación que, a su juicio, vivía el templo catedralicio cordobés en lo que al espacio para la liturgia se refiere. Desde 1236, fecha de la entrada de Fernando III de Castilla en la ciudad y de la definitiva consagración de la aljama como catedral¹, la de la iglesia mayor de Córdoba, inserta en la edificación islámica preexistente, es una historia de necesidades contradictorias. Por un lado, la preservación del formidable monumento islámico y, por otro, el de la adaptación de este singular espacio a unas necesidades completamente distintas a las que sirvió desde su concepción. Dos años más tarde del inicio del proceso, el 14 de abril de 1523², comenzaron las obras de demolición que dejarían paso al nuevo proyecto.

Esta solución no era novedosa, puesto que en 1489 se había producido un primer derribo de parte del interior de la sala de oración, para crear un coro más amplio frente a la primitiva Capilla Mayor, hoy de Villaviciosa, alojada en un lucernario de la ampliación de Al-Haken II. Con esto se quiso proveer el espacio suficiente para albergar el coro con una mínima dignidad³. Para ello se vació el espacio correspondiente a las cinco naves que separan esta capilla del muro sur, abarcando la amplitud de tres crujías. De este modo se creaba un lugar más adecuado para las funciones litúrgicas. Un espacio cuya cubrición se solucionó mediante arcos góticos en piedra, dispuestos en diafragma y apoyados en el cos-

1. Nieto Cumplido sostiene que en 1146 se produce una primera consagración de la mezquita como resultado de la invasión de la ciudad por las tropas del emperador Alfonso VII, en una incursión que apenas duró nueve días-. Vid. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral de Córdoba*. Córdoba, Cajasur, 2008, pp. 330 – 332.

2. La referencia aparece en NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. p. 507.

3. Las obras se acometen por orden del obispo Íñigo Manrique, quien movido al parecer por la frecuente celebración de cortes en la ciudad, quería disponer de un espacio más diáfano para el Oficio Divino. Vid. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. p. 451.

bondad e perfeccion que esta fecha”. Una cuestión la de la valía de la arquitectura que se incrementaba porque “por la manera que este templo esta aedificado es único en el mundo”⁹. Lo que de verdad preocupaba al patriciado y nobleza cordobeses, que a la sazón ostentaban el poder civil, era conservar otro patrimonio muy distinto.

Desde el siglo XIII, las familias nobles de la ciudad se habían ido procurando derecho de enterramiento en torno a la capilla mayor y a la Real por razones de prestigio. Unos derechos que les ocasionaban un importante coste económico. La nueva construcción llevaba aparejada la traslación al menos de la capilla mayor, y con ella, del suelo privilegiado a un lugar diferente. Esto suponía la amenaza de pérdida de valor del suelo, que para su descanso eterno, estas familias habían adquirido por herencia o a base de entregar rentas. El final de la disputa fue la apelación del obispo y Cabildo civil al emperador Carlos que resolvió dando permiso para la prosecución de las obras, algo que también generaría literatura posteriormente. Cabe destacar por último, que cuando a finales del siglo XV se derribaron arquerías para alojar el coro, no hubo ninguna protesta por parte del poder civil¹⁰.

Volviendo al planteamiento arquitectónico de este nuevo edificio, Hernán Ruiz planteó desde el primer momento un espacio que se organizaría siguiendo una célula básica: el ancho de una nave por el de una crujía. Medidas estas, que aunque con ligeras variaciones, son constantes en todos los puntos del edificio. Así pues, establecido el módulo, se fijaron las dimensiones del nuevo edificio abarcando un total de diez naves de largo por once crujías de ancho¹¹. De este espacio, cinco crujías conformando la nueva nave mayor, mientras que los brazos del crucero ocuparían tres crujías respectivamente. No se ha localizado el punto de inicio de las obras, pero por las formas constructivas resultantes, parece que Hernán Ruiz I delimitó el espacio de la capilla mayor y los brazos del crucero, vaciando completamente de columnas y arquerías el interior de éste, no obstante mantuvo las danzas de arcos en los dos espacios residuales restantes, que dejó en alberca para poder alzar el andamiaje de los nuevos muros y que después cubrió con una solución de elegantes bóvedas de combados y terceletes. Esto da viva muestra de que el propósito del arquitecto fue desde el principio conciliar las nuevas formas constructivas —góticas— y materiales —cantería— con lo preexistente, lejos por tanto de los falsos temores de destrucción irracional



Córdoba, Catedral. Vista del coro medieval desde la capilla de Villaviciosa.

9. La referencia completa del acta de cabildo de donde procede la primera cita aparece publicada en MARÍAS, F., *El largo siglo XVI...* op. cit. p. 187. La segunda se ha tomado de: NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. p. 505.

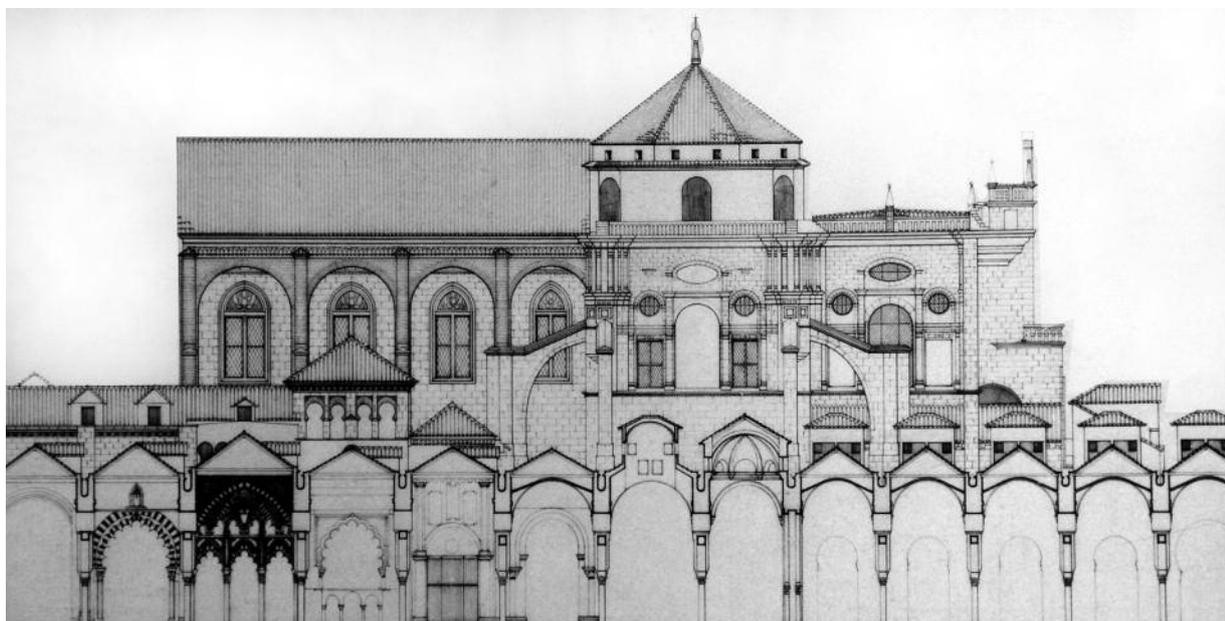
10. Este asunto de la traslación de la capilla mayor, y de lo que es más importante en este caso, la real, donde descansan los cuerpos de al menos dos reyes castellanos, es verdaderamente el que preocupa a los regidores de Córdoba como ya apuntó Marías. Vid. MARÍAS, F., *El largo siglo XVI...* op. cit. p. 188.

11. Como ya se había practicado en la anterior nave para el coro, en esta nueva obra se mantiene la orientación cristiana del edificio, esto es, la cabecera hacia el Este.

que había denunciado el Cabildo civil. Se ve aquí cómo esta empresa arquitectónica estuvo, desde el mismo momento de su concepción, sujeta a gran cantidad de factores e injerencias que muy poco tenían que ver con las necesidades a las que esta nueva arquitectura trataba de poner remedio.

Una vez expuestos los comienzos de la obra nueva, con los propósitos, intencionalidades y factores externos que la rodearon, y aunque sería interesante seguir desgranando el complejo y dilatado proceso constructivo, muy poco conocido, hay que centrar la atención en las etapas finales del proceso. Es aquí donde la arquitectura se vio especialmente envuelta en toda una serie de factores ideológicos, teóricos, políticos y sobre todo simbólicos, que transformaron profundamente el edificio más allá de lo que la evolución de las técnicas constructivas y el estilo pudieron marcar.

Tras el empuje inicial del obispo Manrique, que finalmente pasó a ocupar la sede hispalense justo después de comenzar las obras, se mantuvo la inercia de este empuje durante un tiempo. Tras veinte años de trabajos casi ininterrumpidos a cargo de Hernán Ruíz y más tarde de su hijo, el célebre Hernán Ruíz II, las obras quedaron prácticamente paralizadas y acabaron dilatándose más de ochenta años¹². Casi todos los factores de esta circunstancia tienen al final



Córdoba, Catedral. Sección de la mezquita y alzado meridional del crucero según C. Luca de Tena. Archivo de la catedral de Córdoba. Secc. Planos y dibujos.

un trasfondo económico, son de muy diversa índole. El primero acaba de ser enunciado: la sede cordobesa fue tradicionalmente una sede de tránsito. Por lo general, los obispos que llegaban a Córdoba no permanecían en el trono episcopal el tiempo suficiente como para hacer suyo el gran programa edilicio y participar en el elevado coste del mismo¹³. Las posibilidades de que un prelado viese el final de su carrera eclesiástica en Córdoba y por tanto, plantease su enterramiento en la obra nueva, eran exiguas por lo que los empujes prelatios a las obras fueron escasos y poco importantes. A esto hay que sumar que la actitud de los capitulares, que por decirlo de algún modo, tenían sus puestos más estables, era de una manifiesta indiferencia hacia la continuación de las obras. No hay que olvidar que la idea inicial partió de

12. Un buen y actualizado resumen del proceso constructivo del nuevo crucero puede encontrarse en VILLAR MOVELLÁN, A. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba, Caja San Fernando, 2002.

13. La silla obispal de Córdoba sirvió como trampolín para que no pocos obispos accediesen a la vecina y más pujante sede de Sevilla. Un hecho que aún sigue vigente.

un obispo y ellos, los canónigos y demás prebendados, estaban acostumbrados al viejo coro y altar mayor. Sin dejar de lado que este sacro senado cordobés contaba tradicionalmente entre sus filas con miembros de casi todas las familias importantes de la ciudad, cuya oposición a la nueva obra ya se ha visto. Además, el Cabildo cordobés, a diferencia de otros, fue históricamente poco inclinado al gasto en obras de mejora en la catedral más allá de intereses muy concretos como la dotación de capillas funerarias.

Así las cosas se llega al último cuarto del siglo XVI, momento en el Córdoba se va a convertir en un reluciente foco intelectual, hecho que tendrá como consecuencia directa la inserción entre los miembros del Cabildo de figuras fundamentales del panorama intelectual hispano, tales como Bernardo José de Aldrete¹⁴, Álvaro Pizaño, Cristóbal de Mesa, Luis de Góngora o Pablo de Céspedes. A estos personajes, todos ellos pertenecientes al Cabildo catedralicio cordobés hay que añadir otras personalidades de enorme talla en el campo de la cultura como Ambrosio de Morales, quien residirá en Córdoba desde 1582 hasta su muerte en 1591. Otros personajes importantes estarán de paso en la ciudad como los jesuitas Jerónimo Prado y Juan Bautista Villalpando, quienes estarían alojados en la casa profesa de Córdoba algunos años.

Este importante aporte de personalidades al ambiente intelectual y cultural cordobés supuso que Córdoba se convirtiese, durante algunas décadas en un relevante foco de intelectualidad. Esto tuvo consecuencia en la producción literaria y artística donde existió un claro cambio de planteamientos teóricos y estéticos. En el plano de la arquitectura también se va a dar esta circunstancia, y como no podía ser de otra manera, afectará de forma decisiva al proceso constructivo del nuevo crucero de la catedral.

A finales de la década de 1550, la marcha de Hernán Ruiz a Sevilla, al servicio del Cabildo catedral hispalense causó un considerable retraso en la realización de la obra nueva, que a su muerte en 1569 sólo habría visto cubiertos los brazos del crucero¹⁵. Parece por tanto que para la década de los setenta, el área del crucero no había sobrepasado la cota de cubiertas de las naves califales.

La coincidencia del foco erudito e intelectual generado en el entorno cordobés, unido a la existencia de una gran empresa constructiva que había quedado sin resolver, será el perfecto caldo de cultivo para que exista el debate, no ya de la conveniencia de las obras, algo que sigue vigente¹⁶, sino acerca de la solución más adecuada para resolver el problema. Lamentablemente no ha quedado demasiada constancia escrita de este debate ni de las opciones que el Cabildo y los sucesivos obispos barajaron en cada momento¹⁷. No obstante, a la luz del resultado es posible establecer ciertas conexiones entre las soluciones constructivas elegidas y el parecer de estos intelectuales.

Documentalmente se conoce cómo en 1591 el arquitecto Juan de Ochoa entra al servicio del Cabildo y que un año más tarde es puesto al cargo de la obra nueva por parte del obispo Reinoso. La prioridad del nuevo arquitecto se va a centrar en el cerramiento del llamado cimborrio que Diego de Praves había propuesto cerrar por medio de una

14. Parece que existe un error en la identificación que la historiografía ha hecho de este personaje. Siempre se ha hablado de los hermanos Aldrete cuando ciertamente en la documentación aparece durante unos años José Aldrete, racionero y posteriormente Bernardo de Aldrete, canónigo. Se trata de la misma persona, tan sólo que parece que al lograr una mejor prebenda empezó a aparecer en la documentación con su otro nombre. Se trata sin duda de Bernardo José de Aldrete, una de las mayores personalidades de la intelectualidad española a caballo entre el Renacimiento y el Barroco.

15. Para un mejor conocimiento de la biografía del arquitecto cordobés es muy recomendable la lectura de Morales: MORALES MARTÍNEZ, A. J., *Hernán Ruiz...* op. cit.. Para el proceso de realización de las obras los ya citados trabajos de Nieto y Villar: NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. pp. 499 y ss., y VILLAR MOVELLÁN, A., *La catedral...* op. cit. pp. 43 y ss.

16. En 1577, Ambrosio de Morales escribe sobre la excelencia de la arquitectura califal de la mezquita cordobesa rechazando la obra nueva. Cfr. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. p. 516.

17. Villar aporta algunas de las opciones que pudieron tenerse en cuenta a la hora de cerrar el crucero. Vid. VILLAR MOVELLÁN, A., *La catedral...* op. cit. p. 51.

18. Vid. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. pp. 516 y ss., y VILLAR MOVELLÁN, A., *La catedral...* op. cit. p. 51.

bóveda elíptica similar a la que se acabó ejecutando¹⁸.

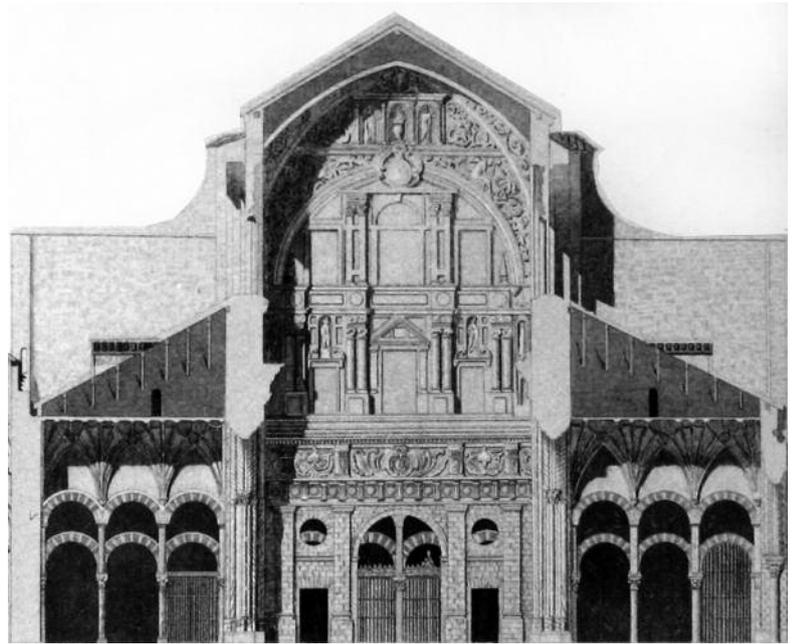
Es en el planteamiento de los alzados de los muros del coro y, de forma particular, el de su bóveda, donde es del todo evidente la influencia de las nuevas corrientes de pensamiento y del ambiente intelectual. Este factor consiguió dotar a la arquitectura de un enorme y complejo simbolismo, fruto de la reflexión teórica sobre la construcción, más allá del pretendido programa iconográfico que ha querido verse impreso en su piel de estuco¹⁹.

El coro de la catedral de Córdoba, cuya planta había quedado fijada por el planteamiento inicial de Hernán Ruiz I en los años veinte del siglo XVI, se configura como un enorme espacio rectangular que se habría de cubrir mediante tres tramos de bóvedas de crucería similares a las de los brazos del crucero o el presbiterio, como evidencian los potentes estribos laterales pensados para recibir arbotantes²⁰. Esta solución constructiva resultaba obsoleta a fines del siglo XVI, por lo que se barajaron otros sistemas de cubrición. Concretamente, en 1591,

Diego de Praves había propuesto cubrirlo mediante medias naranjas en ladrillo. Solución que tampoco se llevó a cabo. Ochoa, quien finalmente se hizo cargo del proyecto, reforzó los muros con cantería engrosando su medida. Al exterior el muro se articula mediante una arquería de medios puntos que enmarcan los ventanales preexistentes, que aún presentan una configuración y proporciones góticas. La solución adoptada por Ochoa fue, recogiendo parte de la propuesta de Praves, una bóveda de medio punto rebajada y de ladrillo sobre la que dispone un camaranchón y tejado a dos aguas. Esto permite tener al interior un espacio totalmente diáfano y luminoso que sirve perfectamente a su cometido.

Una vez analizado todo esto, ¿dónde se puede apreciar la influencia del entorno erudito en esta construcción y la conexión con otros edificios? La respuesta está en un análisis transversal y simbólico de la edificación, abarcando desde el plano formal al funcional. Empezando por los materiales, puede pensarse que la elección del ladrillo frente a la piedra, material que se había usado hasta ese momento en la obra nueva, se debe a motivos económicos o estructurales. En cuanto a lo económico, parece razón de poco peso, teniendo en cuenta la entidad y lo emblemático de la obra. Por lo que respecta al plano estructural, el primer arquitecto había presupuestado los apoyos necesarios para recibir las cargas de bóvedas pétreas, e incluso, los arquitectos posteriores no tuvieron embarazo en reforzar estos apeos a medida que la obra los fue requiriendo²¹.

Yendo directamente a la raíz del asunto, hay que decir que el mencionado foco intelectual presente en Córdoba a fines de siglo pudo ver en la obra nueva un excelente campo para el desarrollo de nuevos planteamientos y sobre todo

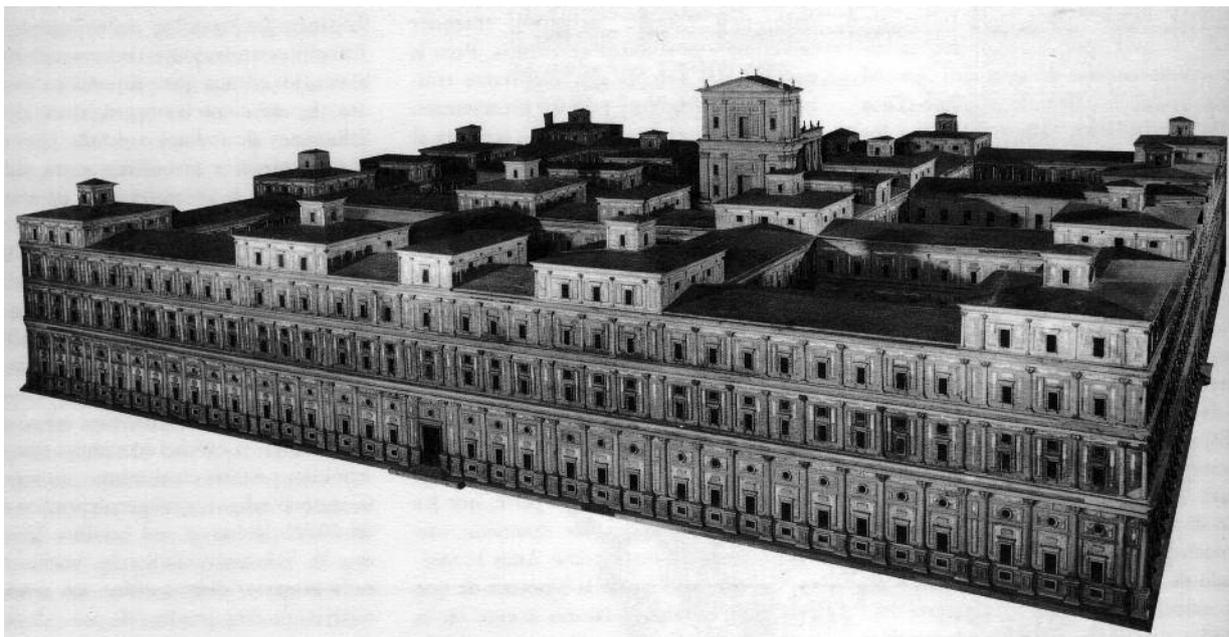


Córdoba, Catedral. Sección del crucero por el coro según R. Arredondo y E. Buxo. Archivo de la catedral de Córdoba. Secc. Planos y dibujos.

19. Sobre el programa iconográfico y el significado de la decoración de este espacio es esencial el apartado que Nieto dedica al asunto en su obra, como un reciente trabajo del profesor Moreno Cuadro. Vid. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. pp. 526 y ss. y MORENO CUADRO, F., "El crucero de la catedral de Córdoba. Estudio iconográfico e iconológico", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. XVI, N° 31, 2007.

20. De hecho, para cerrar las bóvedas del presbiterio y los brazos del crucero sí se realizaron, aunque ya con un lenguaje moderno, arcos arbotantes para recibir los empujes de las bóvedas de cantería.

21. Parte de la actuación de Hernán Ruiz II en la obra nueva se dedicó a reforzar los elementos sustentantes que recibirían las cargas de las cubiertas del presbiterio y brazos del crucero. Debido todo ello a un error de cálculo de su padre y a que el comportamiento de la obra no había sido el esperado.



Templo de Salomón, maqueta (c. 1692). Ejecutada según los diseños de Juan Bautista Villalpando. Hamburgo, Museum für Hamburgische Geschichte.

la posibilidad de usarla como pretexto y base para cristalizarlos. Concretamente, los intelectuales que formaban parte del cabildo estuvieron muy encima del transcurso de las obras. Consta que Bernardo de Aldrete fue diputado de la obra nueva hasta 1600²², fecha clave en la cual se está decidiendo la forma que habrá de tener el nuevo coro. Aparte de la participación de Aldrete hay que pensar que al menos otra participación, la de Pablo de Céspedes, personaje que toda la historiografía hispana ha reverenciado como clave en muchos aspectos que van de la teoría a la práctica de las artes.

La participación de Pablo de Céspedes en la obra nueva, y especialmente en el coro, es un asunto que ya ha sido anunciado por los especialistas que han abordado el estudio de este proceso constructivo. El problema para verificar esta participación estriba fundamentalmente en lo escaso de la documentación que sus intervenciones, muchas de ellas conocidas, generó. En cualquier caso, la sola presencia de esta enorme personalidad entre los miembros del Cabildo cordobés no pasó desapercibida. Existen algunas referencias de su actividad artística al servicio de la institución en actas capitulares, nunca documentos contractuales. Pero al margen de esta producción, no cabe duda de que su criterio y opinión fueron decisivos en la toma de decisiones relativas a todo tipo de cuestiones, especialmente las que tuvieron que ver con el arte y la arquitectura.

En lo que al asunto de la obra nueva se refiere, hay un momento que puede fijarse en los inicios de la década de los noventa, cuando algunos personajes del Cabildo, insertos en los círculos intelectuales de los que ya se ha hablado, se involucran de forma decisiva en el proceso constructivo. Ya se ha visto como Aldrete fue diputado de la obra nueva, es decir, encargado por el Cabildo de la supervisión de los trabajos. Se conoce incluso como Aldrete se valió de su prestigio para tratar de obtener recursos económicos ante nada menos que el papa²³. Parece como si hubiera un cambio de actitud en estos hombres virtuosos que siguiendo a Ambrosio de Morales habían venido rechazando la nueva obra que consideraban intrusa en el magnífico conjunto islámico de la mezquita.

Este cambio de planteamiento de los círculos intelectuales frente a la obra nueva coincide en el tiempo con el

22. Archivo de la Catedral de Córdoba (A.C.C.). Sección I, actas capitulares, lib. 34, fol. 21r°.

23. En 1591, se da permiso a Bernardo de Aldrete (José según Nieto), para que solicite al mismísimo papa Inocencio IX la concesión de la mitad de los beneficios vacantes de la catedral para ayudar a financiar la nueva obra. Vid. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. p. 516.

auge de un debate teórico que tiene lugar a nivel de todo el reino y que viene auspiciado por la monarquía de Felipe II: el Salomonismo. Un debate donde van a tener parte, entre otros, Ambrosio de Morales, Pablo de Céspedes, los padres jesuitas Prado y Villalpando, todos ellos presentes en Córdoba, y en contacto directo con el Cabildo catedral y su empresa constructiva. Aparte, intervienen en el debate personalidades como Benito Arias Montano o Pedro de Valencia, que también formaban parte de los círculos de erudición humanística del momento y que mantenían muy directa relación con Céspedes. Establecida la conexión de la obra nueva con el debate salomonista, es conveniente referir en qué consistía la controversia.

El Salomonismo en el ambiente cultural y teórico hispano

La segunda mitad del siglo XVI fue testigo del auge de un enjundioso debate protagonizado, aparte de por teólogos, por arquitectos, teóricos, arqueólogos y otros eruditos. Todos ellos impulsados por una poderosa razón de fondo: la política de Estado.

Si durante la primera mitad del siglo, coincidente con el imperio del César Carlos, la monarquía hispánica se había identificado con el mundo clásico, tratando de emular a los emperadores romanos, la segunda mitad va a vivir un cambio sustancial en este planteamiento. Felipe II, sucesor del César, jugó un papel político decisivo a nivel internacional apoyando a la cabeza del cristianismo, el papado, frente a la amenaza de injerencias y conflictos de su homólogo francés. Por otro lado, el monarca español también quiso destacarse por la defensa real de la religión católica frente al peligro turco que venía desde Oriente²⁴ y frente a la amenaza que suponía la expansión de la reforma protestante en pleno corazón de Europa. Por tanto, la emulación con la antigüedad clásica empieza a ser conciliada con el carácter profundamente católico de la monarquía. A la dualidad de guerrero y hombre cultivado en artes y letras que se había puesto de moda en el Renacimiento, se le añade otra faceta: la del devoto y defensor de la Fe católica.

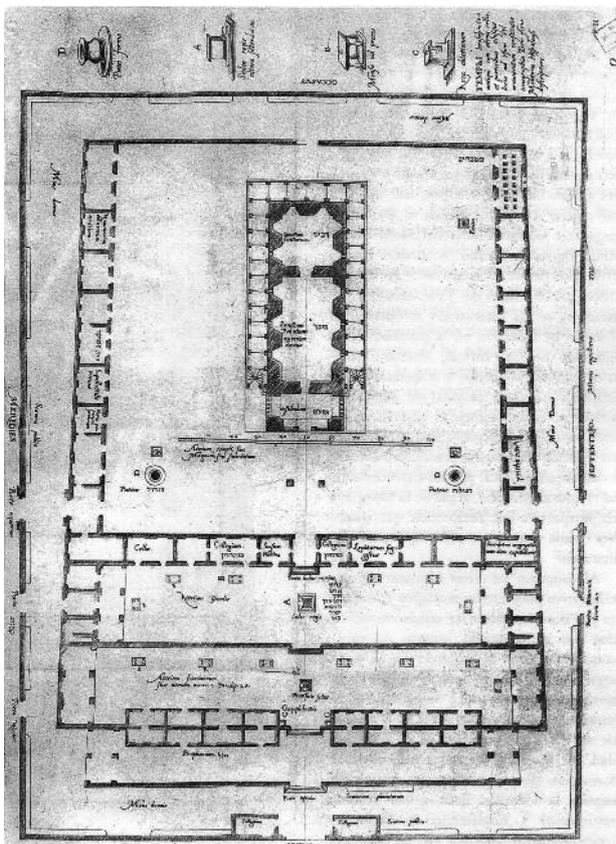
En definitiva, el modelo de monarca virtuoso va a ser ahora el del mítico Salomón, que reunía por un lado el ejercicio virtuoso del poder por medio de la sabiduría y, por otro, la eficiencia militar y la defensa de los valores de su pueblo, o lo que casi es lo mismo, su religión. Todo ello presidido por un contacto directo con Dios, quien dirigía y respaldaba sus acciones. Los ejemplos de emulación del rey Salomón que lleva a cabo Felipe II son innumerables. Destaca sobre todos ellos la erección de un gran templo en honor de Dios que acabó siendo modelo y ejemplo de arquitectura virtuosa: el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial²⁵.

Toda esta política necesitó desde el primer momento un sustrato teórico y un apoyo literario sustentado en las grandes personalidades de la intelectualidad hispana. Paralelamente a proyectos como el citado monasterio, para el que se pone en marcha un despliegue de teóricos y técnicos sin precedentes, va a haber toda una serie de textos y empresas editoriales que respaldaban el proyecto. Una empresa constructiva que fue sin duda la más importante de su tiempo,

24. Uno de los hitos de esta política es la creación de la Santa Liga, coalición armada de los reinos católicos frente al imperio otomano. Una santa liga que viviría momentos de éxito militar como la victoria en Lepanto.

25. En 1979 la profesora Cornelia von der Osten Sacken, publicó un estudio, posteriormente traducido al español, donde se propone esta idea aunque llevada a un extremo insostenible, afirmando además que El Escorial era el responsable de la difusión de Vitruvio en España. Hecho que ya denunció Martínez Ripoll. Vid. OSTEN SACKEN, C. von der, *El Escorial. Estudio iconológico*. Bilbao, Xarait, 1984, pp. 119 y ss. Cfr. MARTÍNEZ RIPOLL, A., "Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano - Del Prado y Villalpando", *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*. Madrid, CSIC, 1987, pp. 135 - 156, p. 136.

26. Es imposible abarcar mínimamente, debido a lo profuso y complejo del tema, la bibliografía que ha generado el estudio de esta edificación y su repercusión posterior aunque nos resultan esenciales las palabras de Chueca Goitia y Kubler, así como el punto de vista aportado más modernamente por Ramírez. Vid. CHUECA GOITIA, F., *Arquitectura del s. XVI*, Madrid, Plus Ultra, 1953; KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Plus Ultra, 1957; RAMÍREZ, J. A. et al., *Dios Arquitecto. Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, Siruela, 1994. De forma particular, el ambiente del momento aparece descrito también en: MARTÍNEZ RIPOLL, A., "Pablo de Céspedes... op. cit.



Templo de Salomón, según Benito Arias Montano en la *Biblia Poliglota Regia*.

tanto por lo que suponía arquitectónicamente, como por la repercusión e importancia que tendría en el ambiente cultural y artístico de su momento²⁶.

Parte esencial de todo este proceso cultural fue la discusión, sobre las especulaciones que los diversos eruditos, teólogos e historiadores hacían en torno a la reconstrucción del Templo de Salomón. El famoso templo, construido en el siglo X a.C. y del que la Biblia da alguna descripción, había sido arrasado por Nabucodonosor en 587 a.C. Años más tarde, el profeta Ezequiel, desde el exilio de Babilonia, tuvo la visión de un templo como morada de Dios. El debate salomonista parte, por tanto, de reconstruir el primero a través de la visión del profeta y de las demás referencias que aparecen en el libro sagrado.

Desde siempre hubo interés por este asunto aunque, por motivos de espacio conviene obviar las reconstrucciones que se dan en la Antigüedad y el Medievo para pasar directamente a las que se producen en el Renacimiento, y más concretamente las que se den en suelo hispano como consecuencia de la política de Felipe II. Por un lado y, por orden cronológico, aparece Benito Arias Montano, quien tras la publicación de su *Biblia Poliglota Regia*²⁷, aportó un nuevo volumen donde incluía una reconstrucción del templo únicamente a partir de las descripciones del mismo que aparecen en el Antiguo Testamento²⁸. Por otro lado, el padre Jerónimo de Prado recibió del monarca el encargo de editar unos comentarios sobre la visión de Ezequiel. Trabajos a los que se uniría más adelante otro jesuita, el padre Juan Bautista Villalpando, quien sería clave en la reconstrucción del templo pues no era teólogo sino arquitecto²⁹. La visión que aparece en el libro de la profecía de Ezequiel, sobre la que trabaja Villalpando, es mucho más extensa y rica en detalles que el material usado por Arias. El templo visionario de Ezequiel, es para el jesuita, el edificio destruido por Nabucodonosor. Pero según el erudito extremeño, éste no se correspondía con la obra salomónica, lo que en opinión de Martínez Ripoll fue el principal argumento de la controversia³⁰. En consecuencia, lo que se acaba

27. Vid. *BIBLIA sacra hebraice, chaldaice, graece et latine...* Benito Arias Montano (ed. lit.). Antuerpiae: Christophorus Plantinus, 1569 - 1573. En ella se contienen diversos grabados, algunos de ellos recogiendo la hipótesis planteada por Montano de la reconstrucción del templo, inaugurando así la parte gráfica del debate.

28. Vid. ARIAS MONTANO, B. *Antiquitatum iudaicarum libri IX. Lugduni Bataavorum, ex officina Plantiniana*, 1593. Arias Montano basó su labor de arqueología literaria únicamente en las descripciones que aparecen en el libro de los Reyes y en los Paralipómenos.

29. El encargo se materializaría finalmente en tres tomos, de los cuales el primero fue realizado por ambos y los restantes redactados e ilustrados por Villalpando en solitario a la muerte de Prado. Vid. PRADO, J. de y VILLALPANDO, J. B. *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi de Societate Iesu In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani*. Roma, Aloysij Zannetti, 1596. VILLALPANDO, J. B. *De postrema Ezechieelis prophetae visione Ioannis Baptistae Villalpandi Societate Iesu: tomi secundi explanationum pars secunda*. Roma, typis Illelfonsi Ciacconij: excudebat Carolus Vulliettus, 1604, e idem. *Tomi III Apparatus urbis ac templi Hierosolymitani*. Roma, typis Illelfonsi Ciacconij: excudebat Carolus Vulliettus, 1604. Sobre el proceso de encargo y gestación de la obra véase el trabajo de Taylor: TAYLOR, R., "Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado: De la arquitectura práctica a la reconstrucción mística". En RAMÍREZ, J. A. et al., *Dios Arquitecto...* op. cit. pp. 153 - 212. Además es recomendable la versión traducida de la magna obra: PRADO, J. de y VILLALPANDO, J. B. *El templo de Salomón. Comentarios a la profecía de Ezequiel*. Juan Antonio Ramírez ed. José Luis Oliver trad. Madrid, Siruela, 1995.

de enunciar como un proceso dialéctico entre eruditos, es lo que se conoce comúnmente como “debate salomonista”, un asunto que vendría a poner en discusión los argumentos de legitimación de la monarquía de Felipe II, en la más alta instancia, pero que después tendrían enormes consecuencias para el desarrollo de las artes y la arquitectura españolas hasta bien entrado el siglo XVII.

La magna obra editorial de Prado y Villalpando, constituye el más alto y claro ejemplo de lo que este debate supuso. Paralelamente a todo esto, Juan de Herrera estaba concluyendo la obra de El Escorial, elemento que fue clave en este asunto al ser a la vez, una arquitectura inspirada en el planteamiento de un nuevo templo, e inspiradora en sus formas de las reconstrucciones que se propondrían del mítico edificio³¹. En tercer lugar, aunque ya sin propuesta clara de reconstrucción y sin el patrocinio regio, se dan respuestas a estos trabajos como el de Pablo de Céspedes, que quedó sin publicar como el resto de sus textos y que del que se conserva su manuscrito.

El llamado *Discurso sobre el templo de Salomón, acerca del origen de la pintura*, fue recogido por primera vez por Ceán Bermúdez, quien encontró una copia, también manuscrita, que Juan de Alfaro había hecho del original y que se conserva en la Biblioteca Nacional³². Ceán publicó parte del manuscrito en su *Diccionario*³³. Más tarde, Rubio Lapaz encontró en el archivo de la Catedral de Granada un nuevo manuscrito, que identificó con el original de Céspedes, junto con notas sobre el tema, bocetos y otros textos atribuidos al racionero cordobés³⁴.

Sin duda, el trabajo y sobre todo las ilustraciones de Arias Montano fueron conocidos por Pablo de Céspedes y los demás miembros eruditos del Cabildo cordobés. Es más, en opinión de Martínez Ripoll, Céspedes terció el debate a favor de éste y contra los jesuitas con su texto sobre el templo. Argumento que aunque válido y digno de ser tenido en cuenta, no parece sostenerse porque Arias, muerto en 1598, ya no estaba en el debate cuando a finales de 1604 Céspedes redactó su manuscrito³⁵.

El prestigio del templo de Salomón y la antigüedad clásica aplicados a la catedral de Córdoba

Volviendo a la cuestión principal, para poner en relación el trabajo de Prado y Villalpando con el nuevo planteamiento que iba a tener el coro de la catedral cordobesa, en particular y el resto del templo a nivel general, hay que decir que el principal promotor de la reconstrucción del templo hierosolimitano, el padre Juan Bautista Villalpando³⁶, era cordobés de nacimiento. Desde muy joven aparece vinculado a la Compañía de Jesús, en la que ingresa en 1575 con sólo 23

30. MARTÍNEZ RIPOLL, A., “Pablo de Céspedes... op. cit. pp. 142 y ss.

31. En este sentido resulta muy ilustradora la visita al portal web del arquitecto Juan Rafael de la Cuadra Blanco: <http://delacuadra.net/escorial/> (Consultado el 3/03/2013)

32. Cfr. Biblioteca Nacional, Mss. 19639, fols. 28vº. - 34vº.

33. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, t. V, pp. 316 - 323.

34. El manuscrito granadino aparece publicado por primera vez en: RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada, Universidad de Granada, 1993, pp. 440 - 462. Más tarde el mismo autor preparó una edición crítica de los textos de Céspedes donde aparece de nuevo: RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F., *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición Crítica*. Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1998, pp. 299 - 361. Véase también otro trabajo del mismo autor sobre el asunto: RUBIO LAPAZ, J., “El discurso sobre el Templo de Salomón, acerca del origen de la pintura de Pablo de Céspedes. Estudio y edición”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. N° 23, 1992, pp. 215 - 230. Un completo análisis y reflexión al respecto de este y los demás textos de Céspedes han sido incluidos en mi Tesis Doctoral: MARTÍNEZ LARA, P.M., *Pablo de Céspedes. Estudio de los procesos de producción y asimilación entre Italia y España, entre el Renacimiento y el Barroco*. Tesis Doctoral inédita. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

35. El texto de Céspedes, además, versa casi exclusivamente acerca del orden salomónico y del origen arqueológico de la columna torsa y no sobre las glorias o miserias de las propuestas de Arias y Villalpando, respectivamente.

36. Parece claro que si bien el padre Prado se encarga de la parte teológica de la obra, la correspondiente a la arquitectura, ergo la reconstrucción del Templo, corresponde al joven arquitecto Villalpando.

años de edad³⁷. Villalpando aparece, ya en 1578 dirigiendo, las obras de la nueva iglesia de la Compañía en Córdoba. En 1583 aparece en Baeza donde, aparte de trabajar en la catedral, parece conocer a Prado. Más tarde, en 1587, ambos aparecen residiendo en Córdoba. Esta rápida cronología resulta clave, puesto que por un lado, Pablo de Céspedes, que retornó desde Roma a Córdoba en 1577, fue el encargado de realizar el retablo mayor de la nueva iglesia de la Compañía alrededor de 1590³⁸, por lo que estuvo con total seguridad en contacto con los dos jesuitas, sus ideas teóricas, y muy probablemente, también con su proyecto editorial. Es posible, incluso, que el propio Céspedes influyese en la forma de pensar de ambos. Aparte, ya se ha expuesto la ineludible relación del racionero con la obra del coro.

Puestos en relación los principales elementos humanos de este complejo puzle, puede ahora enunciarse cuál es el argumento por el que la configuración del crucero y especialmente, el giro de planteamiento que los arquitectos Juan de Ochoa, Diego de Praves y Blas de Masabel dieron, bajo las directrices de Pablo de Céspedes y el resto de eruditos cordobeses, al coro nuevo de la catedral, tienen que ver, en su forma y simbología con el salomonismo.

La base de esta argumentación se fundamenta en dos textos de Pablo de Céspedes no citados hasta ahora. Al contrario de lo que se ha publicado, la opinión de Céspedes respecto al templo de Salomón, o lo que es lo mismo, de la arquitectura divina y perfecta, y de cómo ésta está en íntima relación con la tradición arquitectónica grecorromana, no figura, al menos de forma evidente, en su llamado *Discurso sobre el Templo de Salomón*. Este planteamiento se encuentra, en cambio, en otros textos manuscritos encontrados por el profesor Rubio en el archivo de la Catedral de Granada y que se aceptan como originales del racionero: Por un lado, lo que Rubio denomina *Borradores sobre comentarios, anotaciones y dibujos acerca del Templo de Jerusalén*³⁹, donde Céspedes y un corresponsal anónimo, probablemente Bernardo de Aldrete⁴⁰ o el mismísimo Arias Montano, especulan sobre medidas, columnas, artonados y otros elementos arquitectónicos del templo. Por otro lado, el *Discurso sobre la antigüedad de la catedral de Córdoba y de cómo antes era el templo del dios Jano*⁴¹.

El contenido del primero permite afirmar que Céspedes no sólo estaba familiarizado con los planteamientos e hipótesis de reconstrucción del templo de Salomón, sino que planteaba por escrito sus propias teorías. En el segundo, el humanista cordobés establece una rompedora teoría: identifica, mediante un complejo argumento teórico, al Noé de la Biblia con el dios Jano. Asegura también que los descendientes de Noé se establecieron en lo que hoy es Córdoba y construyeron un templo⁴², siguiendo las directrices dadas por Dios a Noé para el Arca, por tanto, arquitectura divina y perfecta. Esta construcción la identifica con un templo al dios Jano, que según Céspedes, fue sufriendo diversas modificaciones a lo largo de la historia para acabar siendo actualmente la catedral de Córdoba. Defiende que tras el suceso de Babel, los hijos de Noé se habían dispersado y alejado de Dios y que derivaron en el paganismo adorando a su antepasado convertido en el dios Jano, aunque manteniendo la tradición arquitectónica de raíz divina. Por tanto, para este humanista, las formas construidas de la vieja mezquita no eran sino aquello que, antes de desvirtuarse y paganizarse, había precedido a la arquitectura clásica.

37. Vid. TAYLOR, R., *Juan Bautista Villalpando...* op. cit. p. 160.

38. La atribución de este retablo, hoy desaparecido, es posible gracias al testamento *in scriptis* del obispo Francisco Pacheco de Córdoba, fechado el 1 de octubre de 1590, y en el que reconoce "que yo mande hacer un retablo pa[ra] la casa de la compañía de Jesus desta ciuda el cual tiene a cargo Paulo de Céspedes, quiero y mando que el dicho retablo se acabe de todo punto conforme a la traça que esta comenzada y que se de y entregue a la dicha compañía" El documento, hoy extraviado se conoce gracias a la transcripción de Ramírez de Arellano. Vid. RAMÍREZ de ARELLANO y DÍAZ de MORALES, R., *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*. Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921 - 1922, pp. 130 - 150.

39. Cfr. RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes...* op. cit. pp. 444 - 462, y RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F., *Escritos...* op. cit. pp. 319 - 361.

40. A quien pertenecía esta colección de manuscritos

41. Cfr. RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes...* op. cit. pp. 325 - 352, y RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F., *Escritos...* op. cit. pp. 79 - 133.

42. Esta tesis ya había sido enunciada entre otros por Ambrosio de Morales, mentor de Céspedes en su *Crónica General de España*, obra auspiciada también por Felipe II y publicada ya en el siglo XVIII.

Este planteamiento, cuyo desarrollo no corresponde hacer aquí⁴³, es el que identifica la sala de oración y el patio de la aljama cordobesa, con una arquitectura, que como el templo de Jerusalén, tiene por un lado la virtud de ser arquitectura inspirada por Dios y por otro, hunde sus raíces formales en la tradición arquitectónica grecorromana.

En relación al templo de Salomón, como se ha visto, para 1590, fecha en la que puede establecerse el nuevo empuje y cambio de planteamiento en la obra nueva, era conocida por Céspedes tanto la propuesta de Arias como el trabajo de Prado y Villalpando, aún inédito. Ambas reconstrucciones coinciden en que el templo se alza con contundente volumetría en el centro de un gran patio o atrio porticado. Este buque, con un planteamiento claramente derivado de lo clásico, no demasiado pulido en el caso del extremeño, y claramente heredero de Vitrubio en el caso de los jesuitas, presenta planta rectangular y un solo espacio interior. No es una imagen muy distante de la que la enorme mole del nuevo crucero, emergiendo del bosque de columnas del *Sahn* islámico, conformaba en el templo mayor de Córdoba.

Parece plausible, que para proporcionar un nuevo simbolismo a esta construcción, los eruditos del Cabildo cordobés con Céspedes y Aldrete a la cabeza, planteasen una forma nueva para esta arquitectura que su maestro Ambrosio de Morales, entre otros eruditos, habían rechazado. Se trata, por tanto, de una forma de puesta en valor que, lamentablemente y como se planteaba al principio, siempre ha flotado en el ambiente, pero que jamás había sido enunciada ante la ausencia de textos más explícitos.

Se plantea aquí cómo, en manos del racionero, la arqueología, la erudición, la teoría y la praxis arquitectónica, se ponen al servicio de un planteamiento que busca dotar de prestigio y de un noble pasado a esta discutida empresa constructiva, de la que Céspedes, Aldrete y los demás capitulares cordobeses querían sentirse orgullosos.

Esta arquitectura de prestigio vendría a reforzarse y completarse con la inserción, sobre la epidermis interior de la decoración de estuco, de un esquema decorativo heredero directamente de la obra más universal del que ya se había convertido en nuevo ídolo de las artes del Renacimiento: Miguel Ángel y su techo para la Capilla Sixtina. En efecto,



Córdoba, Catedral. Vista del interior del coro desde el presbiterio.

43. Una extensa reflexión puede encontrarse en las notas que Rubio y Moreno hacen al pie del texto. Cfr. RUBIO LAPAZ, J. y MORENO CUADRO, F., *Escritos...* op. cit. pp. 122 y ss. También es recomendable la lectura del trabajo de Nieto Alcaide sobre la fundamentación clásica de la arquitectura islámica: NIETO ALCAIDE, V., "El mito de la arquitectura árabe, lo imaginario y el sueño de la ciudad clásica", *Fragmentos*, n.º 8 - 9, pp. 132 - 155. Véase también el estudio y conclusiones a las que he podido llegar en mi Tesis Doctoral: MARTÍNEZ LARA, P.M. *Pablo de Céspedes...* op. cit.

la decoración de yeserías que el 19 de septiembre de 1600 contrata Juan de Ochoa con Francisco Gutiérrez Garrido “conforme a un modelo que para ello esta hecho en yeso”⁴⁴, tendría un diseño que evoca la quadratura planteada por Buonarroti en el techo de la capilla papal casi un siglo antes. Es, a fin de cuentas, un elemento más que proporciona no sólo *Antigüedad* sino *Excelencia* a la obra nueva de la catedral.

Una incorporación, la de la excelencia del diseño italiano de Miguel Ángel, que casi sin ninguna duda puede también relacionarse con la actividad directriz de Pablo de Céspedes, quien si bien no consta como ideólogo de la obra, seguramente tuvo que ver con la elección de este esquema decorativo. Un hecho que, con las debidas cautelas, había anunciado Kubler⁴⁵ y tras él casi toda la bibliografía que ha abordado el tema. No falta incluso quien, como Ramírez de Arellano⁴⁶, especula con la autoría del racionero a la hora de atribuir parte de las esculturas en yeso de los lunetos.

La obra del crucero de la catedral de Córdoba, que nacía como un conflictivo e inoportuno empeño del obispo Manrique, y que quedó irresuelta a la muerte de Hernán Ruíz II, fue hecha renacer de su incipiente ruina gracias a un planteamiento que renovaba su prestigio por medio de la erudición y esfuerzo de Pablo de Céspedes y otros humanistas. Estos la invistieron de un noble pasado que hundía sus raíces en la antigüedad clásica a la vez que en la tradición bíblica. Aquella obra a la que accedió el César Carlos, sin saber para lo que daba permiso, acabó siendo salvada y legitimada también sin saberlo, por su hijo Felipe y su preocupación por conciliar cristianismo con el ideal clásico pagano. El salomonismo, o lo que es lo mismo, el debate erudito que trataba de conciliar la irrenunciable gloria del pasado grecorromano, con la poderosísima tradición cristiana, tuvo por tanto en el ambiente cordobés, no sólo un crisol de ideas sino también una plataforma para puesta en práctica de las mismas.

No obstante, y como se ha anunciado, el campo de acción de estos humanistas y pensadores no se ciñó en absoluto a la obra nueva, sino que afectó a la lectura general de todo el conjunto catedralicio, puesto que si bien el buque del nuevo crucero iba a ser interpretado como el núcleo del templo, habría otros elementos que recordarían al templo de Jerusalén como por ejemplo los dos miliarios alusivos al templo de Jano, colocados como Jachim y Boaz, junto a la puerta de las bendiciones, que a su vez abre al patio, leído aquí como atrio. En suma, todo esto no hace sino recoger y materializar una de las esencias fundamentales de lo que se puso en marcha en la España de la Contrarreforma: por un lado la conciliación de la arquitectura pagana grecorromana con la nueva Iglesia renacida tras Trento, y por otro lado la búsqueda de la noble antigüedad e identidad para el solar patrio y sus monumentos, que dejó de centrar su atención en Roma para volver la mirada al pasado hebreo y bíblico, que legitimasen la historia por la senda del Cristianismo.

Fecha de recepción: 03-10-2010

Fecha de aceptación: 25-04-2011

44. Cfr. NIETO CUMPLIDO, M., *La catedral...* op. cit. p. 520.

45. KUBLER, G., *Arquitectura...* op. cit. pp. 36 y ss.

46. RAMÍREZ de ARELLANO, R., *Inventario - Catálogo Histórico Artístico de Córdoba*. Ed. De José Valverde Madrid, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 1984, p. 61.

A landscape architectural design approach:

The restoration of the Angel Tower and the Cloister of the Cathedral of Cuenca

Joaquín Ibáñez Montoya | Maryan Álvarez-Builla Gómez
Polytechnic University of Madrid

Abstract

This article aims to show the recent evolution of concepts such as Cultural Heritage, by offering a survey of the architectural restoration project methodology of the Cuenca Cathedral. *The Charters of Athens*, from 1931 and 1933, –the bases of modernity– converge today after almost a century of leading separate paths: land planning and cultural interpretation, space and time recuperate a meeting point, which should have never been lost. The article basically assesses the potential contemporary projects on heritage constructions can offer when studied as a landscape journey. In order to certify the transformations from the present context, the singular monument of Cuenca Cathedral is taken as a model. Its stone materiality provides a memory of secular morphology and clear technical and social wealth. This model unfolds as a dialogue between Theory and Practice reflected on its conservation works. After thirty years of restoration experience on the building performed by the authors, the two last interventions are thoroughly commented in this article revealing a new strategy in the architectural project performance.

Keywords: architectural project, cultural heritage, landscape, cathedral, Cuenca.

Resumen

Este artículo trata de analizar la reciente evolución de los conceptos sobre intervención en el Patrimonio Cultural. Para ello utiliza como modelo el proyecto metodológico aplicado sobre las dos últimas actuaciones efectuadas en la Catedral de Cuenca. *La Carta de Atenas*, 1931, que estableció las bases de la modernidad sobre las dos trayectorias de espacio y tiempo, concuerdan hoy después de casi un siglo, recuperando su punto de encuentro. El artículo básicamente valora el potencial que los proyectos contemporáneos de intervención en el patrimonio pueden ofrecer cuando estudias su

trayectoria en el paisaje. En orden a certificar sus transformaciones desde la actualidad, el singular monumento de la Catedral de Cuenca, utilizado como modelo, nos aporta a través de sus materiales y morfología la memoria secular que nos informa de sus técnicas constructivas y valores sociales. Este modelo abre un diálogo entre teoría y práctica reflejado a través de los trabajos de restauración aplicados. Después de treinta años de experiencia restauradora llevada a cabo por los autores, las dos últimas intervenciones que son minuciosamente expuestas, revelan algunas nuevas estrategias de aplicación en el proyecto de intervención.

Palabras clave: proyecto arquitectónico, patrimonio cultural, paisaje, catedral, Cuenca.

Introduction

In this study, the restoration work process developed for the conservation of Cuenca Cathedral is explained under a critical reading. The Cathedral of Santa Maria de Cuenca, located in the Spanish Castilian plain —considered as *time* and *space*— is a noticeable example of the complex experiences undergone for more than a Millennium. The restoration process has also been a thoughtful reflection on the restoration to be applied and its developments in the last century. During the last thirty years —time enough to allow for deep thought and criticism— the condition of the building and the “future archaeology” has unfolded ensuring not only the present state and reading of the building, but also including new parameters, which have been incorporated to the discipline of architecture (*La conservación del patrimonio catedralicio*, 1993) [1].

This article follows a logical order adding to the synchrony of the city construction and to the diachronic evolution of it, the previously stated deep analysis of the restoration process, and above all, the new parameters this will imply support these changes in architecture¹ (Álvarez-Builla and Ibáñez, 2009)² [2] (*Figure 1*). To analyze the way cultural-landscape encounter takes place, citizens need to articulate a repertoire of unknown disturbing factors and simulations of the intervention project. As this analysis is performed in the present fully urbanized context, the viewer needs to identify which academic consequences this might have³. The new spaces inhabited by people need to be placed within the framework of the post-industrial modernity where the stubborn presence of architectures such as the Cuenca Cathedral contribute with a collection of contents accumulated by history and ready to be interpreted, to ensure its survival and sense.

Matter, memory and method have been the parameters associated by UNESCO to World Heritage inscribing the city as a “historic walled town”⁴. Indeed, Heritage is *matter* —in the different frames of the present architecture evolution—, it is *memory*, —the modern interpretation according to the revised reading of the past—, and it is *method* —it establishes an adequate system providing mechanisms of the monument projection for its structure conservation—. Similar studies have been performed by researchers and Spanish specialists in past years, following the European Landscape Convention and the Spanish National Plan for Cathedrals (*Plan de Catedrales*, 2002) [3]. This has brought up a recent bibliography on cathedrals updating their state and, more important, a protocol methodology to face the cathedral issue has been established. Examples of such studies are the recent works on the cases of Tarragona (Figuerola and Gavalda, 2007) [4] and Sigüenza (*La Catedral de Sigüenza*, 2006) [5].

The work presented here draws upon these items of matter, memory and method, according to six periods or intervention phases. First, main principles will be stated dealing with three different attitudes on the present landscape

1. All the study is framed within the stated intervention and experience together with a research Group Project focusing on urban and land interventions in historical landscapes of Industrial Time. See Research Group: Cultural Landscape GIPC of Polytechnic University of Madrid.

2. Maryan Álvarez-Builla and Joaquín Ibáñez Montoya are the architects responsible for the conservation works of the Cuenca Cathedral from 1979.

3. Recently, a collective exhibition has been organized and a book on the Cathedral was released by a wide group of experts have been included: *La Catedral de Santa María de Cuenca: tres décadas de intervenciones para su conservación* (2009).

4. Cuenca city has been inscribed in the UNESCO World Heritage list in 1996.

of the Cuenca Cathedral: the site as a *new landscape*, as a *dialogue between project and glance*, and as the *result of a drama*. This method is hence, a reverse way of proceeding, starting by the consequences to reveal the origins. By doing so, the cathedral reveals the two most important interventions as a summary of open results the contemporary project and its alternatives.

CONCEPTS SUPPORTING THE STUDY

A contemporary project: a landscape project

Architecture's modern culture has shown an intense conflict over the meaning of "project", in recent years. Landscape and Heritage represent two arguments according to the Spanish philosopher José Ortega y Gasset, who said that "landscape" is "what each one of us brings with oneself"⁵. Without an observer, landscape does not exist; but neither does it exist without history. According to this, the cathedral becomes an infinite source of documentation from the point of view of the Architecture History, but also from the human global cultural production (Muñoz, 2008) [6]. The cathedral has become now a multicultural transversal and this innovative dialogue. Enjoying the results of it in these early years of the Millennium means having an ideology in line with what Tomas Khun stated (Khun, 2000)⁶ [7]. According to him, the scientific knowledge responds to the objections of the past but also of those of the future. The cathedral as accumulated layers of history allows for learning, for transforming, and for restoring it. It means understanding the monument and its architectural project. It is not only rectifying a secular reading of Heritage as the material process performed around memory, or amending the intervention methods, but also examining the current stimulation parameters as *landscape project*.

The characteristic of Cuenca's example is its transformative feature, and when analyzed using historical strategies, its *capacity for enlargement and alteration* becomes a fundamental issue. That is, the cathedral develops into a true document in space and time, such as city and territory. The idea of a *loss of meaning* in its voyage to the present time needs an understanding of the monument, not as a nostalgic reference but as a chance for recovering from this unique potential *time dimension*. It maintains somehow the ancient relationship between *nature* and *memory* which has always been part of architecture and which now focuses on the changes brought about by Industrial Time. Conceptual alterations, or instrumental ones derived from the new "digital communication era", have provided Heritage evolution and change as a collective construction (Bordieu, 2003) [8]. In this way, the cathedral memorable space exhibits a dense repertoire of dialogues and foundations to restore mapping criteria, which will support new hypotheses. Two ideas have been used for the restoration process: pursuing what intervening on a monument means today and how to address it in the present socio-economic context, and, another, the idea which narrows its current re-reading as a prominent and continuous project.



Fig. 1. Cathedral view in the contemporary historic city. Photograph by Jose Latova.

5. See German Del Sol, "Letters from November 11th 2011".

6. See chapter V about metaphorical interpretation with historical crisis.



Fig. 2. Exterior wall after its restoration. Photograph by Jose Latova.

This strategy of the scientific project coexists well with Eduardo Chillida's or Margarite Yourcenar's creative silences⁷ (Oteiza, 1943) [9]. These silences are essential in contemporary artistry. They provide clues on the revised project, to come closer to its *true* poetic reason. The monument time is not set through readings of the successive interventions performed on it, but through the responsibility of different architects and building engineers who intervened in the construction and transformation processes with their projects (Smithson, 2006) [10].

The Cuenca Cathedral

Cathedrals describe a set of experiences, which conform the morphology of the European city providing its current configuration through three distinct periods. Their architecture exhibits a sum of landscapes to be built, of *transformations* and *restorations* that are today clarified by other sub-landscapes or normative positions, which are, in turn, the reflection of the two centuries of restoration intervention —in

Cuenca just one century. This study shows a *modern objectivity* to the historian or biographer, and also to the citizen. Citizens have been enjoying the work performed, that now concludes in the Cathedral of Cuenca. Indeed, the two last interventions further explained evidence the monument constructive complexity.

This pre-industrial time, which originated sites as Cuenca city, is open to a different sensibility in its emerging “biopolitical” management (Gil, 2008) [11]. The monumental ancient history will generate new figures and networks in the process of *active restoration* to develop relevant plots supporting the construction analysis, in the broadest sense. Elements, as incomplete and open objects of knowledge and research, are selected in an effort to understand an existing project of *plural memory*. Obtaining conclusions is not possible, or perhaps necessary, but rather, criteria are.

A NEW LANDSCAPE THROUGH HERITAGE CONSERVATION

New concepts and new methods

Understood as the wording of a landscape to be designed⁸, the Cathedral of Cuenca shows a *double temporality*. An active conservation strategy, originated around 1968, and primarily stated by the critic Cesare Brandi during the heroic modernity crisis, generates a tighter guidelines in accordance with the social demands of an emerging sensibility (Brandi, 1977) [12]. From this position, creativity as artistry needs to deal with a picture of change in Heritage interventions. Regarding the concept of artistry, as Alain Roger mentions, “the artists, should remind us of this first but forgotten truth: a country is not just a landscape, and between one and the other there is the drafting of art” (Roger, 2007) [13].

7. Eduardo Chillida, a follower of the sculpturer Jorge Oteiza, uses the concept of creative silence as a constructive element.

8. The decisions to promote a new discipline of Landscape to allow architects to survey the urban space was initiated by Jose Luis Sert, Dean of the Harvard School of Architecture during 1953-69 in a world shocked by the postwar and growing quickly towards total urban development.

The debate between the historic melancholy and its modern appropriation forwarded concepts which were later forcefully consolidated, as in the Kraków Charter, in 2000, which prevented explicitly against any reductionist reading of identity. It talks about the caution to be applied before any reactionary manipulation; i.e., emphasizing critical identity as opposed to nostalgic identity

Heritage conservation is not only understood as a sustained subject, it also includes a militant interpretation. The well-known example of the project on Castelvecchio, Verona, Italy, started in 1956 and completed twenty years later —thanks to a particular sense of time that the author Carlo Scarpa defends— accurately reflects these new criteria (Figure 2). This project naturally incorporates the "craft of the artisan" and associates it with an instrument of *scientific conservation* as well as a stimulus for creative readability in agreement with this change of direction. This stimulus is set as an alternative "resistance" reaction. The attitude of the contemporary architect since then, is to be plural: the architect will be considered as just one person in front of the building, one more in the provision of skills in collaboration with all those who have already been there. The architect interacts on the basis of this interdisciplinary collaboration.

For such a practice, architects are clearly debtors not only of Cuenca as a city but also of the various interventions in Europe. Through the heritage intervention strategy, a landscape of walls and masonries is developed on the stratigraphy of altered historical remains. This allows for the inclusion of "industrial prostheses" to activate them. Materials and functional programs were spread on the ground, —like paving stones— enabling the access and musealization of the exposed pieces to be perceived as the result of an integrative thinking. This restoration plan proposes a reading policy of spectacular results that the pre-war period had already incorporated in terms of cultural environment.

Application of these new concepts in Cuenca

With the monumental inscription in the UNESCO World Heritage List, the Cathedral of Cuenca started a radical transformation which reminds an evocative condition, of Albert Dürer's engravings: *Melancholia I* and *St. Jerome in his Study*, both from 1514, and *Knight, death and the devil*, from the previous year. The three of them reflect a very modern attitude of the author expressing an activity capable of organizing the debate between nostalgia and the resulting appropriation of memory enrichment, as an antidote against all kinds of intransigent readings. Intervention on decadent architecture since then will no longer be a matter of ideas but of meaning and consistency, temporal context and urban functionality. The humanized space will initiate immediately a path as a construct to occupy a central place in the human landscape.

The humanized space, as a project phase from an initial modernity, will be a true revolution in the "way one watches and is watched". This phase is incorporated within the European Landscape Convention and associated normatively to the new meaning of monument as *public space* (*Convenio Europeo del Paisaje*, 2007)⁹ [14]. The latest interventions carried out on the Cathedral of Cuenca clearly show this issue exposed a few decades ago. Amedeo Bellini points out that: "conserving is finding a methodology to reinterpret without destroying" (Bellini, 1996) [15]. "Destruction or alteration exist for vital reasons: they are the inevitable result of a value judgement" involving a discipline model based on love of the elegant combination of *surprise* and *rigour*. It is a perceptive, aseptic revision in the fight against styles.

The detour work is an ideal tool to distort "cultural landscape" by architecture, to obtain the desired critical effect "of physical consistency and double polarity —historical and aesthetic— with a view to their transmission to the future" (Marinas, 1993)¹⁰ [16]. Perceiving is now giving meaning to stimulus; and as such, one of the current charac-

9. Any part of the land is perceived by the people as the result from the action and interaction of natural and/or human factors.

10. A provoking debate of reinterpretation promoted by the situationists has recently been recuperated by the environmental readings. Gilles Deleuze uses this principle as a contemporary idea of construction.

teristics of the gaze is to be creative. The restoration intervention ended the century through an attitude of *landscape mediation* causing ever greater interest in society and in the conservation debate. The sensitive problematic issue of landscape mediation is polluted both by aesthetics and philosophy and, of course, by politics at all levels. Regarding such risk, Peter Zumthor reminds us that: “more than with architecture people are particularly sensitive with public spaces” (Zumthor, 2004) [17].

Therefore, the *Vienna Memorandum*, from 2005, as a consequence of these controversies, confirms the convergence of all this memory architecture within the city. According to this transference, the document suggests the directions to be followed: land planning and quality space for living, projecting a more comfortable and logical city. When seizing materials, the social collectivity appropriates them as “public space” in a new way and asks the material relevant questions on how to recycle the empty monumental or obsolete space generated by the industrial culture. Regarding the added value in constant increase, society wonders how to treat the new structure of global landscape from the existing reductionist project of the architect (Clement, 2007) [18], foretelling unknown parameters in this new perception.

DIALOGUE BETWEEN CONTEMPORARY GAZE AND PROJECT

The intervention of conservation and restoration in the Cathedral of Cuenca, in recent decades is inserted within this *expanded project* strategy. As an available enclosure of unfinished materials is redefined by the strategy of the Master Plan, seeking to integrate and develop the double temporality. This strategic programmed approach produces a “giant methodological leap”. The timing of the intervention, and coordination of works became a common problem, as in the other Spanish cathedrals—more than eighty (*Bienes culturales*, 2002)¹¹ [19] The first Plan of Cathedrals established at the end of last century is the drafting of an ambitious *collective specification* to homogenise the contemporary complexity, while leaving open space for local debate and questions to be answered.

An architectural intervention is also a working transversal strategy. Interacting experiences, —which implies unravelling current responses to address a *preventive strategy*— bind the syntax of old and new materials, projects, and data to urban and territorial scales. The strategy is to make “virtue out of necessity”, achieving a more appropriate instrument, more innovative to generate an action logical framework as research project.

Designing is to be performed on a constructed materiality which involves solving a poetic pending desire to act. As an exercise in architecture design, the Cathedral of Cuenca is valued as a pilgrimage centre, not only a religious one but also a typological one. The cathedral as a special reference and unique landscape in the city re-defines its limits in front of a visitor in need for a double answer: the perceptive one, of what exists there, and its identification as a place. The present cathedral project in its continuous historical destruction-construction journey ignores the obvious to focus especially in paradoxical issues and in “everything which is still to be written” (Marinas, 1993) [16]. The aim is “preserving to learn”, not “knowing to preserve”.

The immediate emergency, as the Charter of Kraków stated, is *sustainability* —an ambiguous but accurate word. As collective culture, the Cathedral of Cuenca needs to be up to the challenge, at a time of recycling, of colonization and of overabundances. The accumulation of *knowledge of excellence* in these venues becomes a paradigmatic space to

11. Once the technical specifications were agreed upon and after several topic meetings, in 1998 the Ministry of Culture of Spain launches the First National Plan on Cathedrals. They start drawing up a Master Plan with a validity of 10 years as an alternative tool for the traditional Project. A group of archaeologists, engineers, chemists, urban planners, geographers, museum curators, and archivists... incorporate their analysis to the diagnosis and conclusions.

verify these assumptions. Knowledge is subject to the new gaze by the collective intervention methodology. Both in terms of technological innovation and design, the cathedral rehabilitation requires a protection of the monument from the present *information and communication field*, which implies an understanding and organization of the Previous Studies (Fernandez-Alba, 1998) [20]. These previous studies of “secret reflection” developed since the 1980s, helped decide the new path to be followed, according to criteria from the previously stated Master Plan. After fifteen years of radical revision, the process is consistent with a true re-founding process of the times Spain was living (Ibañez, 1983)¹² [21]. Thus, a debate of historicist protection is closed, while another one of dialogue will open.

THE RESULT OF A DRAMA. STUDY CASE: THE CATHEDRAL OF CUENCA

A ruin during the Political Regime change

Modernity began in Cuenca —a city on a singular mountain, and with difficult access from Madrid at that time— in the midst of dizziness before the belated end of the Ancient Regime. The need to draw a new map of the land by the rising bourgeoisie, who had seized power, forced Ildefonso Cerdà to write his famous urban planning treaty of the memory of the Industrial Period. Regarding the elements provided by the Historical Heritage, monuments derived from a Romantic legend into a phenomenological perception and creative artistry.

In this way, this Cathedral, declared as National Monument after a dramatic ruin, in 1902, with the material collapse of the Tower of the Giraldo, states a crisis that confronts the place, in the heart of this debate. The scholar Vincent Lamperez signed the first draft of restorative intervention in a still historicist context that will shape the Cathedral evolution until the 2nd World War¹³ (Navascues, 2009) [22]. Closing a long parenthesis opened a century earlier with the Baroque transformation of its “Transparente”¹⁴, the cathedral shows a curious regression between that scenography progressive activation and the late tradition. Between the two, lies a step backward of a 19th century loss in the building, in the landscape and, perhaps, even in the country (Vela, 2009) [23].

Almost a hundred years later, new changes in the restoration sensitivity lead to a new revision. At the end of the 20th century, three attitudes implied a new documental interpretation criterion for the cathedral conservation, which cannot yet be understood or handled without the context discipline in which it is immersed; without considering the transformations and the various changes surrounding the building. In fact, a new belated reading, in the 1980s, after this first stylistic attitude, assumes the basis of the *positive restoration* procedure that frames its current drift¹⁵.

Foundation of Cuenca Cathedral

Apart from the biography, the geography of the Cathedral of Cuenca is essential. Its location plan becomes a map, but this map implies a change in the gaze on a Heritage scheme of eye-perceptive significance whose historical references are based on Giorgio Muratore, who proposes a system of representation based on the archaeological and the morphological matter (Barosio, 2009) [24]. This approach involves having a model to explore the monument in an updated

12. In 1975, in Spain, Franco's dictatorship ends after four long decades. This implied a revision of the country state as well as of the Cultural Heritage and its conservation. To this end, Spain will open itself and get fully installed and integrated within the European vanguard.

13. After a detailed survey, works began eight years later. The difficulty of the work is similar to the one performed by Ventura Rodríguez a century earlier. After the death of the prestigious scholar, the responsibility of the works lied in the hands of Modesto Calvo Otero, his follower; once the Civil War finished in 1939, the architects Jose Maria Rodríguez Cano and Juan Manuel González Valcárcel followed up the work.

14. The term “transparente” is used by the architects in Spain in the 18th Century to solve the Catholic Church prohibition of people walking behind the Christ figure in the ambulatory ; in this way, natural lighting in a magic way, is provided.

15. The term “in style” defines the Romantic-idealist interpretation adopted by the restoration movement in Spain following the French initial interpretation associated to Viollet-le-Duc.

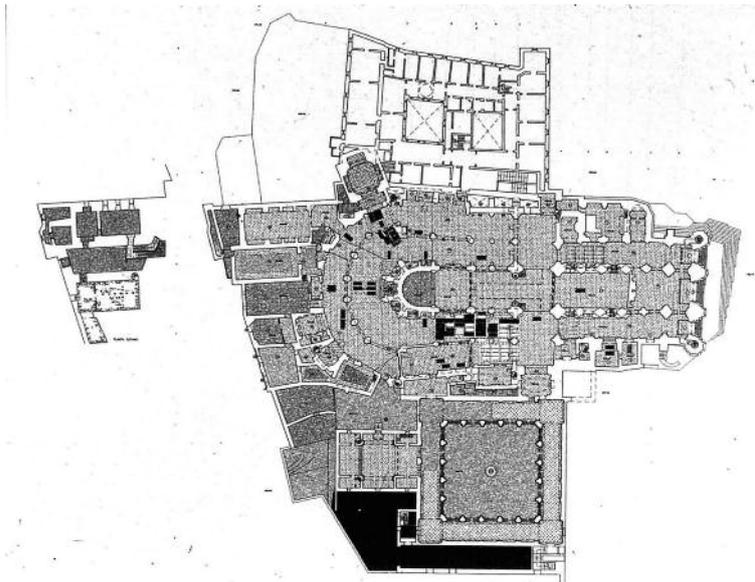


Fig. 3. Floor map belonging to the Master Plan. 1998.

main settlement vector turns its axis to the West redirecting the trace of the church and correcting the configuration of the previous layer of the mosque, which had earlier been there¹⁶. The plan was developed according to the Norman tradition with a choir in its transept accompanied by two stepped small apses. These no longer exist, but they would confirm an origin hypothesis from the French Picardy region; this in turn, shows autonomy in the cathedral initial trace only restricted by the mural wall of the South side of the future ambulatory.

Historical transformations of the Cuenca Cathedral

Under the early masonries, the Cathedral of Cuenca as a “Civitas Dei”, a closed enclosure, provides a homothetic growth of its secular transformation chain (*Figure 3*). Its lantern tower, of Carolingian reminiscence, ensures overhead lighting,—cause of the last restoration project in 2009— and completes the first decades of the building life “provisionally” hiding its void. The space defined by the Cathedral generated an *inside-outside* structural discrepancy. These elements will be clarified during the following century with the eastward enlargement of three aisles reaching the level of the final and current façade. The cathedral’s first “primitive Gothic” wall structure proposes a compositional solution related with the Abbey of Mont Saint-Michel, in Normandy, on the border of Brittany, setting the Cathedral within a European scale.

The Cathedral historic discourse shows a systematic space of protection between the “outside and the inside”, which started with a primitive cemetery surrounding the temple, according to regulations of the Code of the “Partidas” from King Alfonso the tenth¹⁷. This “nobody’s land” of transition to the civilian town became integrated within, when this funerary tradition was forced to be moved to the inside walls and absorbed by the expansion of the ambulatory (Trias, 1999) [25]. A formal and functional restructure will be defined in a similar way to the one carried out, time later, on the second and final cloister. The ambulatory built around the church head hid the first enclosure of

reading of the elements, to conceptually “deconstruct” it and redesign it. This “return to the origin” requires starting at the historic level, and analyzing the meaning of the cultural landscape as a Medieval border —with Toledo, with Cuenca, and its Cathedral, at the beginning of the 12th century— when the stone walls were erected on a pre-existing Muslim settlement to increase the prestige of a European development in expansion.

A situation plan is not only a descriptive plan but it includes the content background as a declaration of principles. This approach structures a reading that determined by those times and the strategic topography, highlighting the cathedral innovation as Gothic architecture profile. The Cathedral experimental and avant-garde founding is a unique piece in the landscape of Southern Europe at the time. The Cathedral biographical profile, which in this first phase is basically territorial, begins a dialogue with the conquered place by studying the articulated parts of the design. Its

16. The Master Plan includes the floor dig out to precisely date the prior stratum, which is only known by the georadar study performed at the beginning of this century.

17. This legal code, “Las Siete Partidas”, regulated the dimensions of the burying spaces around the church mainly in the Middle Ages in the Kingdom of Castile.

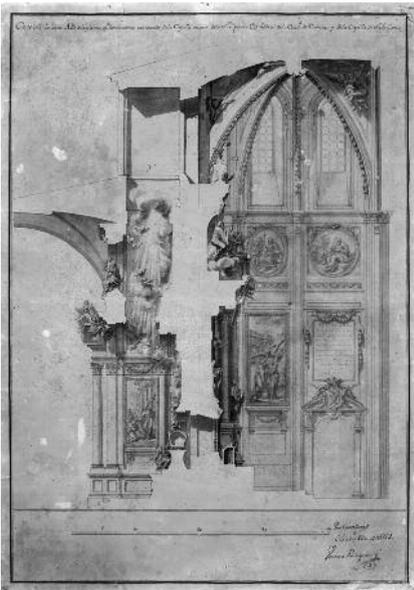


Fig. 4. Longitudinal section. "Transparente" project by Ventura Rodríguez. Courtesy of the School of Architecture, Madrid Polytechnic Univ.

the building; and in addition, it justified an important extension over the immediate "hoz"¹⁸ altering a profile of defence, which had no meaning anymore.

Another major transformation, in the Cathedral of Cuenca, took place in the 1400s with the work of the cloister. It implied a new cloister running on the space where a previously demolished one of Gothic tradition stood. The goal was to match the ground level with that of the aisles of the church solving a functional problem of the transversal section. This problem was due to the land distribution in Medieval times originated by the defensive character of Castile. The

implementation of the cloister involved a deep levelling with *vertical alteration* as well as cultural, in the same way as the ambulatory had earlier been *horizontal*.

For the first time, important figures in architecture such as Andrés de Vandelvira or Juan de Herrera, architect of the works of the monastery of El Escorial, gathered in Cuenca (Ortega, 2009) [26]. The construction of the new cloister became particularly difficult because of the excavation in rocky subsoil. According to the chronicler, "its interior length is 87 meters approximately 39 metres wide, at the transept". The cloister defines an unusual *scale* concept, which plays a unique role in the landscape of the city and will be an essential parameter for the inscription as World Heritage. Anton Van der Wyngaerde in 1565 drew the first draft/design and two hundred years later, Juan Llanes and Massa, in 1773, corrected it describing the beginning of the "illustrated city". Ventura Rodríguez, at that time the King's architect and designer of many buildings all over Spain, would later transform the altar with a Baroque interior theatricality materialized in the previously cited "transparent" (Figure 4).

Large reform interventions on the building ended with this last reading of the *internal landscape* until the industrial period took place, when the already described restorations were performed. A last intervention on the closure walls would consolidate the process of architectural modifications, integrating the private chapels. This intervention, in addition to generating a change in the concept of limit—the interior and exterior of the Cathedral—physically weakened the frontier as a *discontinuous line* causing conflicts of stability in the twentieth century.

Together with this last concept of the Enlightenment Landscape, the most important fact was the addition of other *documental sources* in terms of Cultural Heritage¹⁹. Beside architecture itself, the document becomes a scientific source within the project design of the Cathedral. Anyway, it is not until the end of the Ancient Regime that the critical use

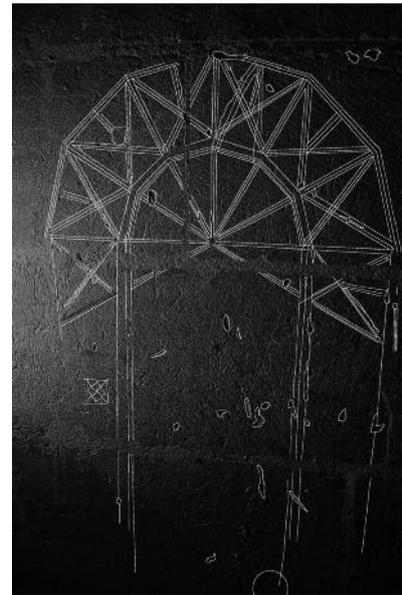


Fig. 5. Sketch engraved on the wall, inside, in the upper part of the Angel Tower. It represents a non-identified deambulatory structure. Drawn by an anonymous author, date unknown, discovered during the last restoration works.

18. The Spanish term "hoz" (ravine) is used in this region for the specific geological formation made by limestone along the rivers.

19. The Gothic origin is an example of geometric proportion, of repetition; a metrology, which obviously varies with time in architecture, and there are hands and elbows, proportions which coincide with plan and height.

of the document elaborates the historical meaning, which today represents the Restoration Theory. The interpretative value started in the 19th century suggests the disappearance of the “Libros de Fabrica”²⁰ of Cuenca’s cathedral, or the incompleteness of the Chapter Records, an unrecoverable loss²¹ (Chacón, 2009) [27]. In addition to literary data there are drawings, diagrams, valuable plans²² describing the changes that have occurred in these spaces, or in the decorations. In this way, the extraordinary value of the discovery of the trace of an unknown ambulatory²³, at the time when recent works of consolidation of the dome were performed should be highlighted. It compensates earlier shortcomings as well as justifies the interdisciplinary work between archaeology and architecture (Muñoz, 2009) [28] (*Figure 5*).

A MODERN RESTORATION

First Romantic contradiction

Surprisingly, the first intervention, after the aforementioned collapse that inaugurated the 20th century, can be considered as an eloquent contradiction: the demolition of the Baroque façade, symbol of Cuenca Cathedral entrance to modernity and which still accommodated remains of the original Gothic one. In contrast, by restoring it in *stylistic restoration*, it disappeared. It is almost ironical to justify it as a theory that promotes the “industrial destruction” of the place²⁴.

Ambulatory, cloisters, or the façade, which were basic arguments in the Cathedral historic transformation, will be claimed as constructive reasons in the Cathedral decline. These accumulations will be linked to the actions needed for the cultural and social understanding of the cathedral. Like a “strata storage” coexisting with the Romanesque-Gothic experiment of Cuenca, —the southernmost example in the region of Castile, with its successive “Renaissances”, “Baroque”, “Neoclasticisms”— ends in a nineteenth-century idealistic Romanticism which is followed by more destruction intervention on the transept *tower of lights*²⁵. This last intervention with very bad results for the Cathedral, ends up being fortunate; indeed, even being very close in time to the replaced façade the result is the opposite. The certainly modern approach is carried out from a stable attitude which saves the authenticity of the monument; and this episode closes in an irreversible way, the *Viollet-le-Duc chapter* in Cuenca. The data managed has sometimes been particularly confusing, and as an example we can name the confusing hypothetical Francisco Javier Parcerisa engraving. The “fictional reality” of this engraving did not make a prudent Royal Academy of Fine Arts of San Fernando experimented consultant inspecting the interventions change it. The existing “eight-part vault” was maintained.

Three decades of Heritage revision: 1979 - 2009

In an approach to move from landscape to object, Heritage protection and its reading today go hand in hand to channel memory and conservation processes. In the Cathedral of Cuenca, Modernity set up an exceptional policy of isolation. It re-established a strategy of normality regarding Time and Space²⁶. Modernity, conceptually and methodologically,

20. “Libro de Fabrica” is the term used in Spanish to define the Chapters Records, documents which gathered the description of the works performed in the buildings.

21. A first historical document is well known, which talks about the church: “it was left unfinished... and it lacked the premises required for the religious cult and needed an urgent reparation since otherwise, some parts could collapse”

22. As the ones drawn by the 19th municipal technician or by the conservation architect Venancio Domingo in 1888.

23. An exceptional drawing discovered during the last conservation works 2009-2010.

24. The remains of the structure of the primitive Gothic façade together with the triple aisle enlargement, triple architrave front and mullion, which had suffered many pathologies and reforms, cracks and fires, disappeared. The remaining stratigraphic development, the last composition, of the pointed arches, disappeared with the industrial revolution.

25. Last century, there was a fruitful debate between Ricardo Velázquez Bosco and Luis Landecho at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in an attempt to finish what had never been there. Their proposal was rejected this time.

26. *The Cuenca Cathedral Master Plan* is coordinated by the architects Maryan Álvarez -Builla and Joaquín Ibáñez.

adjusted the *cathedral patterns* with the European context and it denied any tempting improvisation to include these large-scale buildings through the conservation project. A thoughtful reflection started, then under a “hidden planning stress”, that aimed at protecting but also researching, documenting, teaching, disseminating, and learning.

At the end of last century cathedrals began to define specific thematic plans and the corresponding Master Plans, in the same way as historic theatres or bullrings had already accomplished. This began the process to refine the tools used to manage *programs*, ensuring interpretation processes in the new interactive dissemination framework and public participation of the digital society. Indeed, the aim was to ensure the building’s sustainability through feasible policies of prevention, and virtual and physical accessibility.

The process culminating in the 1990s, conditioned by logical emergencies and needs to rationalize the planning, developed social supports for management and continuity in its supervision. These supports arose from almost experimental projects, when dealing with the changes intervening involves; in the case of the Cathedral of Cuenca when addressing the irresponsible criteria seriously affecting the building’s stability as a whole. The intervention faced problems originated by having eliminated buttresses, centuries ago, prompting the obvious risk of collapse in the cross-section; but at the same time, restorer architects began to project the rearrangement of the natural lighting of the building. *Light*, essential factor in architecture, is incorporated as a necessary *perception factor* in correct restoration as order.

The “light factor” perception provides vitality not only for the obvious ability to sustain new activities but also for the possibility of properly re-reading the Cathedral’s meanings (Cullen, 1996) [29]. An effort is needed by the citizen to incorporate this perception into its use in the city space and to establish an exchange between efficiency and balance, investment and benefit (Maldonado, 1972) [30]. The architectural space must be an operational venue where a large number of alternatives can be added to the landscape *itineraries* as serial visions between its *outside* and its *inside*. As constituent elements of a repertoire of outstanding concepts and symbolic pieces, these theses aim to unveil the extreme complexity to discuss the two most immediate risks: the uncritical and nostalgic temptation and the consequence of a specific analysis, understood as urban and already known characters.

Perception of these architectures becomes then eminently dynamic; and they need projects for which we must be prevented. Lightning rod, dry columns, or other mechanisms of current technology and regulations intended to protect the physical viability of an inevitable degradation is performed through the *roof restoration* at the end of last century solving a problem of basic conservation of the church aisles. At the same time, it solves various disputes of historic uncertainty, which had delayed a solution until then: it incorporates a “third way” to the solutions planned or executed²⁷ in the ambulatory. Architecture and the landscape implications offer now a strong dialogue between Culture and Technique that witness the restoration works carried out in these final years of the last century (*Figure 6*).

As a tangible heritage of *modern ruin*, produced by the unfinished restoration of the neo-Gothic façade itself, the monument articulates a pragmatic nucleated way of doing thing. It was necessary to undertake a precise and stra-

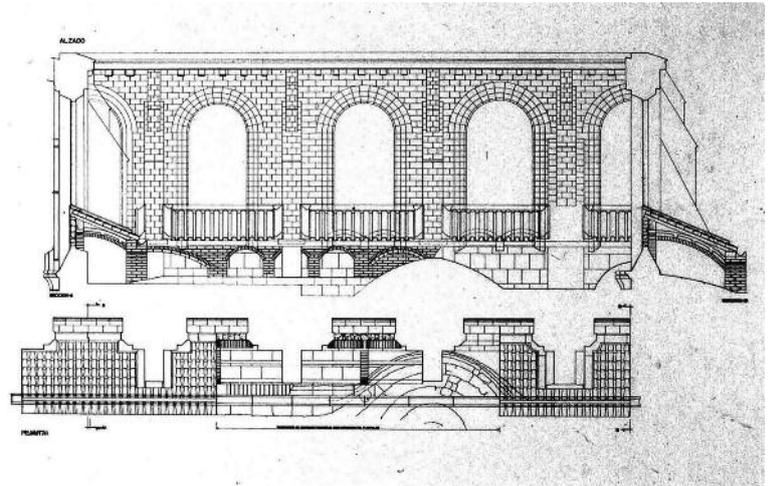


Fig. 6. Details and section of the restoration of the new cover of the ambulatory performed during the works of 1982.

27. It suggests an intermediate position in between model and idea originated from the “Toledana model”, which is interesting to analyze regarding restoration in the working models used for this project. They are not the first ones from the Cathedral of Cuenca; there is one on the transparent, which describes colours and textures, and another later one about the Neo-Gothic façade focussing on the volumetry of it.

tegic manner in the absence of a systematic survey and a budgetary reduction. In terms of *architectural acupuncture* the restoration's ultimate goal is to approach the contemporary landscape in spaces such as the cloister of the Cathedral of Cuenca. This requires the adaptation of the functional rules and facilities, but above all, it involves a strategy of skylining a transit place. When the architect intervenes in structural or mechanical matters —on the flying buttresses built in replacement of the previous buttresses which enabled the singular “chained vault” of the called Dr. Muñoz Chapel— we are not only ensuring the stability but also recovering interstitial spaces. A potential viewpoint to the vacuum over the ravine of the Huécar River, as well as the access to the archaeological reserve of the former “Camino de la Limosna”²⁸ forecasts another way to understand the quality of the space in these buildings²⁹.

Two last interventions highlighted

After more than one dozen of drawn up and implemented projects on the Cathedral of Cuenca in the past thirty years, the last decade allowed to draw several conclusions. The site plays the role of exceptional guest to confirm the theses within the in force Master Plan. It synthesizes arguments of memory in its present route. In addition, this means that new protocols are stated to define it: to know what Heritage we want to deal with, *what identity* it has, what *future* does it imply, and to make the present urban space more liveable (Nair, 2010) [31].

Entropy to be amended since the Napoleonic reform —in this “modern battle” on the Heritage concept of an obsolete culture —requires constant adjustments to the restoration strategy: in other words, understanding how to integrate the Cathedral's operational potential in this Internet Society. In this context of apparent ambiguity, interventions such as the ones completed recently on the cloister and the Tower of the Angel represent something more than a temporary culmination of the process. There are two strategic intervention projects in the monument material biography: the *internalization* cloister space, and the *externalization* tower.

Framed by the guidelines plan, these interventions are the result of what has been done in the past ten years: previous works on the roofs of the temple whose external configuration crowns the external landscape of the whole, and the volumes of the later Asunción Chapel. These works as part of the reflection on the Cathedral conservation imply a new reading of the building as a *historic landscape project*³⁰. The goal confirms the existing nature of the place and its successive overlaps making it a positive factor in the spatial urban memory of the citizens.

The intervention in the Angel Tower

The consolidation of the upper body of the “lantern tower” and the use of the cloister³¹ define a concept of *closed garden*. Both mean, two keys of excellence, which offer a metaphorical dialogue, and also a dramatic dialogue, needed to understand the extreme conditions in which the dimensional strategy of the cathedral landscape has changed.

The Tower, with thirty six meters in height, on a natural basement of an equivalent height, defines an extreme dimension as a solid, while the squared cloister, with twenty-two by forty-five meters area, defines its geometry as a void. They are two material unresolved biographies, which as a synthesis close this contemporary reflection on the project of intervention in heritage and cultural landscape. The present territorial scale gives the Cathedral an *urban meaning*, an updated turning point in its consolidation. This reality appears only to the eyes of the person who is able to

28. It means a old pilgrim itinerary outside the church.

29. Archaeologists had studied earlier the anthropomorphous tombs found next to the base of the Giraldo Tower, of early chronology.

30. In this revision, the quality of the project mistakes can be noticed, both in its design and construction. For example, the poor construction of the Toledo Section of the Girola, which did not allow to evacuate the rain water, or forced solutions to associate the bottom plan of the Honda Chapel. It is therefore an updated cartography redefining the project and its programming.

31. Declared as ruin for more than two centuries by Ventura Rodríguez when he arrived to the city to project the reforms over the Transparente.



Fig. 7. Photograph of the cloister after restoration, in 2009.

enjoy it. In this sense, in contrast with the disproportionate effort of the high deterioration of the dolomitic limestone, the Angel Tower implies a unique overview of the guideline proceedings followed by History, since the beginning of the 13th century. The Tower rises above the axis of the façade, as a light cube, whose square structure plan is constructed with walls in a gallery using the "thick wall" technique —common in medieval Europe from Normandy, England, Flanders and Burgundy. From its origin, the closure of its overhead void using an auxiliary vault —the "eighth-part vault"— was a cause of controversy with the result of a long process of delay and fires.

Located at the highest elevation of the city, the Cathedral defines not only a stylistic example of transition architecture between Romanesque and Gothic styles, but also a *structural conflict* between wall and pillar. The Tower describes a temporary and constructive process, whose result is a "provisional vault" hiding the successive growths and the thwarted attempt to achieve eight springers for the needle, which was never built. Its delicate state at the beginning of last century forced to place a wooden winding shoring tower, later corrected with two ties of reinforced concrete³². This intervention has led to the definite consolidation of the much altered Tower faces, under a strict conservation criterion.

32. The listing of materials describes Cuenca as rich in wood, probably the first material used in the construction of the Cathedral. Timber is used in the marvellous wood carved ceilings and the new cloister designed in 1560.



Fig. 8. Access conflict between the cloister and the interior spaces of the church after its final resolution during the works of 2009.



Fig. 9. Detail of the moldings consolidation execution, performed in 2009, on the entablature of the area projected by Juan de Herrera in the cloister of the Cathedral.

multiple repairs and historical reforms —some very aggressive like the lifting of a second floor in the 18th century, others simply clumsy like the closures of the arches—add to the most serious problem: the incorrect connection which has so far prevented the construction of the entire operation (*Figure 8*).

Starting by an already ruined physical condition —to which the handicap of the ruin of the Tower of the Giraldo causing the partial collapse of some of the vaults is to be added— the restoration project now has solved all these issues within a very wide program. After centuries, the landscape of the church opens today to the cloister surprising the vi-

Supported by an intense work of archaeological research, which has also provided the referred results, the lack of full development up to the ground level still leaves many questions in terms of a precise scientific data, even though it has unveiled the bearing capacity in the basement —a research performed in the 1980s. Archaeology is here a cultural and geotechnical document³³. The work is essentially a bonding between the two sides defining the walls, with specific replacement and volumetric restoration of the weathered stones and capitals, split by the different fires. The work on the winding Tower, solved using epoxy mortars, with fiberglass reinforcement of various widths, has been completed, rescued, re-used as Industrial Heritage and can now be accessed for maintenance³⁴.

Cloister intervention

The other great intervention, the restoration of the cloister, (*Figure 7*) has also been a spectacular work. The intervention has had a great local regional and national impact in the media³⁵. The cloister's historical singularity and its execution difficulty have been kept hidden to the visitor these last centuries due to the pathologies³⁶ and the poor material condition it had. Built to be added to the Cathedral set, it has only been possible now after this intervention at the end of the year 2010. The goal was to connect, for the first time, the temple aisles level with the cloister through a piece of unique transition, like a *triumphal access*, the so-called *Jamete's Arch*, in homage to its author. This would solve a historical composition mistake.

The limestone "box" excavation seems to be the inexhaustible source of problems the arch has burdened the cloister existence until today. The building is a sum of mul-

33. A non-aggressive superficial cleaning of the interior walls has been carried out by manual brushing.

34. A binding was performed by a 90 cm glass fibre bar 12 mm and 8 mm in length and width.

35. It is the only Gothic cathedral in Spain which has a cloister design by the famous architect Juan de Herrera.

36. The example of the Valladolid Cathedral is another global project carried out by the same architect, although its construction was not finished.

sitor. A *new landscape* is offered for the first time as a very important journey for the monument and the city of Cuenca, but some extremely weak materials needed to be consolidated before allowing the access.

Great section losses, bulging of shafts and pillars, virtually disappeared flooring, the monument abused by improper use, and many pathologies has made the intervention project developed for the Cathedral rehabilitation a guide to the reading of an “archaeological situation”. All these facts have advised to carry out a very physical, metaphorical, *contemporary freezing*, in order to consolidate the building in its damaged parts, binding them with techniques causing the lowest possible aggression.

In a similar way to that used in the Tower, we have sought to obtain the benefit of preserving data and understanding it, but at the same time, alleviating *the degradation over time*. The project has set out to ensure coexistence: complicity between some deteriorated remains and new techniques or materials needed to ensure its future preservation³⁷ (*Figure 9*). The project has solved the intervention as a dual, cultural, and physical discipline, to overcome different problems such as rain water —a major problem as the building faces an extreme climate, at 1000 m altitude, with oscillations of fifty degrees between seasons and heavily beaten by wind or frost and heat. With the inclusion of design drainage and evacuation systems, as well as protection of the ornamented areas, the materiality of the cloister is assured.

Urban and architectural integration will someday be completed with the musealization and the recovery of the Baroque garden that gave meaning to its open space and which, for economic reasons now it has not been performed. The restoration of the fountain that orders the courtyard is not any longer a chapter in the pending gardening, because it is part of the whole, the city or its landscape. The aggression of the groundwater emerges in the cuts of the white limestone base. Still today, the fountain remains as a generator of serious problems and there is a need to have data and to know in depth the problem, to ensure its proper conservation. It can be said that the technical choices made in this last restoration are justified as not only solidification of damaged pieces but also as a dialogue between new essential additions to recuperate, in a minimalist way, the capable solid and its reading. Addition of industrial prosthesis has supplemented the process, with for example, a zinc roof covering a great span to protect the whole entablature.

The unique scenery of the space is enriched with an inventory of glazes that deserve an additional explanation for its historical interest. In the year 1547, when the replacement of the existing cloister was substituted and the architect of El Escorial, Juan de Herrera was called, —his architecture establishes the stylistic trend— the stone extracted from the quarries near the bank of the Júcar river basin would have been obviously-black: granite. The Cathedral image was, however, very different and it needed a surface treatment of patina characteristic of the Baroque culture. To obtain the “Escorial image” a wax or oil surface treatment is then performed according to mixtures of natural pigments with flaxseed oil dissolved with turpentine. This provided an *added value* of better protection for the base stone weakness although it evolved differently depending on the orientation of each wall, and this has required a thorough recovery process affecting the patina.

Both pieces allowed finishing the two mechanisms of historical urban landscape, the tower and the courtyard. The completion of these two works concludes, for now, the contemporary interventions on the Cathedral of Cuenca, in its last phase (*Figure 10*). Its readability and its use, as examples of an incomplete action of available architectures of time and space, justify in its uniqueness both its conservation and its dissemination. This implies a new chance rather than being a drawback and mainly emphasizing the infrastructures of the present landscape. By ensuring this strategic condition of an open status process, the *modern project* over the existing one —in these early decades of the

37. When the elements exceed one third of their volume by sanding, substitution of these elements by abstract capable solids was needed. If this was not needed, a binding process with 90 cm long and 12 mm in diameter glass fibre rods were used to ensure their span and bending strength.

Millennium— provides meaningful questions to answer on a fully urbanized and *democratic landscape*³⁸. This means that a cathedral resembles a spatial avenue (Buck-Mors, 2001) [32] with the same structural importance. That is, an idea of multiplicity of stimuli (Rowe, 1998) [33].

Conclusions

The restoration project of the Cathedral of Cuenca has provided a frame for an in-depth review of concepts such as Cultural Heritage, and has allowed incorporating new parameters to be considered for the architectural intervention. This approach makes of the stratigraphic wealth, from a contemporary perspective as a materialized memory, an ally and not an obstacle. Cuenca Cathedral has provided a clear mechanism for this survey analysis.

From this study, four conclusions have been drawn:

- 1) Architectural Heritage is understood as an open cultural process.
 - i) In this way a correct balance is reached between method, matter and memory.
 - ii) The industrial time of the monument establishes a new land and artistic interpretation of Matter and Memory.
 - iii) The architecture of the monument foretells a contemporary media reading of the present architectural discipline.
- 2) Heritage is linked to the environment and specifically to sustainable values;
 - i) The monument situation plan has become an important contemporary palimpsest.
 - ii) The bond between heritage and landscape in the last years solves historic debates in the present project.
- 3) Heritage defines a public space for dialogue among different actors in our intercultural society;
 - i) As a public space, heritage unveils unknown parameters in the monument perception
 - ii) The monument understood as public space gives the project an open profile which adds up, once again, to the city project.
- 4) As a holistic conclusion, Architectural/urban Heritage refers to accessibility concepts in the contemporary global Communication and Information Society.
 - i) The changes in social sensitive alter the methodology, and this in turn, alters the concept, and not the opposite. It is an innovating strategy in which Cultural Heritage becomes an interactive element among the citizens enjoying the Heritage.
 - ii) A systematic incorporation of all the data available as a result of the new knowledge tools applied changes the Heritage interpretation of the monument.
 - iii) The last works performed are strategic pieces —vertical and horizontal— altering the contemporary monument landscape in its urban and land integrity.

These has provided an understanding of contemporary Heritage as an infrastructure of the new landscape project developed in the present scattered city. In this interpretation, both, perceptive and symbolic choices are important. Cuenca's restoration unveils elements of an infrastructure to confirm the *restoration project potential* as a new contemporary “portulano”³⁹.

38. Working on accessibility, both physically and virtually, defines new questions to guarantee the transmission, reinforcing an observatory policy to monitorize it. See “PatrAc Project” 2007-11 I+D+I Spanish National Research Program.

39. Definition of the nautical map often used in the 12th Century and up to the 17th Century distributing the space by paths among harbours. From the Latin word portus (harbour).

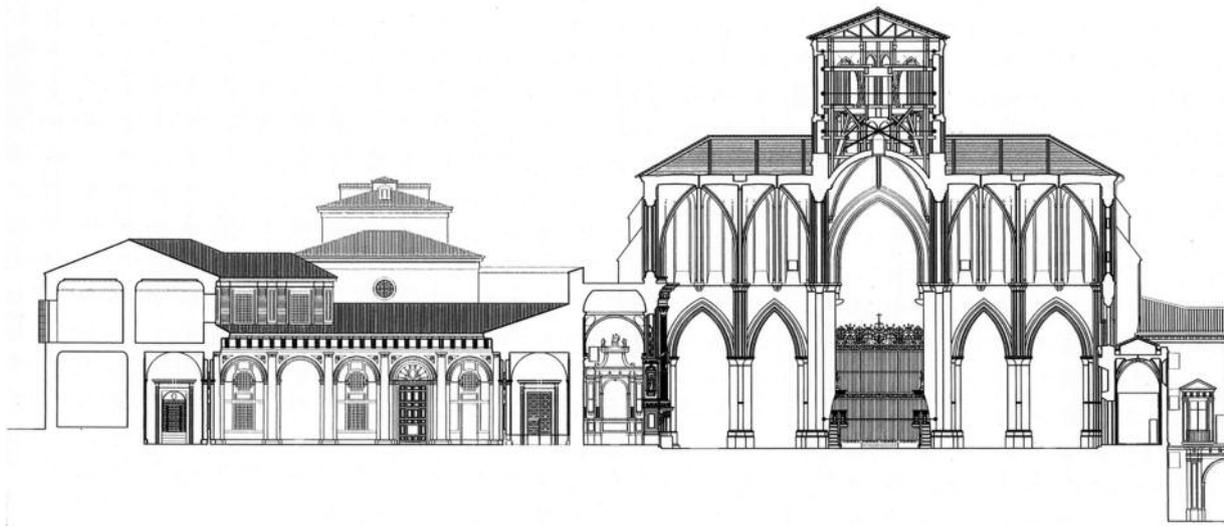


Fig. 10. General cross-section of the building where the cloister can be seen on the left and the church with its Angel Tower on the right over the crossing.

Acknowledgements

Works on the Cathedral of Cuenca in the last thirty years have been promoted by the Central Administration of Spain, Ministry of Culture / Institute of the Cultural Heritage of Spain and the Ministry of Housing. Funding has been provided by the 1% Cultural Programme. Exceptionally there were also financing aid of the Government of the Region of Castilla-La Mancha and the Town Hall of the city of Cuenca. Even, there have been private sponsors such as the Banesto Foundation and the ACS Foundation. The latter has promoted a recent monographic publication as well as the exhibition in the arcades of the cloister, set with the help and support of the School of Architecture ETSAM of the Polytechnic University of Madrid UPM. English translation of the article was provided by Isabel Salto-Weis (Madrid Polytechnic University UPM).

References

- [1] AA.VV. *La conservación del patrimonio catedralicio*. Madrid: Ministerio de Cultura. 1993.
- [2] ÁLVAREZ -BUILLA, M. and J. IBÁÑEZ eds.. *La Catedral de Santa María de Cuenca: tres décadas de intervenciones para su conservación*, Madrid. Fundación ACS. 2009
- [3] AA.VV. *El plan de catedrales. Bienes culturales*. Nº 1. Madrid. Instituto del Patrimonio Histórico Español. 2002.
- [4] FIGUEROLA, J. and J. C.GAVALDA. *La Catedral de Tarragona, insede, 10 anys del pla director de restauracio*. Tarragona. Arola editors. 2007.
- [5] AA.VV. *La Catedral de Sigüenza la apuesta en marcha de un plan director*. Madrid: Lunwerg. 2006.
- [6] MUÑOZ, A. *El Proyecto de arquitectura*. Barcelona: Reverte. 2008
- [7] KHUN, T. *Las estructuras de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica. 2000
- [8] BOURDIEU, P. *El oficio del científico*. Barcelona: Anagrama. 2003
- [9] OTEIZA, J. *Interpretación de la estatuaria americana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica. 1943
- [10] SMITHSON, R. *Un recorrido por los monumentos de Passaic*. Nueva Jersey. Barcelona: Gustavo Gili. 2006.
- [11] GIL, J. *Em busca da identidade*. Lisboa: Relógio d'água, 2008
- [12] BRANDI, C. *Teoría del restauro*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi. 1977

- [13] ROGER A. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva. 2007.
- [14] *Convenio Europeo del Paisaje*, Madrid: Ministerio de Medio Ambiente. 2007.
- [15] BELLINI, A. *De la restauración la conservación de la estética a la ética*. Valencia: Univ. Politécnica de Valencia. Loggia, nº 9. 1966.
- [16] MARINA, J.A. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama. 1993.
- [17] ZUNTHOR, P. *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. 2004.
- [18] CLEMENT, G. *Manifiesto del Tercer Paisaje*, Barcelona: Gustavo Gili. 2007.
- [19] *Bienes culturales*. Nº 1. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España. 2002.
- [20] FERNANDEZ-ALBA, A. *Patrimonio arquitectónico y proyecto de Arquitectura*. Alcalá de Henares: Astrágalo nº 3. 19981983.
- [21] IBAÑEZ, J. et al. *Cuenca Edificada*. Madrid: COAM.
- [22] NAVASCUES, P. *La Catedral de Sta. María de Cuenca. Tres décadas de intervenciones para su conservación*. Madrid, Fundación ACS. 2009.
- [23] VELA, F. *La Catedral de Santa María. Tres décadas de intervenciones para su conservación*. Madrid: Fundación ACS, 2009.
- [24] BAROSIO, M. *L'impronta industriale*. Milano: Franco Angeli. 2009.
- [25] TRIAS, E. *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino. 1999.
- [26] ORTEGA, J. *La Catedral de Santa María. Tres décadas de intervenciones para su conservación*, Madrid, Fundación ACS. 2009.
- [27] CHACÓN, A. *La Catedral de Santa María. Tres décadas de intervenciones para su conservación*, Madrid: Fundación ACS. 2009.
- [28] MUÑOZ, M. *La Catedral de Santa María, Tres décadas de intervenciones para su conservación*. Madrid: Fundación ACS. 2009.
- [29] CULLEN, G. *The Concise Townscape*, London: The Architectural Press. 1996.
- [30] MALDONADO, T. *Ambiente humano e ideología*. Buenos Aires: Nueva visión. 1972.
- [31] NAIR, S. *Actas del IV Congreso Internacional Patrimonio Cultural para el Desarrollo Social*. Sevilla: IPHA. 2010.
- [32] BUCK-MORS, S. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Paisajes*. Madrid: A. Machado Libros. 2001.
- [33] ROWE, C. and F. KOETTER. *Ciudad collage*. Barcelona, Gustavo Gili. 1981.

Fecha de recepción: 05-05-2013

Fecha de aceptación: 16-09-2013

Nuevas trazas para la torre mirador del convento de Sta. Clara de Carmona

Antonio García Baeza
Universidad de Sevilla

Resumen

El convento franciscano de Santa Clara de Carmona conoce a comienzos del siglo XVIII su último periodo de reformas arquitectónicas. Bajo una coyuntura de bonanza económica el cenobio carmonense plantea la reforma “moderna” de su inmueble principal que inicia con la elevación de un nuevo mirador que se convierta en hito de la institución con un claro valor simbólico y práctico frente al resto de entidades religiosas y civiles de la localidad.

Palabras clave: barroco, arquitectura, siglo XVIII, convento, mirador, torre, Sevilla. Carmona, Orden Franciscana Menor, Clarisas.

Abstract

The Franciscan convent of holy Clara of Carmona knows at the beginning of the 18th century his last period of architectural reforms. Under a conjuncture of economic prosperity the monastery carmonense raises the "modern" reform of his principal building that initiates with the elevation of a new viewing-point that turns into milestone of the institution with a clear symbolic and practical value opposite to the rest of religious and civil entities of the locality.

Keywords: baroque, XVIII Century, architecture, convent, viewing-point, tower, Seville, Carmona, Franciscan Minor order, nuns of the order of St Clare.



1668, Piero Maria Baldi, *Panorámica de la ciudad de Carmona*.

“*Moradas en común*. Hay en el Castillo de nuestra alma muchas Moradas, unas en lo alto, otras en lo bajo y otras a los lados, y en el centro, y mitad de todas está la principal, donde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma”¹

Desde las márgenes de Carmona podemos contemplar el extenso valle del Guadalquivir, sus terrazas y alcores anegados por el cereal, el olivar y el girasol que son su razón de ser. Y si nos disponemos al otro lado de la estampa divisamos su *skyline* colmado por el caserío y surcado de hitos que se superponen e imponen a mayor gloria de su propietario. Dominar el horizonte es manejar urbe y así debieron pensar las inquilinas del convento de santa Clara cuando en el siglo XVIII deciden acometer la elevación de una nueva torre mirador.

Antes de entrar en materia debemos indicar que este cenobio ha sido bien tratado por la historiografía artística andaluza y en sus trazas se ha querido ver el origen arquitectónico de las microciudades o macrocomplejos² monacales hispanoamericanos³, y el continente de grandes referentes del arte como la serie pictórica sobre la vida de la santa fundadora de un joven Juan de Valdés Leal. Y la teoría apenas se sostiene por un escueto corpus documental aun insuficiente para realizar el estudio profundo que la institución se merece. Así, ávidos de noticias, hoy aportamos el hallazgo, transcripción y análisis de la génesis de su torre mirador en las mismas páginas que hace ya dos décadas se hacían eco del contrato de la fachada colindante.

Torre para mirar y ser visto

Carmona es una de las ciudades andaluzas con mayor densidad de conventos femeninos. Estas “fortalezas de virtud, «castillos interiores», ciudades autónomas y cerradas, de muros ciegos”⁴, imitan al mundo ordinario tanto en su realidad social —manteniendo jerarquías o reproduciendo festividades— como en su desarrollo urbanístico. Aun más, las recientes excavaciones arqueológicas del convento de Concepción⁵ han venido a corroborar que los cenobios locales no sólo son microciudades sino que es la propia ciudad fosilizada. Así, tras el claustro que distribuye de manera reticular las estancias comunes, a saber iglesia, capítulo, refectorio y enfermería, se desarrolla un viario orgánico que es el germen del complejo y cuyo nomenclátor evoca al callejero local. Encontramos en todos los monasterios una “Puerta de Sevilla” o una “calle

1. JESÚS, T. de, *Obras de la Gloriosa Madre Santa Teresa de Jesús, fundadora de la Reforma de la Orden de Nuestra Señora del Carmen de la Primitiva Observancia*, Madrid, Imprenta de Josef Doblado, 1778, pág. XXVIII.

2. SERRERA, R. M., *Mujeres en clausura: Macroconventos peruanos en el barroco*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009.

3. Entre otras citas: BONET CORREA, A., *Andalucía Barroca: Arquitectura y urbanismo*, Barcelona, Ediciones Polígrafas, 1978, págs. 63-74; GONZÁLEZ ISIDORO, J., “Memoria de los monumentos”, en AA.VV. *Carmona: ciudad y monumentos*, Carmona, S&C ediciones, 1993, págs. 202-203.

4. BONET CORREA, A., *Andalucía Monumental. Arquitectura y ciudad del Renacimiento y el Barroco*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1986, pág. 153.

5. CARRASCO GÓMEZ, I.; JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, A., “Arqueología de la Arquitectura del Convento de Concepción de Carmona (Sevilla)”, *Carel*, 6, 2008, págs. 2499-2582.



Panorámica de Carmona.

san Pedro” por donde se dispersan el cuarto de la abadesa con un espacio para la sirvienta, la habitación de las monjas legas, la lavandería, la huerta, la sala de labor, la cocina, etc. Todo lo necesario para la habitabilidad de la clausura.

Pero prontamente se hace imperiosa la creación de un medio de comunicación con el exterior. Un ámbito permeable que permita hacer más liviana la vida monacal. El mirador, por tanto, tiene la función de ser “honesta diversión y [...] edificación moral”⁶ y, en el caso que analizamos, un hito de dominio económico y social.

La comunidad de Madre de Dios edifica en 1613 el primer precedente documentado de esta tipología en la ciudad. Fruto de la apropiación de la última planta de la Audiencia⁷, es una estancia rectangular amplia, techada con madera y cegada por férreas celosías que se disponen hacia la plaza de san Fernando, centro de celebraciones taurinas, sacras, luctuosas y civiles. Curiosamente, aun conserva los bancos corridos de madera encastrados al muro y dispuestos ante los ventanales, aunque el mirador que hoy apreciamos es una copia fidedigna al anterior realizado en 1815.

Los conventos de Concepción y la Trinidad también tienen construcciones similares. El primero data de comienzos del siglo XVIII⁸ dispuesto a la entrada desde Sevilla y realizado con un discreto diseño. La Trinidad —a partir de ahora las Descalzas—, por su parte, no posee estrictamente una estancia para tal cometido sino que hace practicable la azotea que rodea el tambor de la cúpula del templo y la recorre con una barandilla pétreo que permite observar panorámicamente el entorno de la iglesia prioral y el margen de la cueva de la Batida.

Un nuevo mirador con forma de torre

Las clarisas de Carmona pertenecen a la rama urbanista de la Orden, es decir, a la reforma de la regla rubricada por Urbano IV en 1263 que suaviza el voto de pobreza y consiente la posesión de bienes comunitarios y personales. Esta norma permite al convento hacerse con una de las más vastas fortunas de la comarca. De sus posesiones dan buena cuenta los juros, poderes, arrendamiento, préstamos, ventas, compras y dotes que se suceden a lo largo de protocolos notariales y que versan sobre caseríos, cortijos, molinos, atahonas, olivares... en la propia localidad o en Marchena, La Campana, Viso y Mairena del Alcor, Tocina, Alcolea y Lora.

Bajo esta bonanza económica, y una vez concluido el repertorio iconográfico de la iglesia, la comunidad franciscana inicia en los albores del siglo XVIII un importante ciclo de reformas arquitectónicas que abarcan el coro y el atrio del templo en busca de mayor capacidad, bienestar y representatividad. Obras que se inician con la ejecución de la doble fachada en 1705 bajo las órdenes de Juan Antonio Blanco⁹ y que culminan dos décadas más tarde con la

6. BONET CORREA, A., *Andalucía...*, Op. cit.

7. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *Carmona medieval*, Sevilla, Ed. José Manuel Lara, 2006, págs. 154-155.

8. CARRASCO GÓMEZ, I., “Arqueología...”, Op. cit., pág. 2564.

9. SAUCEDO PRADAS, C., “El convento de Santa Clara de Carmona: Construcción de su portada”, *Atrio: revista de historia del arte*, 1, 1989, págs. 11-24.



Claustro del convento de santa Clara

la ciudad. Un solar que se encuentra ocupado por un “molinete” de aceite propiedad de Manuel Bernal que, para más *inri*, tiene “inpu-/esta vna memoria de siete *reales* y / seis *maravedís* Cada año por el prin-/cipal de Doscientos y quarenta / *reales* de cuyos redditos estava de-/viendo otros doscientos y quarenta / *reales*”¹⁵.

La propuesta es desmontar el molino “para ha-/zer Plazuela del Sitio que / Ocupaba, por lo qual el sito de / *dicha* Plazuela es de este Convento / para cada y quando le parezca labrar cassa en dicho Sitio poderlo / hazer”¹⁶. De este modo ensanchan el histórico viario, *cardo maximus*, abriendo un nuevo ámbito público que se refleja en la planificación contemporánea y del que en la actualidad no queda huella.

La comunidad llega con Manuel Bernal en 1724 a un acuerdo de permuta de dicho inmueble por unas casas con tienda que poseen las religiosas en la calle del Caño, hoy san Juan Grande, “Co[n] la obli-/gación de que pagase la demasía //¹⁷ del importe del Principal y / Réditos de *dicha* memoria”¹⁸. El valor en que fue fijado dicho inmueble

elevación de la torre mirador. Y, aunque en principio pudiera parecer que ambas intervenciones no pertenecen a un programa unitario sino fruto de distinta coyuntura, entendemos lo contrario a tenor de la filacteria que recorre la parte superior del mirador que fecha el inmueble en 1707¹⁰ a pesar de ejecutarse con posterioridad, quizás atrasada por los acontecimientos de la Guerra de Sucesión.

En 1724 se “enpezó / a hazer el mirador que tiene este conv(ento) arrimado a / la Pared del choro y haze esquina a la calle / en que está el torno”¹¹ con el desmonte del viejo mirador que tuvo un coste de 266 reales¹². Del primitivo edificio no tenemos más noticia que esta breve referencia contenida en un epígrafe de las cuentas del mirador, pero no debió ser de gran entidad a juzgar por la nula referencia documental existente. Ni siquiera la panorámica de la localidad realizada por Wyngaerde en 1567¹³ contempla el edificio, ni la de Baldi¹⁴, un siglo posterior y más imaginativa, lo explicita.

Desde el comienzo las monjas tienen por prioritaria la liberación del espacio inmediato anterior a la torre que discurre entre la cara noroeste y la muralla de

10. La transcripción completa aparece al final del artículo.

11. 1726, Carmona, Cuentas del convento 1723-1726, Archivo del convento de santa Clara de Carmona (ASCC), Obra del mirador, pág. 181. Se anexa la transcripción completa en el apéndice documental.

12. *Ibidem*, pág. 183.

13. 1567, Anton Vanden Wyngaerde, *Panorámica de la villa de Carmona*, Biblioteca Nacional de Austria, Wyngaerde 29°.

14. 1668, Piero Maria Baldi, *Panorámica de la ciudad de Carmona*, Biblioteca Medicea Laurenziana.

15. 1726, Carmona, Cuentas del convento 1723-1726, ASCC, pág. 126.

16. *Ibidem*, pág. 126; *idem*, cuentas del arca, pág. 179.

17. Francisco Fernández de Angulo. *Plano general del camino de Carmona al puente del río Corbones*. Sevilla, 19 de enero de 1780. Servicio Geográfico del Ejército, armario G, tabla 7ª, carpeta 3ª, número 450.

18. 1726, Carmona, Cuentas del convento 1723-1726, ASCC, págs. 126 y 127.

fue el de tales casas más 2.200 reales que salieron del arca principal¹⁹. Los 30 años de réditos devengados suman un total de 480 reales²⁰ de los que se pagaron 390 reales²¹ y los otros fueron perdonados por el vendedor. “Y todo lo susodicho hecho sin licencia / del Prelado, si se quisiera desha-/zer se podría por aver sido sin su / Consentimiento”²².

Las clarisas también se topan con otro impedimento, la vecina congregación de las Descalzas, que se encuentra en plena elevación de su templo y que entabla un pleito con la comunidad franciscana por considerar la altura del mirador una agresión a su intimidad²³. Para frenar la demanda llegan al acuerdo de abonar “Dies y Ocho mill reales que se sacaron del / Arca Con patente de nuestro muy reverendo Padre Provincial [...] para que no prosiguiesen en el Pleito con que / pretendían enbarazar la Obra del mirador”²⁴. Una cuantiosa suma que se reparte en dos conceptos, “Catorze mill y Sete-/cientos para Vrgencias del Convento”²⁵ que se dieron en 26 de enero de 1725²⁶, y 3.300 “para ayuda a hazer / las Tapias de su convento”²⁷.

Las obras del mirador se prolongan desde abril de 1724 a enero de 1726 y tienen un coste total de 65.757²⁸ reales con 58 maravedís. De ellos casi el 50 por ciento, 32.905, se emplean en “hornales del Maestro de Alba-/ñil, Oficiales y peones, y en los Guantes o agassajos” al igual que ocurre con los carpinteros y herreros, a lo que hay que añadir “almuerzos, Vino / y agassajos del Dulze y Otras Cossas a Varios Sujetos”. El 38 por ciento, 24.900 reales con 27 maravedís, destinado a material. Y el 12 por ciento, 7.952 reales con 31 maravedís, a otros menesteres tales como el desmonte del antiguo edificio, la creación de un confesionario encastrado en el muro, la susodicha compra del molinete y el pleito con las Descalzas, cantidad que, como acabamos de ver, sólo corresponde a una pequeña parte de la cuantía final de los mismos.

Se utilizan en la fábrica “99.810 ladrillos, Cornisa / y Alisados” unidos con mortero de cal y yeso. También gran cantidad de madera para techumbres y pasarelas, hierro para “ventanas Con sus Rejas, Cerraduras, Clavos”, y “canales” para la cubrición. Para el desmontaje y montaje compran un caballo con su carro y varias “en sogas, / espuestas, cuivos (*sic*), aguaderas”.

Y para el ornamento adquieren “vna Columna que se puso / en la esquina del dicho Mirador”, de la que hoy no queda más que la huella en el chaflán del ángulo oeste; unas “Vedrieras en la caja de oja de lata, en Colores / aseytes” que seguramente se colocaron en los huecos altos y hoy tampoco persisten; y un conjunto de “Canales bedriados, bolas



Vista de la portada y la torre mirador de santa Clara.

19. *Ibidem*, cuentas del arca, pág. 192.

20. *Ibidem*, pág. 127.

21. *Ibidem*, obra del mirador, pág. 183.

22. *Ibidem*, pág. 127.

23. GONZÁLEZ ISIDORO, J., *Carmona...*, op. cit., pág. 205.

24. 1726, Carmona, Cuentas del convento 1723-1726, ASCC, descargo de la cuenta del arca, pág. 190.

25. *Ibidem*, cuenta del arca, pág. 192.

26. *Ibidem*, pág. 147.

27. *Ibidem*, pág. 155.

28. A partir de ahora los datos aportados pertenecen al documento transcrito en el apéndice documental.

y Remates” blancos y azules que coronan el monumento haciéndose eco de las nuevas construcciones de la ciudad deudoras de las obras sevillanas de Leonardo de Figueroa.

La financiación de esta empresa recae sobre los bienes del propio convento y sobre dos préstamos, uno de 15.062 reales realizado por particulares²⁹ y otro del Monte Fidei Comiso³⁰. También, para aligerar la carga, consiguen beneficios mediante donaciones particulares y venta de material. “Se cargan Ochocientos y quarenta / y quatro *reales* de la limosna gra-/tuita que diversas Religiosas di-/eron para la obra del mirador”³¹; venden la piedra del viejo molino en 546 reales y la sacada de la nueva obra en 22 reales y medio, y “Se cargan quatrocientos y Onze / *reales* y por ellos Tre[ze] mill noveci-/entos y Setenta y quatro *maravedís* de / Dies y Seis palos *que* se vían en los / andamios”.

Mención aparte merece el confesionario que se realiza aprovechando la obra. Esta singular pieza se encontraba inscrita en el muro del evangelio del templo y se componía de dos covachas, una a los pies de la iglesia y otra en el coro, unidas por una celosía. A un lado se disponía el sillón para el sacerdote y en el frontero un reclinatorio para la comunidad, desaparecido en la última restauración del templo. De la obra también se hacen cargo las cuentas del mirador con un costo de “Tres mill quinientos y Setenta y / nueve *reales* y treinta y Vn *maravedís* que se an gastado en / diferentes Reparos del convento assi de Alba-/nilería Como Carpintería y herreros”³².

Forma, uso y discurso

La torre mirador es un edificio adosado al ángulo este del complejo monacal. Mide 26,50 metros de altura y en planta es un poliedro irregular. Comparte muro con el coro por el flanco sureste y colinda con el compás por el noreste. Toda su fábrica es de ladrillo e internamente tiene cuatro plantas más una buhardilla que, al exterior, se trasdosa en tres niveles.

El perímetro externo está enlucido y recorrido por un despiece de sillares a soga de hiladas alternas en color albero con llagueado blanco, contrastando con los salientes decorativos teñidos con almagra. El primer cuerpo es un espacio sólido y robusto sólo interrumpido por un zócalo y huecos de desigual tamaño cerrados con celosías férricas. A nivel de la calle se abre una ventana que se adelanta en planta, posiblemente de posterior construcción que el resto del conjunto y que poseía una rejería de forja retirada en la última restauración. El ángulo oeste, donde se encontraba la primitiva columna, es un chaflán que sirve para desahogo del tránsito de carros y está ornamentado con una cruz sobre ménsula en su parte superior. Un friso corrido volado separa el primer y segundo nivel en cuyo frente se alojan dos amplios vanos rectangulares con rejería y a cuyos lados se repite el esquema pero con un solo hueco.

El tercer cuerpo, que se eleva sobre el caserío, es el único que posee cuatro caras y en él se desarrolla todo el aparato ornamental. Al igual que la fachada su tracista “[...] en todo se obliga a guardar la orden de aduitectura (*sic*)”³³ pero, a diferencia de esta, debe tratarse de un autor local que no posee la soltura y maestría en el uso del lenguaje estético y realiza, mediante juegos de albañilería, un orden compuesto muy particular. En alzado se sucede una estrecha cornisa sobre la que se apean tres pedestales interrumpidos por otra cornisa más amplia y volada. Tras ella se desarrollan las pilastras, cuatro en el frente y trasera y tres en los laterales, compuestas por zócalo y podio partido por otra leve línea, plinto, basa, fuste, capitel plano y cimacio. Continúa con un doble arquitebe, cornisa y friso de triglifos y me-

29. 1726. Carmona, Cuentas del convento 1723-1726, ASCC. Pág. 129.

30. *Ibidem*, obra del mirador, pág. 184.

31. *Ibidem*, pág. 150.

32. *Ibidem*, obra del mirador, pág. 184.

33. 1705, junio, 29, “Contrato del convento de santa Clara con Juan Antonio Blanco para realizar la portada del atrio”, Archivo de Protocolos Notariales de Carmona. Oficio 4, Roque Jacinto de Santiago 1705, págs. 367-368. Transcrito en SAUCEDO PRADAS, C., *El convento...*, op. cit., pág. 123.

topas en las que se inserta una filacteria hendida en el enlucido. Sobre ellos una cornisa lisa y otra con dentículos se abren al exterior para crear una gran cornisa de remate. Entre pilastras se ubican los grandes ventanales enmarcados por potentes molduras y apeados sobre repisas anguladas que terminan en una bola cerámica. Los vanos traseros, dispuestos hacia el claustro, son ciegos.

El edificio está rematado con un tejado a cuatro aguas marcadas por espigas de tejas azules y blancas alternas, interrumpido por ventanales cubiertos con un frontón curvo y tres remates cerámicos con dado de mampostería girados del eje. En la cúspide un pedestal cerámico sobre el que se apea una cruz de forja.

En el interior hay que distinguir los espacios de uso externo y de la comunidad. La planta baja se cubre por una bóveda de cañón con lunetos apeada en una moldura y da paso mediante una escalera, hoy modificada, a una habitación partida por un arco de medio punto, cegado hasta hace pocos años, techada con dos bóvedas de arista con un plafón floreado en su centro. Hasta la mitad de esta estancia el acceso se realiza desde el compás y se ha destinado a hogar del sacristán, a sede de la Sociedad Arqueológica de Carmona³⁴, a trastero y, en la actualidad, a entrada del centro de interpretación. A la otra mitad de esta estancia, utilizada hasta hace pocos años como almacén de enseres y vestuario litúrgico, se accede por unas gradas que parten del sotocoro y que sirven de comunicación entre todas las plantas del mirador y los dos coros. Este es el espacio monacal que tiene uso de mirador, distribuidor y almacén de enseres litúrgicos y ropajes.

La tercera planta es más estrecha y está cubierta por un armazón de madera de vigería simple. En un momento dado se encincha mediante tirantes de hierro que se mantienen *in situ*. Pero la estancia más interesante es la cuarta que se trata de un amplio espacio abierto por vanos a cuyos frentes se adosan bancos de ladrillo y desde cuyo centro parte una escalera de caracol realizada en madera que se yergue hasta la techumbre y de la que parten cuatro paseadoras líneas apeadas en vigas que conducen a las cuatro ventanas superiores.

Son las diferentes necesidades prácticas y conceptuales de las clarisas las que llevan a definir el inmueble como torre y mirador de carácter tan religioso como civil. Un espacio proyectado tanto para mirar como para ser visto.

En la práctica este edificio es el instrumento de unión entre la comunidad de religiosas contemplativas y sus vecinos. Es decir, el ámbito en el que la ciudad divina y la mundana se encuentran. De tal modo que, hasta el Concilio Vaticano II, las clarisas sólo participan del rito exterior tras sus celosías y en días extraordinarios. Así acontece la jornada del Corpus Christi, cuando una vez observado el desfile de la custodia de Francisco de Alfaro bajo sus ventanales realizan su propia procesión claustral privada con el ostensorio sostenido por la abadesa. O en Semana Santa, que tras el paso de las cofradías repiten miméticamente lo visto en el interior del cenobio. Si bien, el día más esperado, y donde la permeabilidad de ambos mundos se hace latente, era el de la romería de la patrona que, según noticia oral, la comunidad disfrutaba sentada en los poyetes del mirador y continuaba, tras el paso de la última carreta, en la huerta del monasterio donde las religiosas, cubiertas con sombreros de paja, realizaban una comida campestre y disponían un escenario para divertidas actuaciones de música, baile y teatro.

Pero no sólo de fiestas se vive y la última planta de la torre, dispuesta por un entramado de maderas, responde a la necesidad de obtener una visión panorámica de trigales, olivares, molinos... hasta donde la vista alcance. Un espacio idóneo para el control de la economía paralelo al que realizan las cercanas casas palacio, como la del marqués de San Martín.

Ítem más. La torre mirador es el elemento con el que las clarisas se hacen presentes en la ciudad. La verticalidad y rotundidad de sus muros frente al moderado caserío colindante lo convierten en hito del viario³⁵. Una realidad potenciada con inteligencia mediante la gestión de la plaza que la precedía, dado que el solar vacío permite al inmueble

34. GARCÍA BAEZA, A., "Aproximación a la Sociedad Arqueológica de Carmona a través de su biblioteca". *Carel*, 5, 2007, págs. 2283-2284.

35. ARNHEIM, R., *La forma visual de la arquitectura*, Rubí (Barcelona), GG, 2001, pág. 16.

imponerse con mayor presencia dentro de la trama urbana y sobre el perfil de Los Alcores, convirtiendo al edificio, desde el horizonte, en un castillo y un silo que se impone social y económicamente³⁶.

Finalmente, conviene no dejar pasar por alto que ante todo se trata de un monumento religioso y que como tal responde a un carácter evangelizador. Así la torre mirador del convento de santa Clara de Carmona se debe contemplar icónicamente como un baluarte religioso, un faro que irradia la cristiandad de sus inquilinas, tal y como indica la cruz que de su remate. Y, al mismo tiempo, como un elemento taumatúrgico y profiláctico para la propia comunidad y la ciudad:

“LIBRA-/NOS / SEÑOR // DE TODO / MAL / [ilegible, posiblemente: Y PE-/CADO TER-]//RENO / AÑO 17º7 / ALABA^{DA} / SEA LA / SANTÍSIMA TRINIDAD // SANTO / DIOS / SANTO / FUERTE // SANTO / INMOR-/TAL.”³⁷.

Apéndice documental

1726. Carmona. *Cuentas del convento 1723-1726*, Archivo del convento de santa Clara de Carmona (ASCC), Obra del mirador, págs. 181-185.

“OBRA DEL MIRADOR/ y Los Confessonarios *que* se labraron desde los simientos./

“En el mes de Abril del año de 1724 Se enpezó / a hazer el mirador que tiene este Conv(ento) arrimado a / la Pared del Choro y haze esquina a la Calle / en que está el Torno; y se acabó en el mes de henero de / 1726 años el qual tuvo el costo siguiente: /

“(Al margen: hornales de Alvañiles) Primeramete. En hornales del Maestro de Alba-/ñil, Oficiales y peones, y en los Guantes o agassajos / de los dichos se gastaron en dicho tiempo Veinte mill y / Setenta y Cinco reales que valen Seiscientos y Ochenta y / dos mill quinientos y Cinquenta *maravedís* que se abonan (*guión*). (Al margen: 682.220)./

“(Al margen: Carpinteros) Yttem. Se abonan quatro mill Ciento y Setenta y dos reales / y por ellos Ciento y quarenta y Vn mill Ochocientos y qua-/renta y Ocho *maravedís* que an inportado los hornales del / Maestro y Oficiales de Carpintero, en Cuya Cantidad / se incluye los Guantes que se dio a los dichos (*guión*). (Al margen: 141.848)./

“(Al margen: herrero y fierro) Yttem. Se abonan Cinco mill Seteciento y Ochenta reales / y quartillo, y por ellos Ciento y noventa y seis mill quini-/entos y Veinte y Ocho *maravedís* que an importado todo el herra-/je así de ventanas Con sus Rejas, Cerraduras, Clavos, / amolar (*sic*) picos y Calzarlos, y demás Cosas pertenecien-/tes a hierro que se an gastado en dicha Obra (*guión*). (Al margen: 196.528)./

“(Al margen: Madera) Yttem. Se abonan Seis mill Ochocientos y Sesenta y quatro / reales, y por ellos Doscientos y treinta y tres mill trescien-/tos y Setenta y Seis *maravedís* que an importado Toda la ma-/dera que se a gastado y servido en el mirador en tras-/portes y conducciones (*guión*). (Al margen: 233.376)./

36. *Ibidem*, págs. 32-35.

37. Filacteria que recorre la parte superior del mirador.

“(Al margen: Cal) Yttem. Se abonan Tres mill Trescientos y treinta y vn *reales* y / medio, y por ellos Ciento y Treze mill Doscientos y Setenta / y vn *maravedís* que costaron quinientos y cienquenta y nueve / Cahices de Cal a diferente precio (*guión*). (Al margen: 113, 271)./

“(Al margen: Ladrillo) Yttem. Se abonan ocho mill quatrocientos y Treinta *reales* y quatro / reales y por ellos Doscientos y ochenta y Seis mill Seisciento Veinte // 182 y ocho *maravedís* que an inportado en 99.810 ladrillos, Cornisa / y Alisados que se an gastado en el dicha [obra] (*guión*). (Al margen: 286.628)./

“(Al margen: Yesso) Yttem. Se abonan mill ciento setenta y nueve *reales* y por el / quarenta mill y Ochenta y Seis *maravedís* que se an gasta-/do en 323 ½ quintales de Yesso Con sus partes (*guión*). (Al margen: 20.086)./

“(Al margen: Piedra y / Columna) Yttem. Se abonan Setecientos y Ochenta y Seis *reales* que / Valen Veinte y Seis mill Setecientos y Veinte y quatro / *maravedís* que se gastaron en mill doscientas y quatro / Cargas de Piedra y en vna Columna que se puso / en la esquina del dicho Mirador (*guión*). (Al margen: 26.724)./

“(Al margen: Almuerzos) Yttem. Se avonan Dos mill Ochocientos y Ochenta y Ocho *reales* / y quartillo, y por ellos Noventa y Ocho mill Ciento y Noven-/ta y nueve *maravedís* que se an gastado en almuerzos, Vino / y agassajos del Dulze y Otras Cossas a Varios Sujetos (*guión*). (Al margen: 98, 199)./

“(Al margen: Sogas) Yttem. Se avonan quinientos y tres *reales* y por ellos Diesisi-/ete mill Ciento y dos *maravedís* que se han gastado en sogas, / espuertas, cuivos (*sic*), aguaderas y otras menu-/dencias (*guión*). (Al margen: 17,102)./

“(Al margen: Carro y / Cavallo) Yttem. Se avonan quatrocientos y Sesenta y Cinco *reales* y me-/dio, y por ellos quinze mill Ochocientos y Veinte y / Siete *maravedís* que se han gastado en Vn carro y Cavallo / para acarrear materiales en la Obra (*guión*). (Al margen: 15,827)./

“(Al margen: Canales / Vedriados) Yttem. Se avonan Doscientos y Veinte y Ocho *reales* y Tresquar-/tillos, y por ellos Siete mil Setecientos y Setenta y Siete / *maravedís* que se an gastado en Canales bedriados, bolas y Remates de dicho mirador (*guión*). (Al margen: 7,777)./

“(Al margen: Canales) Yttem. Se avonan Trescientos y Sesenta y tres *reales*, y por ellos / Doze mill trescientos y quarenta y dos *maravedís* que Se an / gastado en Canales Para dicho Mirador (*guión*). (Al margen: 12, 342)./

“(Al margen: Vidrieras / Colores) Yttem. Se avonan Trescientos y Sesenta y dos reales y por ellos Doze / mill trescientos y Ocho *maravedís* que se an gastado en quatro / Vedrieras en la caja de oja de lata, en Colores / aseytes y Otras menu-/dencias para dicha Obra (*guión*). (Al margen: 682.220)./

“(Al margen: Religiosas Descalzas) Yttem. Se avonan Tres mill y Trescientos *reales*, y por ellos Ciento y / [docemil doscientos *maravedís*] //183 a las Religiosas Agustinas descalzas para que desistie-/zen del Pleito que intentavan por registrarse desde / el mirador parte de su Convento (*guión*). (Al margen: 112,200)./

“(Al margen: Cambio) Yttem. Se avonaron trescientos y noventa *reales* que se le diero[n] a / Don Manuel Bernal, Cuya

cantidad excedía al / Valor de la Cassa *que* se le dio a dicho Cavallero por aver / este Cedido el Sitio donde estava el que Co-/munmente llaman Molinete frente el mirador / que oi está hecho Plazuela y *dicha* cantidad Vale / trese mill Doscientos y Sesenta *maravedís* (*guión*). (*Al margen*: 13, 260)./ [...]

“(Al margen: Mirador / Viejo) Yttem. Se avonaron Doscientos y Setenta y Seis *reales* y por / ellos Nueve mill Trescientos y Ochenta y quatro *maravedís* / que tuvo de Costo el deshazer el mirador Viejo (*guión*). (*Al margen*: 9.384)./

“(Al margen: Montefidei) Yttem. Se avonan quatroCientos y Veinte y Siete *reales* / y Veinte y Seis *maravedís* que se dieron al montefidei / Commisso (sic), Con los quales queda pagado hasta / Diziembre de 1725, y *dicha* Cantidad Vale Catorze / Mill quinientos y quarenta y quatro *maravedís* (*guión*). (*Al margen*: 14.544)./ [...]

“(Al margen: [Reparos]/ en el Convento) Yttem. Se avonan Tres mill quinientos y Setenta y / nueve *reales* y treinta y Vn *maravedís* que se an gastado en / diferentes Reparos del convento assi de Alba-/nilería Como Carpintería y herreros, y *dicha* Canti-/dad Vale ciento y Veinte y Vn mill Setecientos / y dies y siete *maravedís*. (*Al margen*: 121,717)./

“(Al margen: Más fierro / para / el Mirador) Yttem. Se avonan Mill Doscientos y Setenta y dos *reales*, / y por ellos quarenta y tres mill Doscientos y qua-/185renta y Ocho *maravedís* que se a gastado en fierro para el / Mirador Nuevo, además de la Cantidad *que* en / el va [*ex*]presada. (*Al margen*: 23,248)./

“(Al margen: Madera / el mirador) Yttem. Se avonan mill ciento y Treinta y siete *reales* y ve-/inte y siete *maravedís* *que* se an gastado en madera y / sus portes para la Obra del mirador nuevo Cuya / Cantidad es, además de la ya expresada, y por / ella Se avonan Treinta y ocho mill Seiscientos y / Ochenta y Cinco *maravedís*. (*Al margen*: 38.685)./”

Fecha de recepción: 07-10-2010

Fecha de aceptación: 15-06-2011

Antonio de Alfián y Juan de Oviedo el Viejo.

El retablo de la *Inmaculada* de la Parroquia
de Santa Ana de Sevilla (1573-1574)

Juan Antonio Gómez Sánchez
Universidad de Sevilla

Resumen

En este artículo se documenta el retablo concertado conjuntamente por el pintor Antonio de Alfián y el entallador Juan de Oviedo el Viejo para el altar de Melchor de Horozco en la parroquia sevillana de Santa Ana. Del retablo sólo se han conservado en la actualidad las pinturas que formaron parte del conjunto, pinturas que, a pesar de haber sido atribuidas a diversos pintores, nunca se habían vinculado con el estilo de Alfián. A partir del estudio de éstas, es posible atribuirle otras obras, algunas de las cuales analizamos.

Palabras clave: Renacimiento español, pintura, retablo, Antonio de Alfián, Juan de Oviedo el Viejo.

Abstract

This paper examines the painted and carved altarpiece made by the painter Antonio de Alfián and the “entallador” Juan de Oviedo the Elder for Melchor de Horozco in the parish church of Santa Ana in Seville. Only the paintings, however, are preserved. Never before linked to this master, these paintings allow a more complete understanding of Alfián’s somewhat unknown style. Thanks to the documentation of the altarpiece, it is now possible to attribute other works to this painter, some of which we study.

Keywords: Spanish Renaissance, painting, altarpiece, Antonio de Alfián, Juan de Oviedo the Elder.

A pesar de que se le han dedicado importantes artículos monográficos, no es Antonio de Alfíán un artista cuyo perfil esté, a día de hoy, suficientemente delimitado. A partir de Francisco Pacheco, que tuvo a bien incluirlo en el escueto número de pintores sevillanos del siglo anterior que mencionó (más allá de otros clamorosos silencios) en su influyente *Arte de la Pintura*¹, su nombre fue de obligada referencia para los historiadores posteriores de la pintura hispalense del siglo XVI. El problema radicaba en la falta de obras que podían serle atribuidas, problema que pareció solventarse asignándole pinturas que en realidad no le pertenecían, como la tabla de *San Sebastián* ubicada sobre la Puerta de los Palos de la Catedral de Sevilla², o las laterales del retablo del Mariscal Diego Caballero en el mismo recinto, concertado en efecto por Pedro de Campaña y Alfíán en 1555, pero en el que el segundo sólo intervendría en los trabajos de pintura y dorado de la estructura arquitectónica y las esculturas que rematan el conjunto o, como mucho, en calidad de ayudante de Campaña en alguna tabla, pero de labor imperceptible³.

No fue hasta 1929 cuando Alfíán pudo finalmente recuperar la autoría de algunas de las tablas que pintó. En esa fecha Julia Herráez lograba documentar e identificar el retablo de la *Virgen* de la iglesia del convento de Santo Domingo de Osuna, aún *in situ* y realizado por el artista hacia 1564-1566 junto con el entallador Lorenzo Meléndez⁴. Con alguna contribución aislada de interés⁵, habría que esperar a que, cincuenta años más tarde, Juan Miguel Serrera identificara las pinturas del retablo de *Cristo* de la misma iglesia con el que previamente Herráez había documentado como pintado por Alfíán por las mismas fechas, pero que había dado por perdido⁶. Posteriormente su nombre ha aparecido en algunos artículos que se han ocupado de obras desaparecidas o en las que intervino fundamentalmente como dorador y policromador⁷, e incluso se le ha dedicado una monografía con motivo de la restauración del retablo de la *Virgen* de Osuna⁸. Pero los estudios fundamentales dedicados al artista giran, invariablemente, sobre los retablos que pintó en esta localidad. El “estado de la cuestión” sobre el pintor se ha detenido donde lo dejaron Julia Herráez y Juan Miguel Serrera años atrás.

1. PACHECO, F., *Arte de la Pintura. Su Antigüedad y Grandeza*, Sevilla, 1649 (edición a cargo de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Catedra, 1990), pp. 447, 461 y 500.
2. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Casa de la Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804 (ed. Sevilla, Renacimiento, 1981), p.67. Sobre la pintura. Cf. GÓMEZ SÁNCHEZ, J.A., “Andrés de Segura y el San Sebastián de la Puerta de los Palos de la Catedral de Sevilla (1506-1507)”, *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, Sevilla, Diputación Provincial, XC, 2007, nº 273-275, pp. 365-380. Acerca de la pintura de San Roque colocada sobre la Puerta de las Campanillas, también atribuida a Alfíán pero en pésimo estado de conservación y cubierta de repintes todavía hoy, hacemos nuestra la prudencia del tristemente desaparecido Juan Miguel Serrera, quien apuntó que había que esperar a que la pintura se restaurase para discernir si era o no de Alfíán, extremo que no hay que descartar; Cf. SERRERA, J.M., “Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla”, en A.A.V.V., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984, pp. 353-404, 373, 378-379.
3. El contrato del retablo del Mariscal, fechado el 12 de Enero de ese año. fue publicado en GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, Andalucía Moderna, T. III, 1900, pp. 279-282. Sobre éste, Cf. VALDIVIESO, E., *Pedro de Campaña*, Sevilla, Fundación Sevillana Endesa, 2008, pp. 102-112.
4. HERRÁEZ Y SÁNCHEZ DE ESCARICHE, J., “Antonio de Alfíán. Aportaciones al estudio del arte pictórico sevillano del siglo XVI”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, Sociedad Española de Excursiones, XXXVII, 1929, pp. 270-310.
5. La publicación del pequeño tríptico de la *Asunción y Santos*, firmado por el artista, hoy en el Museo Nacional de Poznan; Cf. DOBRZYCKA, A., *Malarstwo hiszpańskie XIV-XVIII wieku w zbiorach polskich: Katalog wystawy*, Poznan, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1967, pp. 22-23, nº 2.
6. SERRERA, J.M., “Antonio de Alfíán: Las pinturas del retablo de Cristo del antiguo convento de Santo Domingo de Osuna”, *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, LXII, nº 189, 1979, pp. 139-152.
7. MORALES, A.J., “Blas Hernández Bello. El retablo de San Agustín del convento sevillano de San Leandro”, *Archivo español de arte*, T. 55, nº 219, 1982, pp. 311-315; LLEÓ CAÑAL, V., “El último contrato de Hernán Ruiz y el primero de Jerónimo Hernández. Documentos sobre la capilla de la Estrella de la Catedral de Sevilla”, *Revista de Arte Sevillano*, Sevilla, Caja de Ahorros Provincial San Fernando, nº 3, 1983, pp. 3-8; RÍOS, E. de los, “Jerónimo Hernández y Antonio de Arfíán: sus intervenciones en el primitivo retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera”, *Atrio. Revista de Historia y Crítica de Arte*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, nº 3, 1991, pp. 33-39; RODA PEÑA, M., “El Nazareno de las Fatigas y su capilla en la parroquia de Santa María Magdalena de Sevilla”, *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, Universidad de Sevilla, 22, 2010, pp. 73-101. Recientemente se han vinculado con su quehacer las tablas conservadas en Santa Ana de Archidona, tablas que al parecer no han sido hasta el momento objeto de estudio y que pueden pertenecer a Alfíán y a otro pintor aún no identificado.
8. A.A.V.V., *El Retablo de la Virgen de Belén del Convento de Santo Domingo de Osuna (Antonio Alfíán y Lorenzo Meléndez)*, Osuna, Patronato de Arte Amigos de los Museos de Osuna, 1999.



Antonio de Alfián: *Inmaculada y santos*. Sevilla, Parroquia de Santa Ana (Foto: Autor).

Quizá el alcance estético de la pintura de Alfián no iguale al de los artistas de primera fila en el panorama pictórico español del Quinientos, y ni siquiera en el hispalense, pero sí representó un papel de gran relevancia en la economía artística y en la producción de imágenes en el ámbito de la ciudad y su extenso arzobispado. Disfrutando de una de las trayectorias vitales más prolongadas entre los pintores de su siglo y una actividad incesante durante 60 años, desde su primera noticia por ahora conocida en 1539⁹ hasta 1601, cuando Pacheco y Diego Gómez, que se hacían cargo de una obra concertada por Alfián con anterioridad, lo declaran “tan viejo que ya no pinta”¹⁰, su nombre es uno de los más recurrentes en los archivos hispalenses de la segunda mitad de la centuria, interviniendo en un sinfín de obras de toda índole: pintura de lienzos y guadamecés, retablos, pintura mural, dorado y policromía de altares e imágenes... En el campo de la retablistica, que constituye la parte del león de su producción, intervino en no menos de cincuenta y cinco retablos o tabernáculos, solo o en colaboración con otros pintores, un número que probablemente no tiene paralelo en ningún otro pintor de su siglo en la ciudad. No hay duda de que, antes de la alusión de Pacheco y Gómez, Antonio de Alfián pintó mucho, e intensivamente, en Sevilla.

A la vista de la copiosa documentación notarial referida al pintor que se incluye en los clásicos repertorios documentales de la historia del arte sevillano, y aun teniendo en cuenta la pérdida irreparable de gran parte de la pintura del siglo XVI español e hispalense, resultaba del todo anómalo el parco número de obras que podían vincularse con el pintor. Por nuestra parte, hemos podido localizar un número significativo de nuevos documentos relacionados con su

9. En junio de ese año, cuando el artista estaba ya casado con Francisca de Ortega. Cf. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía* (en adelante, D.H.A.A.), Sevilla, Universidad, Laboratorio de Arte, T. VI, 1933, p. 77.

10. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla, Rodríguez Giménez y Compañía, 1932, p. 193. Ya en 1599 concedió un poder a su hijo Alonso para que terminara el retablo de San Martín de Niebla (LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, Rodríguez Giménez, 1929, p. 156), aunque de hecho su heredero moriría antes que él.

larga actividad en Sevilla, la mayor parte de ellos, aunque no todos, referidos a obras hoy desaparecidas. Uno de tales conjuntos, excepcionalmente conservado aún hoy, al menos en parte, en el lugar para el que fuera pintado fue el retablo que contrató junto con Juan de Oviedo el Viejo para el altar de Melchor de Horozco en la parroquia de Santa Ana de Triana.

Alfián y Juan de Oviedo el Viejo: el retablo de Melchor de Horozco.

El sábado 19 de Septiembre de 1573, ante el escribano Gaspar de León, el entallador Juan de Oviedo (el Viejo) y el pintor de imaginería Antonio de Alfián concertaban en sendos registros notariales con el señor Melchor de Horozco “vezino y fiel y executor de la ciudad de



Antonio de Alfián: *San Simón*. Sevilla, Parroquia de Santa Ana (Foto: Autor).



Antonio de Alfián: *San Pablo*. Sevilla, Parroquia de Santa Ana (Foto: Autor).

Guete”¹¹, estante en Sevilla, la talla y pintura de un retablo “conforme a uno questá fecho en la yglesia de Señora Santana de Triana en un altar de Santa Catalina”. En el concierto de la obra de talla, Juan de Oviedo se comprometía a entregar los tableros a Alfián en 17 días, para que éste pudiera comenzar a pintarlos, y a terminar la talla del retablo, que debía labrar en madera de borne, para Pascua de Navidad. El precio de su trabajo se valoró en 125 ducados, cantidad que declaró le había sido entregada por Horozco ese mismo día, aunque como era habitual se estableció que una vez terminado el retablo, éste sería tasado por dos maestros, con la condición de que no se le pagaría la demasía, si la hubiera, pero el entallador sí tendría que devolver la diferencia si era valorado en una cantidad inferior. Oviedo se obligaba así mismo a asentarlos en la iglesia de Santa Ana “sin otro premio alguno”¹².

Por su parte, Alfián se obligó a realizar la pintura y dorado de “toda la talla y alquitetura de colunas y frisos y remate y trespilares y todas las demás cosas rrelevadas” del retablo, y a pintar los tableros de pincel al óleo con “las figuras que están escritas de mano del dicho señor Melchior de Horosco y firmadas de su nonbre... así la de Nuestra Se-

11. Don Melchor de Horozco de Santa Cruz, apodado “el indio”, regidor de Huete (Cuenca), quien fallecería en esa villa en 1587. Como se ha señalado, el apodo le vendría dado a raíz de alguna estancia más o menos prolongada en Indias, aunque ésta no ha sido documentada hasta el momento; vid. PARADA Y LUCA DE TENA, M. de, *Bibliografía sobre la ciudad de Huete. Autores, documentos, citas sobre vecinos y naturales. Acontecimientos*, incorporada en la página web oficial www.Huete.org del Ayuntamiento de Huete. Su presencia en Sevilla, puerta de las Indias y parada obligada para los viajeros que cruzaban el Atlántico, desconocida hasta ahora, viene a corroborar esta hipótesis. La especial vinculación marinera de la parroquia de Santa Ana, donde a lo largo del siglo XVI capitanes, maestros y comitres fundaron capellanías y levantaron retablos, puede explicar la elección de Melchor de Horozco.

12. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1573, Libro 5º, fols. 304 r. y ss. (Apéndice documental, documento 1).

ñora de la Concesión que va en el tablero principal como todas las demás”, y en el banco del retablo dos escudos de armas, letreros “que declaren quien es el fundador de la obra” y, en su centro, un resplandor con serafines como fondo de una cruz de talla que allí iría ubicada. El pintor debía terminar su trabajo para el Domingo de Lázaro¹³ del año siguiente por un precio de 135 ducados, cantidad que así mismo declaraba haber recibido ese mismo día. Terminada su labor, la obra habría de ser tasada por dos oficiales, con las mismas condiciones —siempre ventajosas para el promotor— que ya se habían establecido en el caso de la obra de talla¹⁴.

Pocos días después, el martes 22 del mismo mes, Melchor de Horozco contrataba al albañil Cristóbal de Salas para que éste se ocupara de abrirle un arco en la citada iglesia de Santa Ana de Triana, “en la parte que me dixere y conforme al grandor que se me señalare”, de entallarlo de yeso y cal y de forrar sus lados con azulejos, una vez más según el modelo del altar de Santa Catalina de la misma iglesia, obras que debía acabar en el plazo de un mes y por las que recibió 20 ducados¹⁵.

El último de los documentos referidos al altar de Melchor de Horozco en la parroquia de Santa Ana que hemos localizado es una carta de pago otorgada el 7 de Enero de 1575, en la cual Alfián reconocía a cierto Simón de Valdés haber recibido 90 ducados a cumplimiento y entero pago de los 135 que debía cobrar por el retablo de Melchor de Horozco¹⁶, documento que, con alguna contradicción respecto a una de las declaraciones del contrato inicial¹⁷, viene a confirmar que fue Alfián quien en efecto llevó a su término el encargo y no hubo, al menos en lo que respecta a la pintura, ninguna cesión de la obra a otros artistas, un hecho no infrecuente en el periodo.

No era la primera vez, ni sería la última, en la que ambos artistas colaboraban en un encargo común. Juan de Oviedo de Oviedo fue de hecho el entallador o escultor al lado del cual Alfián en más oportunidades encaró un trabajo conjunto: desde 1569 los encontramos, solos o en compañía de otros artistas, realizando al menos once retablos¹⁸ y dos sagrarios, aunque las fianzas mutuas que hicieron respecto a otros —sin contar, claro está, la documentación que aún quede por localizar— permite suponer que debieron ser más.

La estructura arquitectónica del retablo de la Inmaculada desapareció en el siglo XIX, como veremos, pero como también sucediera con el retablo de Esturmio que se proponía como modelo se han conservado en la parroquia las nueve tablas que conformaban el programa pictórico del altar, del cual, si no hubo cambios después de su concierto —una circunstancia no infrecuente— sólo se habrían perdido las tablas del banco. En las nueve pinturas se representaron la *Inmaculada Concepción*¹⁹, en el tablero central, y ocho santos en los laterales: *San Pedro*, *San Pablo*, *San Agustín*²⁰, *San Jerónimo*, *San Sebastián*, *San Simón*, *San Bartolomé* y *San Andrés*²¹.

13. Domingo anterior al de Ramos, denominado así por la lectura del Evangelio que tenía lugar ese día: la muerte y resurrección de Lázaro (Jn., 11, 1-46)

14. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1573, Libro 5º, fols. 305 v. y ss. (Apéndice documental, documento 2).

15. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1573, Libro 5º, fols. 307 r. y ss. (Apéndice documental, documento 3).

16. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1575, Libro 1º, fols. 77 v. y ss. (Apéndice documental, documento 4).

17. Entonces, Alfián reconocía —y Gaspar de León lo ratificaba— que había recibido al contado los 135 ducados que montaba el retablo; ahora, que los 90 ducados que se le pagaban se los había “donado” Melchor de Horozco en una carta con igual fecha.

18. Algunos de ellos, ya conocida su documentación, se estudian en PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, pp. 236-240, 242, 248, 250, 255 y 290-292.

19. 205 x 105 cms.

20. El santo pintado por Alfián ha sido interpretado alternativamente como *San Blas* o *San Agustín*. Al carecer de atributos identificativos, en rigor podría tratarse de cualquier santo obispo, aunque al aparecer como claro pendant de *San Jerónimo* parece más pertinente considerarlo como otro de los Doctores de la Iglesia. Descartado San Gregorio, papa, podría tratarse de San Ambrosio o, más verosíblemente, San Agustín de Hipona.

21. Las pinturas insertas en el actual políptico de la *Inmaculada* miden 95 x 38,5 cms, y 90 x 43 cms las que se ubicaron rodeando el tablero de *Santa Catalina* de Esturmio. Estas medidas corresponden no obstante a la superficie pintada hoy visible, pero hay que tener en cuenta que las tablas habían sido aserradas de forma muy irregular en los bordes, como tuvimos ocasión de comprobar durante el proceso de restauración del que fueron objeto. El marco en el que fueron colocadas quizá a principios del XX oculta parte de la superficie pictórica de los paneles. En la fotografía que publicamos, en la que las imágenes laterales están igualadas en altura, es apreciable la discrepancia de medidas entre ellas.



Antonio de Alfíán: *Piedad*. Sevilla, Osuna, Santo Domingo (Foto: Autor).

Los documentos no son excesivamente detallados en la descripción del retablo, que resultaría innecesaria dado que tanto a Oviedo como a Alfíán se les indicaba que debían tomar como modelo el de Santa Catalina que Hernando de Esturmio había pintado veinte años antes, si bien “mejorándolo en la talla y dispusición de miembros guardando las proporsiones en el tamaño y rrepartymientos”. Teniendo en cuenta que el contrato se realiza en unas fechas en las que el retablo sevillano había evolucionado desde el lenguaje plateresco a una corrección cada vez más ajustada y clásica, podríamos interpretar dicha cláusula como una sugerencia de puesta al día del modelo que se pretendía imitar, siendo significativo en este sentido que se hable de “proporsiones” —palabra que en vano buscaríamos en las condiciones, afortunadamente conservadas, del retablo que se proponía como ejemplo—. Pero la insistencia en que el retablo debía tener las mismas medidas que su modelo “no quitándole a ninguna cosa de su tamaño”, repetida a lo largo del documento, parece contradecir esa impresión. Sí se proponían ciertos cambios, como la sustitución de los rosarios que sostenían los dos “niños” en el remate del retablo de Santa Catalina por festones de frutas, o la talla de una estrella de medio relieve —alusiva al tema inmaculadista del panel central— en el tablero sobre la cornisa.

Si acudimos a la documentación conocida del retablo de Santa Catalina, realizado por Esturmio y el entallador Francisco de Vega para Catalina de Ojeda²², la información es igualmente parca en detalles sobre la estructura de talla del mismo, excepto la decoración al romano que se cita de pasada, por cuanto se remitían en esta ocasión a una traza dibujada que, como era de esperar, no se ha conservado.

Con estas limitaciones, no es posible proponer una reconstrucción visual precisa del retablo de Melchor de Horozco, que debió ser una estructura sencilla en forma de arcosolio compuesta de banco, una calle central más ancha

22. Firmados ambos el 17 de Julio de 1553. El concierto de la pintura sí fue mucho más detallado en cuanto al programa iconográfico —que luego sería en parte alterado—, pero es una información que no nos interesará en este lugar. Cf. La documentación publicada en HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Arte y artistas del Renacimiento...* Op. Cit., pp. 74-75 (concierto de la talla) y del mismo autor, *Arte hispalense de los siglos XV y XVI*, D.H.A.A., T. IX, 1937, pp. 47-48 (pintura). El costo de las labores de talla y pintura había ascendido en 1553 a 47 y 77 ducados, respectivamente, frente a los 125 y 135 que pagaba Melchor de Horozco en 1573. Sobre este conjunto, vid. SERRERA, J.M., *Hernando de Esturmio*, col. *Arte Hispalense*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983, pp. 94-96.

Cornelis Bos según Lambert Lombard: *Piedad*. (detalle)

para el tablero principal, más un remate posiblemente de medio punto adaptado al arco que debía abrir Cristóbal de Salas, y cuatro calles más estrechas en los laterales, a su vez subdivididas en dos cuerpos, pero desconocemos la tipología de los soportes que, si se pretendió seguir el modelo del retablo de Vega y Esturmio y hacemos caso al testimonio posterior de Matute, que comparó su talla con la del retablo mayor de la iglesia²³, debieron ser probablemente balaustres o columnas retalladas, en ambos casos elementos arcaizantes en la retablística sevillana del momento. Tampoco podemos estar seguros de la ubicación concreta de cada una de las tablas con santos de las calles laterales, excepto por la dirección del movimiento y las miradas que permiten deducir de una forma general cuales de entre

ellos estarían ubicados a izquierda o derecha del tablero de la *Inmaculada*. En la fotografía que publicamos se ha buscado una cierta lógica formal e iconográfica en la disposición de los paneles laterales, si bien también hay que tener en cuenta que las calles extremas serían perpendiculares a las centrales, adaptándose así al arco que cobijaba el retablo.

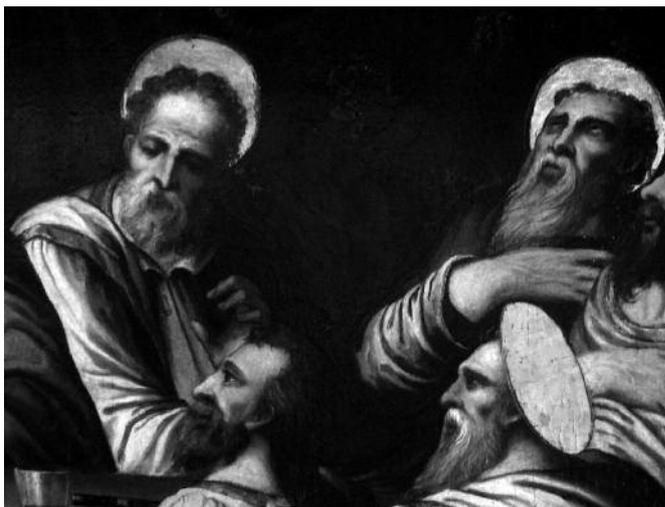
El retablo se menciona de forma escueta en los inventarios de la parroquia, sin determinar el lugar exacto que ocupaba en la iglesia, pero se cita como altar de Rodrigo Andeiro al menos desde 1598²⁴. No puede tratarse de un error de identificación puesto que no existía otro retablo de la *Inmaculada* y santos en Santa Ana por esas fechas. Como quiera que los inventarios se refieren siempre de forma invariable a los fundadores de capellanías y no a sus herederos, podría haber dos explicaciones para el cambio del patronazgo: fallecido Horozco en Huete en 1587, debió ser enterrado allí y pudo llevarse a cabo una cesión de la capellanía a Rodrigo Andeiro, opción que nos parece más plausible, aunque no podamos descartar que el contrato del retablo lo hubiese realizado el primero en nombre del segundo²⁵.

El retablo se conservó completo hasta una fecha indeterminada en el siglo XIX. En 1816, Justino Matute tuvo la fortuna de verlo y lo describió, cercado por rejas también hoy desaparecidas, en los primeros tramos de la nave del

23. "Entre esta capilla (se refiere a la de San Cristóbal) y el baptisterio hay un apreciable retablo cerrado con rejas, en que se venera la virgen Maria en el misterio de su Concepcion purisima, cuya imagen, las de san Sebastian y san Andrés, san Blás y san Gerónimo, y otros cuatro apóstoles son de lo bueno que pintó el célebre Campaña. Es tambien muy arreglada la composicion del retablo, del mismo estilo y gusto que el mayor, unicos que conservan su primitiva forma". Cf. MATUTE Y GAVIRIA, J., *Aparato para describir la historia de Triana y de su iglesia parroquial*, Sevilla, Imprenta de Don Manuel Carrera y Compañía, 1816, p. 33.

24. "Yten un retablo de madera de talla Pintada en él la ymagen de la concepción de nuestra señora y las ymágenes de sant bartolomé y sant sebastián y sant jerónimo con un guardapolbo en una bara (sic) de hierro de Rodrigo andeyro año de noventa y ocho está en la iglesia / año 622 está en el dicho altar", Archivo de la Parroquia de Santa Ana, Inventario 1, 1509-1598, fol. 83 vto / 130 vto (doble numeración); la referencia se repite con las mismas palabras en el Inventario 2, 1647-1671, fol. 167 vto., con notas añadidas que verifican que se encontraba así en 1653, 1656 y 1677.

25. Se nos escapa la relación que pudo haber entre ambos o la vinculación de Rodrigo de Andeiro con Huete, de donde quizá fuera natural, puesto que su nieto Tomás de Andeiro, miembro de la Hermandad de la Caridad de Sevilla, fundaría un vínculo para pobres en esa localidad, donde por otra parte también residían otros descendientes de Rodrigo; Cf. PARADA Y LUCA DE TENA, M., "Huete y la guerra contra Francia. Llamamientos de hijosdalgo en 1635 y 1637", *Anales de la Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, Homenaje a don Faustino Menéndez Pidal*, VIII, 2, 2004, pp. 663-708, esp. p. 701, nota 62.



Antonio de Alfián: *Última Cena* (detalle) Sevilla, Museo de Bellas Artes

Evangelio de la parroquia, entre la capilla bautismal y la de *San Cristóbal*²⁶, probablemente su emplazamiento original. En él, el retablo habría estado situado enfrente del retablo de *Santa Catalina* que había tomado como modelo. Aunque su testimonio es sucinto, viene a confirmar la identificación de las ocho tablas que acompañaban a la *Inmaculada*, si ésta fuera necesaria además de la afinidad estilística que presentan con el tema central. González de León, en 1844, lo cita en el mismo lugar, aunque podemos albergar ciertas dudas sobre la fiabilidad de su testimonio al tratarse de una paráfrasis resumida de la descripción de Matute²⁷. A finales de siglo la estructura de talla había sido ya desmontada y sus tablas fueron dispersadas. En un inventario fechado en Diciembre de 1884 la tabla central, rodeada de cuatro santos, se cita entre los cuadros situados en la nave del Evangelio²⁸. Sin embargo, en 1889 Gestoso, siempre atento a las pinturas del siglo XVI propiedad de la iglesia, no hace referencia a ellas en su detenido análisis del templo²⁹. En el siglo XX las nueve tablas de Alfián pasarían a formar parte de los dos polípticos de sencillos marcos en los que se presentan en la actualidad. En uno se ubicaron la *Inmaculada* como tabla central, más cuatro santos flanqueándola: *San Sebastián*, *San Agustín*, *San Jerónimo* y *San Andrés*. En el otro hallaron acomodo *San Pedro*, *San Pablo*, *San Bartolomé* y *San Simón*, y en el compartimento central la tabla de *Santa Catalina* procedente del retablo pintado por Esturmio. Aunque desconocemos cuando se llevó a cabo la recomposición, es probable que tuviera lugar con motivo de la Exposición Ibero Americana de 1929, en la que ambos polípticos figuraron así expuestos como obras anónimas³⁰.

26. MATUTE Y GAVIRIA, J., Op. Cit., p. 33 (Vid. nota 23 supra).

27. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de Don José Hidalgo y Compañía, 1844, T. II, p. 333. Aunque el capítulo que dedica a la iglesia de Santa Ana es breve, ese mismo año Amador de los Ríos no lo cita. Cf. AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Sevilla pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, Francisco Álvarez y Compañía, 1844.

28. "Uno grande en tabla de la Asunción y cuatro pequeños alrededor de cuatro santos". Debe tratarse de un error de identificación por parte del párroco Antonio López, puesto que en ninguno de los inventarios anteriores se cita una pintura grande de la Asunción. El inventario, realizado por orden del Arzobispado y conservado en el archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, ha sido transcrito en RODRÍGUEZ BABÍO, A., "Santa Ana en tiempos del Padre Mijares", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n° 559, 2005, pp. 634-639

29. No obstante, en el altar de *Santa Teresa*, recompuesto en la nave de la Epístola, cita dos tablas con *San Sebastián* y *San Roque* y otras dos de las que no especifica la iconografía, considerando anónimas las primeras y atribuidas las otras a "Campana o Frutet", aunque él se inclinaba por el segundo. Dada la dispersión que sufrieron gran parte de los retablos secundarios de la parroquia no sería extraño que las pinturas de Alfián hubieran encontrado acomodo en algún otro retablo, como sucedió de hecho con las tablas de otros conjuntos, pero el carácter de la cita de Gestoso no permite ser más precisos al respecto. La pintura de San Sebastián podría ser la que pintara Alfián, al igual que las dos que menciona como del inexistente Frutet, pero la imagen de San Roque suscita perplejidad. En la actualidad se ha conservado una tabla con la representación del santo, no de Alfián, pero ésta debe ser la misma que el propio Gestoso cita pocas páginas antes en un altar de la Virgen del Carmen. Si se trató de un error de identificación en el caso de San Roque, las 4 pinturas del altar de Santa Teresa pudieron ser algunas de las que pintó Alfián. Sobre los altares de la *Virgen del Carmen* y de *Santa Teresa*, vid. GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables...*, Sevilla, Oficina Tipográfica El Conservador, 1889, T. I, pp. 184 y 187.

30. *Catálogo de la Sección de Arte Antiguo: Palacio Mudéjar*, Catálogo de exposición, Sevilla, Exposición Ibero-Americana, 1929-1930, p. 5, n°s 23 (políptico de la Inmaculada) y 26 (políptico de Santa Catalina). La tabla de *San Agustín* (?) aún conserva una etiqueta de exposición pegada en el dorso con el n° 309.

La *Inmaculada Concepción* pintada por Alfián para Melchor de Horozco representa un importante eslabón en la historia del tema iconográfico en la pintura sevillana, tan afecta a él en fechas posteriores³¹. Se trata del primer ejemplar por ahora conocido en la pintura hispalense del tema en su formulación más prototípica, hecho que ha dado lugar a que haya sido objeto de atención de estudiosos interesados en la evolución del motivo como Trens, Hornedo o Delenda. En la pintura sevillana anterior, el tema se había formulado a través de tipologías tardomedievales, como el *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*³², o la llamada *Inmaculada de los Lirios*³³. En la pintura de Alfián de 1573-1574, sin embargo, confluyen la iconografía de la *Virgen Tota Pulchra*, surgida hacia 1500 y basada en pasajes del Antiguo Testamento, en particular del Cantar de los Cantares, con el tema algo más tardío de la *Mulier Amicta Sole* —que también había gozado de una cierta fortuna en la pintura sevillana anterior—, en el cual la figura es identificada con la mujer apocalíptica³⁴.

Tal como lo pintó Alfián para Melchor de Horozco, el tema iconográfico encontraría una amplia difusión europea a través del grabado, especialmente desde finales del siglo. Es posible que su fuente fuera alguna estampa pero, más allá de los paralelismos iconográficos, no hemos podido determinar el modelo concreto —que quizá le facilitara Melchor de Horozco— del que pudo partir el artista a la hora de pintar la tabla que presidía el retablo trianero. Por otra parte, en ciertos aspectos puramente iconográficos, y son aquéllos que no pudo tomar de una fuente grabada, la pintura es más avanzada que otras del mismo tema que le sucederían en la escuela sevillana: nos referimos a los colores blanco y azul de la túnica y el manto, que en la segunda mitad del siglo XVII serían de rigor pero que no se encuentran en los ejemplares pintados a finales del Quinientos ni en gran parte de los que proliferaron en el primer cuarto del siglo siguiente, en los que se optó por los colores respectivos rosa fuerte o rojo (jazmín) y azul³⁵.

Las novedades —al menos en el ámbito hispalense— de la pintura de Alfián se limitan, eso sí, al nivel iconográfico. Por el contrario, y quizá como consecuencia indirecta de ese mismo carácter novedoso, en el plano compositivo tanto la figura de la *Virgen* como los símbolos de las letanías se disponen en la superficie de la pintura como símbolos casi heráldicos. Aunque se prescindiera de inscripciones aclaratorias, se ha buscado así la máxima legibilidad del complejo discurso simbólico³⁶ que Melchor de Horozco ponía a la vista de los fieles que frecuentaban la parroquia, cuya atención buscaría llamar, a otro nivel y con diferentes intenciones, pero con la misma claridad que los letreros “que declaren quien es el fundador de la obra” que ordenaba escribir a Alfián en el banco del retablo.

31. Sobre el particular empeño sevillano a partir de los inicios del XVII en exaltar y elevar la tradición inmaculista a la altura de dogma teológico, ver STRATTON, S., *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, (tirada aparte de *Cuadernos de Arte e Iconología*, 1988, T. I, 2), Madrid, Fund. Universitaria Española, 1988, passim.

32. Sobre la interpretación inmaculista de este episodio, ver STRATTON, S., Op. Cit., pp. 19-22.

33. *San Joaquín y Santa Ana arrodillados*, de los que parten ramos que confluyen en la figura sentada de la Virgen y el Niño, como lo representaron entre otros, Esturmio en la tabla del Panteón Ducal de Osuna, fechada en 1555, o el propio Alfián en la pintura que remataba el desaparecido retablo del mercader Juan de Jerez en el monasterio de Santa María la Real de Sevilla, concertado en 1557 y conocido por el documento publicado en LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...* Op. Cit., p. 31. Acerca del tema iconográfico, Cf. STRATTON, S., Op. Cit., pp. 17-18.

34. Sobre la iconografía de la *Tota Pulchra*, cf. STRATTON, S., Op. Cit., pp. 34-39; acerca del tema de la *Mulier Amicta Sole*, ibidem., pp. 39-45; sobre la confluencia de ambos temas que dio lugar a la versión “definitiva” de la *Inmaculada*, Cf. DELENDA, O., “L’Art au service du dogme. Contribution de l’Ecole Sévillane et de Zurbarán à l’iconographie de l’Immaculée Conception”, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Les Beaux-Arts. Société d’édition et de publication, CXI, 1988, pp. 239-248, esp. p. 242; STRATTON, S., Op. Cit., pp. 46-48.

35. Así sucede en la *Inmaculada* firmada y fechada en 1589 por Cristóbal Gómez, conservada en el Palacio Arzobispal de Sevilla, o en las diferentes versiones pintadas por Alonso Vázquez en torno a 1600. El mismo Pacheco, que abogaría decididamente en defensa del blanco y azul en su *Arte de la Pintura* —terminado en 1638—, había pintado antes *Inmaculadas* vestidas de rojo y azul; Cf. PACHECO, F., Op. Cit., p. 576. Respecto a la pintura de Alfián, excepcional en las versiones conocidas del siglo XVI sevillano, cabe plantear la posibilidad de que los colores blanco y azul le fuesen sugeridos por el promotor, que recordemos era vecino de Huete. A partir de los influyentes ejemplos de Joan de Joanes en el tercer cuarto del siglo, en Valencia y sus áreas inmediatas de influencia (en este caso, Cuenca) serán esos los colores que de forma casi invariable aparecen en las vestiduras de la Inmaculada.

36. Suzanne Stratton ha subrayado la dificultad de trasladar el tema de la *Inmaculada* al medio visual, hecho que explicaría el énfasis en el didactismo de las imágenes que se le dedicaron, en particular las más tempranas; Cf. STRATTON, S., Op. Cit., p. 6.

En cuanto a los ocho santos que flanqueaban el tablero central no resulta fácil explicar las motivaciones específicas que llevaron al jurado a hacerlos pintar en su altar. Como en el caso de los santos que Esturmio había pintado con anterioridad en el retablo de *Santa Catalina*, la elección estaría condicionada por las preferencias devocionales privadas de Melchor de Horozco, aunque la elección no es enteramente casual. Excepto *San Jerónimo* y *San Agustín* (aunque en este caso sea dudosa su identificación³⁷), quienes en sus escritos defendieron la gracia de la *Virgen* con argumentos posteriormente aprovechados para justificar la creencia en la *Inmaculada Concepción*³⁸, nada hay en ellos que los vincule con el tema inmaculadista del retablo. Si no especialmente relacionados con el tema central, sí se buscó un programa hagiográfico comprensivo: *Apóstoles*, *Padres de la Iglesia* y santos intercesores. De esta forma encontramos por una parte la pareja que forman *San Pedro* y *San Pablo*, dos *Padres de la Iglesia*, *San Jerónimo* y *San Agustín* (?), y una selección algo arbitraria de apóstoles: *San Bartolomé*, *San Andrés* y *San Simón*, entre los que se inserta el patrono contra la peste, *San Sebastián*.

Al menos en el ámbito local, a causa de su ubicación en la parroquia de Santa Ana las tablas del retablo contratado por Alfián para Melchor de Horozco han reclamado una cierta atención de la historiografía moderna, en particular la *Inmaculada* que lo presidía, siendo de obligada referencia para cuantos se han ocupado del patrimonio histórico de dicha iglesia. Pero la ausencia hasta el momento de cualquier referencia documental ha propiciado una vida historiográfica particularmente azarosa.

Así, Justino Matute las atribuyó en 1816 a un nombre de reconocido lustre en el arte sevillano del Quinientos: Pedro de Campaña³⁹, una opinión que secundaron González de León (1844)⁴⁰, Mayer (1911)⁴¹ y Trens (1947)⁴². La propuesta no parece que tuviera universal aceptación, puesto que en la Exposición del Palacio de Bellas Artes de la Muestra Iberoamericana de 1929 las piezas fueron exhibidas como anónimas⁴³. Hernández Díaz y Sancho Corbacho pensaron en algún manierista flamenco del círculo de Hernando de Esturmio (1936)⁴⁴, si bien algo más tarde para Guerrero Lovillo eran del propio maestro (1952)⁴⁵. Fernando Hornedo recurrió, con dudas, al imaginado Francisco Frutet (1953)⁴⁶. Angulo, siempre prudente, las devolvía al anonimato en 1954⁴⁷. Juan Miguel Serrera negó la adscripción de las pinturas a Esturmio y confirmó su carácter anónimo, situándolas también con acierto hacia 1570⁴⁸. Suponemos que en la obra co-

37. Vid. nota 20 supra.

38. "Though the early Fathers do not even consider the possibility of the Immaculate Conception, they do perceive that Mary needed to be exempted in some fashion from the normal postlapsarian state if she were to become the Mother of God, thereby establishing a fundamental principle concerning Mary's sinlessness" (REYNOLDS, B. K., *Gateway to Heaven. Marian Doctrine and Devotion. Image and Typology in the Patristic and Medieval Period*, vol. 1, Nueva York, New City Books, 2012, p. 332). Irónicamente, la doctrina del pecado original transmitido a través de la concupiscencia de los padres, establecida por el santo de Hipona, sería indispensable para la creencia posterior en la Inmaculada, puesto que sin ella es imposible pensar en el privilegio inmaculista, y a la vez uno de los obstáculos principales para la aceptación posterior del dogma; Vid. FALGUERAS SALINAS, I., "La contribución de San Agustín al dogma de la Inmaculada Concepción de María", *Scripta Theologica*, Universidad de Navarra, vol. IV, 1972, pp. 355-433, esp. pp. 430-431 y STRATTON, S., Op. Cit., p. 4.

39. MATUTE Y GAVIRIA, J., Op. Cit., p. 33.

40. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., Op. Cit., p. 333.

41. MAYER, A.L., *Die Sevilaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1911, p. 61. Por otra parte, Mayer atribuía a Alfián otro retablo de la parroquia de Santa Ana, el de la *Estigmatización de San Francisco* de la capilla del capitán Francisco de Vallejo, cuyas pinturas, aún sin documentar, pertenecen sin embargo a Pedro de Villegas Marmolejo, c. 1570; Cf. *Ibidem.*, p. 61 e *Idem.*, *Historia de la Pintura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, ed. 1942, p. 213.

42. TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus Ultra, 1947, p. 158.

43. *Catálogo de la Sección de Arte Antiguo...* Op. Cit., p. 5, n.ºs 23 y 26.

44. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, Imprenta de la Gavidía, 1936, pp. 49 y 57.

45. GUERRERO LOVILLO, J., *Guía artística de Sevilla*, Barcelona, Ariel, 1952, pp. 86-88.

46. HORNEDO, F., "La pintura de la Inmaculada en Sevilla (primera mitad del siglo XVII)", *Miscelanea Comillas*, Santander, Universidad Pontificia de Comillas, XX, 1953, pp. 167-198, esp. pp. 173-174, 179 y 191.

47. ANGULO IÑIGUEZ, D., *Pintura del Renacimiento, Ars Hispaniae*, vol. XII, Madrid, Plus Ultra, 1954, p. 222.

48. SERRERA, J.M., *Hernando de Esturmio*, Op. Cit., p. 94.

lectiva *Guía Artística de Sevilla y su provincia*, en la que participara Juan Miguel Serrera, hubo algún error, no extraño dado el desorden y dispersión de pinturas en la parroquia, puesto que por una parte se mencionaban algunas de las tablas como pinturas anónimas de hacia 1560, pero por otra se citaban las pinturas de *San Jerónimo* y *San Agustín*, que sólo pueden ser las pintadas por Alfíán, como vinculadas a las del desaparecido retablo de Esturmio⁴⁹. Como anónimo hacia 1560-1570, influido por Luis de Valdivieso, las ha considerado Delenda (1988)⁵⁰. En la más reciente contribución bibliográfica, las pinturas del retablo de la Inmaculada han sido atribuidas por Rojas-Marcos González a Antón Pérez o su círculo⁵¹, una atribución sobre la que habrá que volver más adelante en otro contexto.

Las tablas que ahora documentamos como de Antonio de Alfíán, realizadas 10 años más tarde respecto a las de los retablos de *Cristo* y la *Virgen* de Santo Domingo de Osuna, vienen a confirmar algunas hipótesis previamente planteadas sobre su obra, pero también a matizarlas. Por una parte, la supuesta influencia decisiva, aunque siempre con el matiz de “mal asimilada”, de Miguel Ángel, una idea que está unida de forma invariable a la interpretación de su obra.

Dejando aparte a Pedro de Campaña, artista al que, a falta de su intensidad o sutileza, Alfíán debe gran parte de la definición de su estilo, el ejemplo de Miguel Ángel es desde luego evidente en algunas de las composiciones que pintó anteriormente en Osuna, en particular en las escenas pasionistas del retablo de *Cristo*, por otra parte más coherentes que las pinturas del altar de la *Virgen*, que manifiestan no pocos errores de dibujo y composiciones convencionales y deshilvanadas, como ya señalara Serrera a propósito de ambos retablos⁵². En aquéllas, Alfíán buscó con insistencia la monumentalidad en las figuras, corpulentos personajes que ocupan la totalidad del plano pictórico en un espacio mínimo (*Oración en el Huerto*, *Ecce Homo* y *Piedad*) o inexistente (*Camino del Calvario* y *Cristo a la Columna*), siempre neutro. Una forma de ver que, curiosamente y de una forma no premeditada, parece preluar tendencias posteriores de la pintura del Quinientos, cuando el arte manierista, esta vez sí de manera consciente, deviene contramaniera.

Juan Miguel Serrera apuntó la posibilidad de que el conocimiento del estilo del artista florentino vendría dado a Alfíán a través de grabados, dibujos o copias. La primera de tales vías de transmisión podemos confirmarla ahora con la identificación de algunos de los grabados usados por el artista sevillano. Así, la figura de *Cristo* en la tabla del *Ecce Homo* es una paráfrasis de un asistente al *Martirio de San Pedro* de Miguel Ángel en la Capilla Paolina, grabado como figura aislada por Beatrizet como *José de Arimatea*⁵³, mientras que en la pintura de *Ánimas* del retablo de la *Virgen* se incluye una cita directa —dado el tema, casi inevitable— del *Juicio Final*, tomada con toda probabilidad de una estampa⁵⁴.

Pero el recurso a fuentes grabadas no se agota con el ejemplo de Miguel Ángel, demostrando que el horizonte de sus modelos impresos era mucho más amplio y, en ocasiones, peculiar. La *Piedad* que hoy corona el retablo de *Cristo* es una transcripción esta vez literal, aunque reducida y concentrada sólo en el grupo central, del grabado del mismo

49. MORALES, A. J. et al., *Guía Artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981, p. 240.

50. DELENDA, O., Op. Cit., p. 242. A partir del estudio de Delenda la pintura ha sido citada, siempre como anónima, en otros artículos interesados en la iconografía del tema inmaculadista, p.e. SÁENZ PASCUAL, R., “La Inmaculada Concepción de Eguino y su relación con el grabado”, *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, San Sebastián, Sociedad de Estudios Vascos, Eusko Ikaskuntza, 19, 2000, pp. 621-628, esp. p. 626.

51. ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., *Francisco Frutet, un pintor que nunca existió*, Sevilla, Diputación, 2012, pp. 208-210, n.º VI.3.3.

52. SERRERA, J.M., “Antonio de Alfíán...”, Op. Cit., p. 144. Aunque no es nuestra intención tratar aquí estos retablos, creemos necesario recordar que poco después de concertarlos, Alfíán tomaba a su servicio como ayudante a un desconocido Pedro Fernández, según un documento fechado el 12 de Febrero de 1565. Aunque no se ha señalado hasta el momento, parece probable que participara en ellos; Cf. HERRÁEZ Y SÁNCHEZ DE ESCARICHE, J., Op. Cit., p. 280.

53. Nicolas Beatrizet según Miguel Ángel: *José de Arimatea*, c. 1540-1566 (*Il primato del disegno*, Catálogo de exposición, Florencia, Edizioni Medicee, 1980, n.º 783).

54. El ángel que aparece en el centro de la escena está tomado directamente de otro que toca una trompeta en el Juicio de la Sixtina, aunque convenientemente vestido en la versión española. Alfíán tendría fácil acceso a la composición de Miguel Ángel en alguna de las versiones grabadas del fresco o, quizá, en el fragmento estampado por Niccolo della Casa en 1545 (MOLTEDO, A. *La Sistina riprodotta*, Roma, 1991, n.6).

tema de Cornelis Bos, fechado en 1545, según un dibujo del italianizado Lambert Lombard⁵⁵. En la ya citada tabla de *Ánimas*, en el grupo de *Cristo, la Virgen y San Juan* Alfián hace uso de dos grabados: la Virgen y San Juan constituyen variantes de las figuras correspondientes en una conocida estampa de Raimondi según Rafael o Giulio Romano⁵⁶, mientras que la parte inferior de la figura de Cristo adapta la homónima que preside la *Disputa del Sacramento* en las Estancias vaticanas, conocida probablemente por mediación del grabado de Giorgio Ghisi fechado en 1552⁵⁷. Más singulares son otras citas en esta misma tabla, la más cargada de referencias a modelos impresos: en dos de las ánimas que se retuercen —no muy felizmente— en la mitad inferior de la composición, el pintor recurre nada menos que a Bronzino y Salviati, paradigmas de la alta *maniera* florentina (respectivamente, al *Paso del Mar Rojo* de la Capilla de Eleonora de Toledo en el Palazzo Vecchio de Florencia y a un diseño del *Nacimiento de Adonis*, estampados en ambos casos por dos grabadores anónimos)⁵⁸. Es posible que la traducción no sea muy correcta y Alfián tenga serios problemas con el vocabulario anatómico, más aun siendo como son las figuras de peor calidad de todas las pintadas por el artista en ambos retablos, pero sin duda dejan traslucir la amplia naturaleza de su mundo de imágenes.

¿Qué quedaba de aquel miguelangelismo en las tablas pintadas por Alfián para el retablo de Melchor de Horozco casi una década más tarde? Como composiciones complejas no es posible compararlas con los retablos de Osuna, en especial con el de la *Virgen*, puesto que se limitan, como sus modelos del retablo de *Santa Catalina* de Esturmio, a la presentación de los personajes en solitario, siendo el resultado lógicamente más equilibrado que las composiciones un tanto incoherentes de aquel conjunto. El dibujo es ahora más correcto y se han limado en parte las asperezas y sequedad de sus pinturas anteriores, su manejo del pincel es más ágil y fluido. En una palabra, son más “italianas”, hecho explicable si tenemos en cuenta que en ellas se percibe la influencia de las nuevas corrientes que lentamente irían dominando la pintura sevillana en el momento en que fueron pintadas, dependientes del estilo importado de Luis de Vargas. La evolución estilística de Alfián se presenta así como un caso paralelo al de su estricto coetáneo Pedro de Villegas, pasando de cierta aspereza nórdica influida por Pedro de Campaña —que nunca llegaría a desaparecer del todo— a un no muy diestro clasicismo italianizante, ahora guiado por el ejemplo de Luis de Vargas, un maestro ya fallecido en estas fechas pero que fue la figura clave, aunque su influencia fuera póstuma, en la pintura sevillana a partir del retorno de Campaña a su Flandes natal. De paso, en el trayecto Alfián había perdido buena parte del miguelangelismo específico que la crítica ha señalado en sus retablos de Santo Domingo de Osuna.

La pintura de la *Inmaculada* es difícil de apreciar en la actualidad. Aunque no presenta daños materiales considerables, su superficie está cubierta de barnices oscurecidos, suciedad y repintes, con algunas zonas puntuales de pérdida de la superficie pictórica, con riesgo de desprendimiento en algunas partes. No ocurre lo mismo con los ocho santos que la flanqueaban en el retablo, que fueron satisfactoriamente restaurados hace unos años en la Universidad de Sevilla, intervención en la que se procedió a retirar los barnices oxidados, a la fijación de la pintura original y a la reintegración con pigmentos no oleosos y reversibles de las lagunas, por lo general no esenciales, de las tablas. Como en Osuna, no hay en estas pinturas un especial interés por la descripción ambiental o el paisaje, siendo éstos mucho más minuciosos en las pinturas de Esturmio en el retablo que se proponía como modelo, pero la restauración ha descubierto sin embargo

55. Cornelis Bos, según Lambert Lombard: *Piedad*, 1545 (Hollstein, 33 y 37). Juan Miguel Serrera, sin embargo, señaló que la composición de Alfián derivaba de Raimondi y Cranach, opinión que no podemos compartir; Cf. SERRERA, J.M., “Antonio de Alfián...”, Op. Cit., p. 144.

56. Marcantonio Raimondi, según Rafael o Giulio Romano: *Cristo, la Virgen y Santos*, c. 1520-1525 (Bartsch, XIV.100.105).

57. Giorgio Ghisi según Rafael: *Disputa del Santísimo Sacramento*, 1552 (Bartsch, XV.394.23).

58. Anónimo según Agnolo Bronzino: *Paso del Mar Rojo*, s.f. (publ. Hieronymus Cock) (*Il primato del disegno*, Catálogo de exposición, Florencia, Edizioni Medicee, 1980, n° 773); anónimo según Francesco Salviati: *Nacimiento de Adonis*, grabado fechado en 1544 (publ. Antonio Lafrery) (Ibidem, n° 727; Bartsch, XV.42.12). Algo menos clara resulta la derivación de otro de los desnudos de una figura análoga en una estampa grabada por René Boyvin según diseño de Rosso hacia 1545-1555 (*Disputa de Atenea y Poseidón*, del relieve de la Galería de Francisco I en Fontainebleau) (Robert-Dumesnil VIII.45.67).

a un excelente colorista con una marcada predilección por los colores claros y los tonos cálidos, tanto en las vestiduras de los personajes como en los hermosos cielos rosas y violáceos, de raigambre manierista, que sirven de fondo a las figuras. Mostrando altibajos y desigualdades en el dibujo o la ejecución de alguna que otra tabla, Alfíán es capaz de crear pinturas de cierto aplomo y serenidad clásicos como en la tabla de *San Pablo*, una de las mejores de todo el conjunto.

También con la restauración salió a la luz la pintura original del demonio encadenado que acompaña como atributo a *San Bartolomé*. Con anterioridad a esta intervención esta zona de la pintura presentaba a un personaje análogo burdamente pintado sobre la superficie de la tabla. Su propósito era ocultar los daños que presentaba la figura pintada por Alfíán, que había sido rayada de forma deliberada con instrumentos punzantes en el rostro y parte superior del torso de la figura diabólica. Aunque desconocemos si se trató de un acto puntual o de una costumbre iconoclasta piadosa algo más prolongada, quien o quienes lo hicieron habrían considerado insuficientes las cadenas que sujetaban a la figura demoníaca, infligiéndole un daño que se pretendía comunicar al infame prototipo real⁵⁹.

En cuanto al uso de estampas, la pintura de las figuras aisladas y estáticas del retablo de la *Inmaculada* no planteaba a Alfíán la necesidad de acudir a ellas, como en otras ocasiones, para solventar posturas audaces o complicadas. Las que hemos identificado en las pinturas del retablo de la parroquia de Santa Ana son también menos inesperadas que en Osuna, procediendo en todos los casos de Rafael y su entorno, hecho que viene a confirmar los intereses más clasicistas de la pintura de Alfíán en esta fase. Los apóstoles, en particular, pueden estar inspirados en los apostolados de Marcantonio a partir de diseños de Rafael pero, excepto en el caso de *San Andrés*⁶⁰, sólo de una forma muy general. La mitad superior de *San Pedro*, en cambio, remite a la del apóstol sentado con un libro en la parte baja de la *Transfiguración* vaticana, si bien el brazo en segundo término lo haya tomado Alfíán de otro personaje que en la misma composición de Rafael señala al grupo de Cristo⁶¹.

Gracias a la documentación del retablo de Melchor de Horozco, el nombre de Alfíán viene ahora a sumarse a la nómina de artistas que pintaron altares para la parroquia de Santa Ana a lo largo del siglo XVI. Alejo Fernández, Juan de Zamora, Andrés Ramírez, Hernando de Esturmio, Pedro de Campaña, Pedro de Villegas, Antonio de Alfíán, Alonso Vázquez, y otros maestros todavía anónimos contribuyeron a la creación de retablos para el templo que todavía hoy —si dejamos a un lado la Catedral—, a pesar de las pérdidas y el desmembramiento de su patrimonio artístico, conserva la más completa y representativa muestra de pintura del Quinientos en la ciudad. Esperamos que algún día algunos de estos conjuntos, por los que la parroquia está demostrando en los últimos tiempos una encomiable preocupación por su conservación y restauración, vuelvan a ser agrupados y expuestos según criterios más acordes con sus intenciones originales, dejando atrás la dispersión que sufrieron a través del tiempo.

Adenda. Algunas obras de Antonio de Alfíán.

Con la documentación del retablo de Melchor de Horozco, nuestro conocimiento de la obra de Antonio de Alfíán se amplía considerablemente. No disponemos ya sólo de una foto fija de lo que fue su estilo hacia 1565, pudiéndose constatar que su pintura lógicamente evolucionó, siempre dentro de los límites fijados por su medio y por sus propias capacidades como artista. A partir de ella es posible atribuir a su mano una serie de pinturas hasta el momento tenidas por anónimas o asignadas a otros pintores activos en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVI, porque Alfíán, a pesar

59. Vid. FREEDBERG, D., *El poder de las imágenes. Estudios sobre la teoría y la historia de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 461.

60. El giro de la figura es característico de Rafael, quien lo adapta en varias composiciones. Alfíán pudo conocerlo posiblemente a través del grabado correspondiente a San Judas Tadeo en el apostolado pequeño grabado por Raimondi (Bartsch, XIV.119.134).

61. Una fuente discutible si nos remitimos a la pintura de Rafael o al grabado de Cort basado en ella, pero la versión que Alfíán debió conocer sería la tosca estampa del Maestro del Dado, c. 1530-1560 (Bartsch, XV.136.6).

de ser buen conocedor y usuario de fórmulas ajenas, como cualquier pintor de su siglo, supo crear un estilo personal perfectamente reconocible. Por razones de espacio posponemos para futuros trabajos el estudio de estas pinturas. Sin embargo, por su especial vinculación estilística o “bibliográfica” con el retablo de la *Inmaculada* de Triana creemos oportuno hacer referencia aquí a algunas de ellas.

La primera es la *Cena* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, mucho tiempo guardada en los almacenes pero recientemente expuesta, esperamos que de forma permanente, en la sala dedicada a la pintura sevillana y flamenca del siglo XVI⁶². Catalogada como anónima, se trata de una obra sin duda pintada por Alfían en un momento muy próximo al altar de la *Inmaculada*, aunque ciertos pasajes más lineales y de factura más cerrada —en particular en los apóstoles situados a la izquierda— sugieren que debe tratarse de una obra algo más temprana. Una simple comparación de los miembros de la asamblea apostólica con sus contrapartidas en las tablas del retablo de Triana corrobora la identidad del autor: así, el segundo apóstol de la parte inferior izquierda, que repite invertido el rostro de *San Andrés*, o el que aparece a la derecha de *San Juan*, que muestra la misma configuración y los rasgos de *San Simón*; también son características de Alfían la manos de los personajes, muy alargadas y sin apenas insinuación de estructura o volumen, así como su concentración dirigida exclusivamente a los personajes de la escena, en la que la mesa y las figuras, únicos elementos indispensables, ocupan un espacio neutro.

Si bien no es en modo alguno seguro que perteneciera al mismo conjunto del que formó parte la *Cena*, también se guarda en las colecciones del Museo de Bellas Artes una tabla pintada en el anverso y reverso con los santos *Catalina de Alejandría* y *Francisco de Asís*⁶³ que atribuimos a Alfían. La Santa de Alejandría en particular, una de las figuras más bellas que pintó, está formal y estilísticamente muy próxima a los santos del retablo de la *Inmaculada*.

La *Cena* y la tabla con *Santos* del Museo comparten, además de la identidad de estilo, una misma procedencia: el convento de Madre de Dios, de donde fueron incautadas en la revolución de 1868. Este hecho, y nuestra atribución conjunta a Antonio de Alfían, obligan a plantear la posibilidad de que pudieran haber formado parte del antiguo retablo mayor del convento, sustituido entre 1702 y 1704 por el actual, en el que sabemos que Alfían trabajó entre 1570 y 1573 junto con el pintor Luis de Valdivieso, el imaginero Jerónimo Hernández y, una vez más, el entallador Juan de Oviedo el Viejo, en fechas por tanto cercanas al retablo de Melchor de Horozco⁶⁴. No estamos bien informados sobre la estructura o el programa iconográfico del retablo de Madre de Dios, del que se sabe únicamente que se dividía en una calle central de escultura —de las cuales se han conservado la *Virgen* y el *Calvario* y algunas otras esculturas de Jerónimo Hernández en clausura— y calles laterales con pinturas. Sin embargo, las dimensiones y el formato horizontal de la *Última Cena* corresponden más bien a un retablo pequeño, quizá para comulgatorio⁶⁵, mientras que la

62. *Inventario* n° 811. 74 x 128 cms. Ingresada en el Museo en 1869 como de “escuela antigua”; Cf. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*, Sevilla, Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, 1990, p. 28. Aunque no comentada en el texto, la tabla es reproducida como anónima en VALDIVIESO, E., *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Galve, 1991, fig. 50. El autor la fecha hacia 1570, opinión que compartimos. En fechas recientes la pintura ha sido estudiada, como obra anónima, entre las alguna vez atribuidas al inexistente Frutet en ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J., Op. Cit., pp. 189-190. A este autor remitimos para una más completa bibliografía de la pintura. Cf. así mismo CALDERÓN BENJUMEA, C. y CALDERÓN BENJUMEA, J.A., *El Real Monasterio de Madre de Dios de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 2004, p. 138. En la transcripción del acta de Incautación que publican, fechada el 16 de Octubre de 1868, la pintura aparece consignada en el piso alto del monasterio.

63. No expuesta. *Inventario* n° 40. 114 x 48 cms. Ingresada en el Museo en 1869 como de “escuela sevillana antigua”; Cf. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., Op. Cit., p. 27. La *Santa Catalina* fue reproducida como pintura anónima hacia 1580 en VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *La pintura en el Museo...*, Op. Cit., fig. 54; en CALDERÓN BENJUMEA, C. y CALDERÓN BENJUMEA, J.A., Op. Cit., p. 138, *Santa Catalina* es considerada del círculo de Luis de Vargas. El reverso con *San Francisco* sólo lo conocemos gracias a una fotografía del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

64. Sobre la documentación del retablo, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...* Op. Cit., pp. 218-220. Una síntesis sobre el mismo en PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El retablo sevillano...* Op. Cit., pp. 236-237.



Anónimo según Primaticcio: *Ulises disparando a los pretendientes*.

tabla pintada por ambas faces también sugiere un tabernáculo con puertas de dimensiones modestas⁶⁶; por estas razones nos inclinamos a pensar que pudieron formar parte de cualquier otro altar pintado en ese recinto por Antonio de Alfíán por las mismas fechas en que trabajaba en el retablo mayor del convento.

Algo más tardío es el *Juicio Final* en propiedad privada que ha sido publicado en fechas recientes con la atribución a Antón Pérez⁶⁷, obra que consideramos sin embargo pintada por Alfíán. Como ya señalamos, no ha sido la única pintura del artista que nos interesa atribuida en los últimos estudios a Antón Pérez, un artista difuso que en realidad no pintó el conjunto que se asocia de forma invariable con su nombre⁶⁸. Un conjunto con el que, por otra parte, tampoco tienen relación estilística las obras que se adscriben en la bibliografía más reciente al pintor cordobés. Sin entrar en la espinosa cuestión de los retablos de Fuente Obejuna, vale decir que es necesario recortar de forma drástica el creciente catálogo de Antón Pérez: de su labor sevillana, hasta el momento, sólo podemos identificar algunas obras decorativas y la repintada *Virgen con el Niño* de la parroquia de San Pedro.

De vuelta con Alfíán y su *Juicio Final*, las dimensiones y formato de la pintura permiten deducir que se trata del remate de un retablo de tamaño medio, como ya apuntó Inmaculada Rodríguez Aguilar⁶⁹, similar a la composición que coronaba el que ya pintara el mismo artista en el conjunto concertado el 18 de junio de 1546 junto con Alonso de Solís para la capilla del mercader Francisco de Salamanca en el monasterio de San Francisco de Sevilla⁷⁰. En ambos casos las exigencias del tema le llevarían a enfrentarse con las composiciones más complejas y multitudinarias de toda



Antonio de Alfíán: *Juicio Final* (detalle), propiedad privada.

65. Años antes, en Julio de 1557, el mismo Alfíán se obligaba a pintar un retablo de la *Cena* para el comulgatorio de monjas de la Real, como una de las cláusulas adicionales al concierto de un retablo para el mercader Juan de Jerez; Cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...* Op. Cit., p. 31.

66. Su existencia implica lógicamente la pérdida de otra hoja que vendría a completar las puertas. Al tratarse de un convento de monjas dominicas, como hipótesis es posible que ella estuviesen representados *Santa Catalina de Siena* y *Santo Domingo*.

67. RODRÍGUEZ AGUILAR, I.C., "Una tabla atribuible a Antón Pérez", *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, Universidad de Sevilla, 16, 2003, pp. 399-404.

68. Como estudiamos en nuestra tesis de licenciatura *El Retablo de las Reliquias de la Catedral de Sevilla (1559-1584)*, bajo la dirección del catedrático Alfonso Pleguezuelo Hernández y defendida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla en 2007.

69. Según esta autora sus dimensiones son 120 x 230 cms.

70. Por razones de estilo, descartamos que la tabla que nos ocupa pueda identificarse con la pintada en esas fechas tempranas. Sobre la documentación del retablo de Francisco de Salamanca, cf. SANCHO CORBACHO, H., *Arte Sevillano de los Siglos XVI y XVII*, D.H.A.A., T. III, 1931, pp. 11-12.

su carrera, aunque no pueda decirse que el resultado en la única que se ha conservado fuese de los más afortunados⁷¹. En las figuras de los condenados, en la parte derecha de la pintura, es posible verificar cierta mejora en su dominio del desnudo respecto a los del retablo de la *Virgen* de Osuna, pintados aproximadamente quince años antes, algunos de cuyos gestos repite, pero continúan delatando similares errores anatómicos y falta de articulación que sus precedentes. En sintonía con el carácter que ya apuntamos respecto a las tablas de Santa Ana, las figuras son más clásicas e italianizantes que las de Osuna, aunque teniendo presente el carácter cada vez más internacional del arte europeo del XVI avanzado no haya paradoja alguna en el hecho de que la pintura dependa ahora de un prestigioso precedente flamenco: el *Juicio Final* de Marten de Vos del monasterio de San Agustín de Sevilla, tabla central del tríptico firmado y fechado por el artista en 1570 conservado hoy en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad⁷². De él toma Alfián la estructura compositiva, si bien se ve obligado a abreviar la zona media de la misma dado el formato mucho más estrecho de su pintura, la configuración de los grupos y muchos motivos específicos, tantos que no sería posible enumerarlos: desde las figuras de *Cristo*, la *Virgen* y *San Juan Bautista* hasta el gesto de *San Pedro*, el grupo de bienaventurados que sostiene la cruz, el ángel de espaldas a la izquierda de la composición (invertido con torpeza respecto al original), la boca del Infierno, el demonio cortado por el marco a la derecha...

Citado notoriamente y no sin censura por Pacheco⁷³, se ignora el momento en el que el influyente retablo del artista flamenco llegó a Sevilla. El patente y temprano impacto que ejerció en el *Juicio Final* que atribuimos a Alfián implica que debió importarse a Sevilla desde Amberes en fechas inmediatas a su factura, quizá como consecuencia de un encargo específico. Al mismo tiempo, establece un término *post quem* para la pintura sevillana, que también por razones estilísticas podríamos situar hacia 1575-1580.

A pesar de los débitos señalados, la pintura de Alfián no es una copia literal de su modelo flamenco. La influencia es desde luego mucho más iconográfica y compositiva que estilística, por cuanto las figuras siguen respondiendo a los cánones y fórmulas de su repertorio habitual. En el tropel de personajes exigidos por el tema Alfián tiene espacio para introducir otros de cosecha propia o, fiel a viejas costumbres, tomados de fuentes grabadas. Una de estas últimas no produce especial sorpresa: una nueva cita aislada del *Juicio Final* de Miguel Ángel, aunque para llevarla a cabo traslada a uno de los diablos del florentino —el que tiene una serpiente enroscada en su cuerpo— de la parte derecha a la izquierda, bendiciéndolo y transformándolo en alma bienaventurada⁷⁴. Otra, en cambio, es del todo inesperada y llamativa: en una de las figuras a la izquierda de la composición Alfián recurre a una análoga procedente de una composición de otro de los exponentes de la más refinada *bella maniera*, Francesco Primaticcio. De la serie de frescos que decoraba la *Galería de Ulises* en Fontainebleau, en concreto de la escena en la que el protagonista da cuenta de los pretendientes de Penélope⁷⁵, el sevillano extrae una figura de acusado *contrapposto* para situarla, no sin tosquedad y cierta falta de lógica iconográfica, en la mitad bienaventurada de la pintura.

71. Sólo conocemos la obra la obra gracias a las fotografías que en su día nos cedió amablemente Juan Miguel Serrera, a quien ya entonces expresamos nuestra opinión sobre su adscripción a Antonio de Alfián.

72. *Inventario* n° 53. Ingresado en el Museo en 1840; Cf. IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V., Op. Cit., p. 48. *Sobre la pintura*, vid. ANGULO IÑÍGUEZ, D., "Martín de Vos en España y Méjico", *Miscellanea Prof. Dr. D. Roggen*, Amberes, Uitgeverij de Sikkel N.V., 1957, pp. 9-14, esp. p. 10; ESTELLA, M., "Algunas obras de Martín de Vos en España", *Archivo Español de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1972, n° 177, pp. 66-71, donde la autora trata de otras versiones de Vos del tema, siempre más alejadas de la versión pintada por Alfián y que no pueden considerarse su modelo; VALDIVIESO, E., *La pintura en el Museo...*, Op. Cit., pp. 96-98.

73. PACHECO, F., Op. Cit., p. 316, en la extensa discusión sobre las propiedades e impropiedades del tema iconográfico del *Juicio Final*. Aunque dudamos que la pintura de Alfián pudiera suscitar una respuesta lasciva, desde luego no hubiera contado con la aprobación del decoroso —en las dos acepciones del término— tratadista sevillano posterior. En este sentido, es útil recordar que antes de la restauración reciente, los desnudos de la pintura de *Ánimas* del retablo de Osuna, como ya señalara Palomero, se encontraban púdicamente cubiertos por llamaradas de fuego.

74. La versión de Alfián es especialmente próxima al grabado correspondiente de Cherubino Alberti, fechado en 1575 (Bartsch, XVII.75.71).

Algunas de las fuentes gráficas que hemos señalado, cuando menos singulares si tenemos en cuenta los grabados usualmente utilizados por sus contemporáneos en la Sevilla del tercer cuarto del XVI, arrojan nueva luz sobre la figura de Alfíán y su universo creativo. Eficaz y exitoso productor de imágenes, si no un artista especialmente brillante sí fue uno de los más curiosos y abiertos a cuantas novedades le pudiera aportar el caudal de imágenes impresas que llegaba a la ciudad desde Flandes e Italia.

Apéndice documental

Documento 1

1573, Septiembre, 19, Sábado.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Juan de Oviedo, entallador vezino de la ciudad de Sevilla en la collación de la Madalena, otorgo e conosco que soy convenido y consertado con el señor Melchior de Horosco vezino y fiel y executor de la ciudad de Guete, estante al presente en esta ciudad de Sevilla, questá presente, en tal manera que yo sea obligado e por esta presente carta me obligo de le hazer e dar fecho e acabado en toda perfesión un rretablo de talla conforme a uno questá fecho en la yglesia de señora Santana de Triana en un altar de Santa Catalina en quanto a los rrepartymientos y orden, mejorándolo en la talla y dispusición de miembros guardando las proporsiones en el tamaño y rrepartymientos y dándole el ancho y el largo conforme al dicho rretablo así en lo questá dentro del arco como en lo que guarnese por la parte de fuera, no quitándole a ninguna cosa de su tamaño de manera que venga a tener por dentro del arco la medida y tamaño que tiene el dicho rretablo del dicho altar de Santa Catalina questá en la dicha yglesia de Santana al lado de la sacristía, e ansimesmo a la guarnisión que está por de fuera que guarnese le daré el ancho y alto conforme al dicho rretablo, y los dos niños que están en el rremate alto que tienen un rrosario de quantas en lugar de los rrosarios echaré un festón de cada lado de frutas con sus hojas, y más he de hazer en un tablero que viene ensima de la corniza de la ymagen que se a de pintar en el tablero grande una estrella de medio rrelieve de todo el grandor que cupiere en el dicho tablero, y por esta dicha obra me obligo de hazer de madera de borne seca bien labrada y linpia a vista de ofiçiales sabidores dello, y me obligo de os dar acabada la dicha obra para el día de pasqua de navidad deste presente año en questamos, y entregaré de oy en dies y siete días de la fecha desta todos los tableros del dicho dicho rretablo a Antonio de Alfíán pintor de ymaginería que los ha de pintar. La qual dicha obra me obligo de hazer por prescio de ciento e veinte y cinço ducados de a trezientos e setenta e quatro maravedís que son a honze reales cada ducado, los quales me da e del rrecibo adelantados rrealmente e con efecto en escudos de oro y reales que lo valieron e son en mi poder, de questoi contento e pagado a mi voluntad, e de la dicha paga de los dichos ciento e veinte y cinço ducados yo Gaspar de León escribano público de sevilla doy fee por que se hizo en mi presencia e testigos desta carta; la qual dicha obra fecha e acabada que de a ser de visitar por dos ofiçiales sabidores dello, y si la tasaren en más que los dichos ciento e veinte y cinço ducados la demasía no la he de pedir yo el dicho Juan de Oviedo porque yo la rremito al dicho señor Melchior de Horozco desde luego, e si en menos que los dichos ciento veinte y cinço ducados se tasare yo me obligo de le dar e pagar los maravedís en que menos se tasare, e por ellos me pueda executar como por deuda líquida e averiguada porque así somos

75. Perdidos los frescos de la galería pintada por el artista italiano en la corte francesa, hoy sólo son conocidos a través de dibujos y grabados, uno de los cuales, debido un grabador anónimo, fue sin duda el punto de partida para la figura de Alfíán. Anónimo según Primaticcio: *Ulises y Telémaco disparando a los pretendientes*, c. 1530-1560 (publ. Marten Peeters) (BEGUIN, S. et al, *La Galerie d’Ulysse à Fontainebleau*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, pp. 287-288).

de acuerdo e concierto, y si al dicho plazo no diere fecha e acabada la dicha obra en la manera que dicho es dexo en su elección que me quede con la dicha obra o que la acabe o que la pueda encomendar el dicho señor Melchior de Horosco a otro ofiçial por el prescio que le paresiere, e por lo que más le costare e por los dichos ciento e veynte y cinco ducados que he rrecibido me pueda executar, e la prueba de como no lo acabé y lo que más se consertó con otro ofiçial para le pagar para la dicha obra delo en su juramiento o de quien su poder oviere sin otra prueba de que le rrelievo, y si yo acabare la dicha obra me obligo de asentar el dicho rretablo en la dicha yglesia de Santana en la parte quel dicho señor Melchior de Horosco o quien su poder oviere me señalar sin otro premio alguno, e si no lo hiziere pueda tomar otro ofiçial que la asiente a mi costa (...) fecha la carta en Sevilla sábado dies y nueve días del mes de setiembre de myll e quinientos e setenta e tres años y el dicho otorgante lo firmó de su nombre al qual yo el dicho escribano público doy fee que conosco. Testigos Diego de Mesa y Luis Sánches Guerrero escribanos de sevilla.”

Firmado: Juan de Oviedo, y Gaspar de León, Diego de Mesa y Luis Sánchez Guerrero, escribanos de Sevilla. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1573, Libro 5º, fols. 304 r. y ss.

Documento 2

1573, Septiembre, 19, Sábado.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Antonio de Alfyan, pintor de ymaginería vezino desta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, otorgo e conosco que soy convenido e consertado con el señor Melchior de Horosco, vezino y fiel y executor de la cibdad de Guete estante al presente en esta cibdad de Sevilla questá presente, en tal manera que yo sea obligado e me obligo de pintar el rretablo que Juan de Oviedo entallador vezino desta cibdad se obligó oy día de la fecha desta carta ante el presente escribano de le hazer la talla del, y de dorar y estofar el dicho rretablo toda la talla y alquitetura de colunas y frisos y remate y trespilares y todas las demás cosas rrelevadas así de lados como de dentro con los rremates y guardapolvos de la guarnición de afuera, y todos los canpos del artezón del papo del arco an de ser de carmesí sobre plata, y toda la demás obra a de ser en la talla dadas sus colores finas sobre oro descubriendo sus labores de rrajado e otras cosas que pertenescan a la bondad de la dicha obra, y todos los rostros de çerafynes y niños an de ser encarnados de buena encarnación pulida abriendo los ojos los cabellos de oro mate, y toda esta dicha talla a de ser dorada de oro fyno bruñido, y si algunos carmezies hay en el rretablo a cuyo modelo este se haze lo haré sobre plata de manera que toda la talla sobredicha quede muy bien fecha e acabada así de dorado como de esgrafiado, y los tableros deste dicho rretablo los he de ennervar por detrás e por delante e aparejallos en sus yesos de manera que queden muy bien aparejados y asegurados con todas las juntas con las diligencias que se rrequieren, y he de pintar en los dichos tableros de pinzel al olio de colores muy finas las figuras que están escritas de mano del dicho señor Melchior de Horosco y firmadas de su nonbre, de manera que an de quedar muy bien acabadas las dichas figuras así la de Nuestra Señora de la Concesión que va en el tablero principal como todas las demás, y en el banco e de hazer en dos tableros rredondos dos escudos de armas, y en los lados unas letras que declaren quien es el fundador de la obra y en el tablero de enmedio deste dicho banco donde a de yr una cruz de talla he de hazer un rresplandor con unos serafines que adornen y enriquescan este tablero. Todo lo qual me obligo de hazer a mi costa e dar fecho e acabado en toda perfesión a vista de ofiçiales sabidores dello y darla fecha por el día del domingo de lázaro del año que viene de myll e quinientos e setenta e quatro años por presçio de çiento e treynta y cinco ducados de a honze rreales cada uno, los quales otorgo que rresçibo del dicho señor Melchior de Horosco rrealmente e con efeto en escudos de oro e rreales de contado en presencia del escribano público y testigos ynso escritos e son en mi poder de questoy contento e pagado a mi voluntad, e de la dicha paga y entrego de los dichos

ciento e treynta y çinco ducados yo Gaspar de León escribano público de sevilla doy fee porque se hizo en mi presencia e testigos desta carta, y fecha e acabada la dicha obra la an de ver e visitar e apresiar dos ofiçiales sabidores dello, y si la paresieren en más presçio de los dichos ciento y treynta y çinco ducados la demasia no la he de poder pedir yo el dicho Antonio de Alfíán ni otro por mí porque desde agora yo la rremito y entrego al dicho señor Melchior de Horosco, e si se tasare en menos que los dichos ciento e treynta y çinco ducados yo me obligo de le pagar luego de contado aquello en que menos se tasare y por ello me pueda executar como por deuda líquida e averiguada, e si en el dicho plazo e según dicho es no diere fecha la dicha obra dexo en su elección que se quede con lo que oviere fecho en la dicha obra o que la acabe o darla a fazer a otro ofiçial por el presçio que le paresiere, e por lo que más le costare e por los dichos ciento e treynta y çinco ducados me pueda executar (...) fecha la carta en sevilla sábadó dies y nueve días del mes de setiembre de myll e quinientos e setenta e tres años, y el dicho otorgante lo firmó de su nombre al qual yo el dicho escribano público doy fee que conosco. Testigos Diego de Mesa y Luis Sánches Guerrero escribanos de sevilla.”

Firmado: Antonio de Alfíán, y Gaspar de León, Diego de Mesa y Luis Sánchez Guerrero, escribanos de Sevilla. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1573, Libro 5º, fols. 305 v. y ss.

Documento 3

1573, Septiembre, 22, Martes.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Cristóbal de Salas, albañi vezino desta cibdad de Sevilla en Triana, otorgo e conosco que soy convenido e consertado con el señor Melchior de Horosco, vezino y fiel y executor de la cibdad de Guete, estante al presente en la cibdad de Sevilla, en tal manera que yo sea obligado e me obligo de le abrir un arco en la yglesia de señora Santa ana en la parte que me dixere y conforme al grandor que se me señalare, y de entallallo de su yeso e cal y formar el altar y aforrallo de azulexos con los lados conforme al altar de Santa Catalina de la dicha yglesia, lo qual me obligo de hazer de oy en un mes primero siguiente bien fecho e de buena obra por presçio de veynte ducados, por los quales he de poner toda la costa de manos y material y azulexos, los quales dichos veynte ducados otorgo que rrescibo del en dineros de contado e son en mi poder de questoy contento e pagado a mi voluntad, e çerca del rrescibo dellos rrenuncio al execión de los dos años e de la pecunia como en ella se contiene, e me obligo que todas las vezes quel aforro de los dichos azulexos se bexigaren o saltaren en tiempo de un año que se quente desde el día que se acabare los porné a mi costa e minsión, y si lo susodicho e cada cosa dello así no lo hiziere e conpliere consiento que lo pueda mandar hazer a otro ofiçial por el presçio que le paresiere, e por lo que le costare me pueda executar en prueba de como me lo pidió que lo hiziese e no lo hize (...) fecha la carta en sevilla en el oficio de my el escribano público ynso escripto que doy fee que conosco al dicho otorgante y en my rregistro firmó su nonbre. Martes veynte e dos días del mes de setiembre de myll e quinientos e setenta e tres años siendo testigos Luis Sánches Guerrero y Diego de Mesa escribanos de sevilla.”

Firmado: Cristóbal de Salas, y Gaspar de León, Diego de Mesa y Luis Sánchez Guerrero, escribanos de Sevilla. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1573, Libro 5º, fols. 307 r. y ss.

Documento 4

1575, Enero, 7, Viernes.

“Sepan quantos esta carta vieren como yo Antonio de Alfíán, pintor de ymagería vezino que soy desta ciudad de Sevilla en la collación de Santa María Magdalena, otorgo e conosco que he rresçibido del señor Simón de Valdés, vezino desta dicha ciudad de Sevilla en la collación de Santa María, que está ausente, noventa ducados de esta moneda que se agora usa los quales son quel dicho señor Simón de Valdés se obligó de me dar e pagar

a cumplimiento y entero pago de los çiento y treynta y çinco ducados que yo he de aver por la hechura de un rretablo que me encargué de hazer para Melchior de Horozco, de los quales dichos noventa ducados me hizo donaçión en la (carta) firmada de su nonbre fecha a diez y nueve de setiembre del año pasado de setenta e tres, los quales dichos noventa ducados me a dado y pagado y de él he rresçibido en esta manera: los quatroçientos rreales antes de agora de que di un conoscimiento, de todos los quales dichos noventa ducados me doy por contento a mi voluntad sobre rrenuncio execi3n de la pecunia como en ella se contiene, y dello otorgué esta carta de pago ques fecha en sevilla en el oficio de mi el escribano público ynso escripto que doy fee que conosco al dicho otorgante, en mi rregistro firmó su nonbre, viernes siete días del mes de henero de mill e quinientos e setenta e cinco años testigos Luis Sánchez Guerrero y Juan de Velasco escribanos de sevilla.”

Firmado: Antonio de Alfían, y Gaspar de León, Luis Sánchez Guerrero y Juan de Velasco, escribanos de Sevilla. A.H.P.Se., Protocolos, Oficio XIX, Gaspar de León, 1575, Libro 1º, fols. 77 v. y ss.

Fecha de recepción: 25-02-2013

Fecha de aceptación: 24-06-2013

Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española

Concha de la Peña Velasco
Universidad de Murcia

Resumen

En este trabajo, se estudian las tentativas de definición y defensa de la escuela de pintura española acometidas por el académico y político Diego Rejón de Silva en su libro *La Pintura* (1786). Sus palabras son un testimonio esencial para analizar cómo se configuró el concepto de escuela que ha persistido y constituyen una fuente útil para abordar el proceso de construcción del discurso sobre la excelencia pictórica hispánica en el contexto del ideario ilustrado. *La Pintura* aporta un valioso material para indagar sobre cómo se trataron y puntualizaron los valores nacionalistas en el arte, en una etapa en la que proliferaron los textos apologéticos sobre lo hispánico. Su publicación evidencia las acciones realizadas para difundir y generar un sentimiento de orgullo patrio en el ámbito pictórico, evidenciando las conexiones entre arte y poder.

Palabras clave: literatura artística en la Ilustración, escuela de pintura española.

Abstract

This article studies the attempts by the academic and politician Diego Rejon de Silva to define and maintain the existence of a Spanish School of painting in his book *La Pintura* (1786). His words are essential to analyse how the concept of Spanish School that remains to these days was first established, as well as providing a useful source to study the development of the discourse on its excellence in the context of the ideas in the Age of Enlightenment. *La Pintura* provides valuable material to understand how nationalistic values in painting were approached and defined, at a time of abundant eulogistic texts on Hispanic culture. Its publication shows an effort to generate and promote a feeling of national pride within the realm of painting, and reveals the connections between Art and power.

Keywords: pictorial theories in the Age of Enlightenment, Spanish School of painting.

Introducción

La voz de Diego Rejón de Silva (Madrid, 1754-Murcia, 1796) representa bien a los círculos intelectuales y a la generación ilustrada a la que pertenece. Las palabras que escribió y aquí se estudian sobre la escuela de pintura española en *La Pintura, Poema Didáctico en Tres Cantos* constituyen un material de primera entidad para analizar el proceso de construcción de la identidad artística hispánica. Constatan la importancia que a esta cuestión le concedió la alta jerarquía política, de la que el autor formaba parte. El fenómeno de glorificación nacionalista en el que se inserta, reavivado en las últimas décadas del siglo XVIII, es amplio, complejo y contradictorio. Tiene lugar en una etapa de tensiones y profundas reformas económicas, sociales y educativas emprendidas por Carlos III y proseguidas por Carlos IV. Implica, además, una reacción contra la imagen negativa de España y de su arte, pues la literatura artística europea ignoró en gran medida a los maestros españoles. Eran tiempos de cambio en la enseñanza de las artes, tras la creación de las Academias de Nobles Artes, la potenciación de la vertiente teórica del aprendizaje de los artesanos en las Escuelas de Dibujo de las Sociedades Económicas de Amigos del País recién establecidas, el control de los gremios y el impulso del desarrollo de las manufacturas. Los argumentos de Rejón sobre la aportación de los pintores y sobre los fundamentos veristas de su quehacer artístico se han repetido hasta tiempos recientes.

Los textos mencionan la extrema verdad que plasmaron en sus representaciones ciertos artífices españoles, pero es complejo precisar hasta qué punto se distinguen y confunden la voluntad naturalista como característica determinante de lo hispánico y la imitación de la naturaleza como norma universal de actuación. Géal habla de la invención de la escuela de pintura española en los siglos XVIII y XIX y Gross ha abordado los tratados artísticos desde la óptica del nacionalismo¹.

Tratadistas anteriores a Rejón de Silva se vanagloriaron del arte de su tierra, pero se quejaron de su falta de reconocimiento. En el siglo XVI, Guevara se refiere a “nuestra España, noble y esclarecida con estas artes de pintura y escultura”². También Holanda y, en el siglo siguiente, Pacheco, Carducho, Céspedes, Martínez, García Hidalgo y famosos escritores ponderaron lo español³. En el título de su obra *Noticia General para la estimación de las artes* (1600), Gutiérrez de los Ríos resalta la necesidad de aprecio que requieren. Los autores mantuvieron una actitud laudatoria con lo propio, pero también crítica. En general, consideraron que los pintores españoles, sujetos al control inquisitorial, iban con retraso. Hellwig entiende que la valoración de lo hispánico, patente en la literatura artística Seiscentista, se inserta en la tónica historiográfica europea y tiene más de patriótico que de nacionalista⁴.

Posiblemente en el siglo XVII, la vindicación más significativa de los profesores españoles la realizó el pintor Jusepe Martínez⁵. Se le aconsejó opinar sobre el escaso crédito que tenía el dibujo español para los extranjeros. Martínez utiliza las palabras de José de Ribera y de un maestro foráneo, cuyo nombre omite. Mediante este recurso literario, evita que parezca la réplica resentida del pintor agraviado⁶. Martínez retoma ideas arraigadas sobre el tema. Enumera las causas que habían llevado a esa situación y expone la escasa estimación de lo propio, la compra de obra fuera del país y la ausencia de grabados divulgadores del quehacer pictórico español.

García Felguera ha destacado que los maestros españoles fueron olvidados porque sus obras apenas se integraron en las colecciones extranjeras, los viajeros no sintieron interés por ellas y los tratadistas las obviaron e introdujeron errores

1. GÉAL, P., “L’invention de l’école espagnole de peinture aux XVIIIe et XIXe siècles”, *Cahiers du GRIMH*, 1, 1999, págs. 293-303; GROSS, S., “A Second Look: Nationalism in Art Treatises from the Golden Age Spain”, *Rutgers Art Review*, 5, 1984, págs. 8-27.

2. GUEVARA, F. de, *Comentarios de la pintura que escribió...* se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de don Antonio Ponz, Madrid, Gerónimo Ortega, 1788, pág. 18.

3. CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

4. HELLWIG, K., *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, págs. 71-93.

5. MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, J. Gállego (ed.), Madrid, Akal, 1988, págs. 276-286.

6. REVILLA UCEDA, M., “Ribera en la tratadística española”, *Napoli Nobilissima*, XX, 1981, págs. 85-101, cita pág. 86.

en sus comentarios, amén de las consideraciones sobre la influencia negativa del clima⁷. Por otro lado, sus biografías no fueron publicadas hasta Palomino en 1724, seguido por Ceán en 1800. Permanecieron inéditas las que redactaron, fundamentalmente, Díaz del Valle y Martínez en la segunda mitad del XVII⁸. El pintor Preciado de la Vega, coetáneo de Rejón, le produce pesar lo poco o nada que se había escrito sobre las artes desde Palomino hasta que Ponz comenzó su *Viage [sic] de España (1772-1794)*, desvelando nombres nuevos de autores y redescubriendo obras que no habían tenido la proyección que merecían⁹. Por otro lado, la institucionalización de las academias en España fue tardía respecto a otros países y la defensa de la liberalidad de la pintura exhibió matices particulares. Los maestros de las artes figurativas buscaron reconocimiento social, alegando la nobleza de una profesión que requería del entendimiento, frente a las labores mecánicas que se distinguían por el obrar de las manos, pero también ansiaban la exención de impuestos y cargas concejiles¹⁰.

El autor

Diego Antonio Rejón de Silva es hijo de Diego Ventura Rejón de Silva y Lucas (Murcia, 1721-Madrid, c. 1792), poeta y novelista con quien ha sido frecuentemente confundido. Diego Ventura Rejón perteneció a una familia del patriciado urbano de Murcia entroncada con la nobleza, con parientes —los Lucas— en el Cabildo Catedralicio de la Iglesia de Cartagena, donde fueron destacados benefactores. Antes de mediar el siglo, se instaló en Madrid. Fue censor de publicaciones durante más de veinte años. Se relacionó con escritores como Ramón de la Cruz, José Villarroya, José Benegasi y Diego Cernadas, entre otros; manteniendo estrecha amistad con alguno de ellos. En ese entorno creció Diego Antonio, el cuarto de cinco hermanos¹¹. Fueron sus maestros los escolapios Felipe y Fernando Scío, preceptores de los nietos de Carlos III e impulsores de reformas en la enseñanza, fomentándole la curiosidad y el hábito de lectura, dominio de idiomas, afán de conocimiento e interés por la historia. En Barcelona, completó su carrera militar, aprendiendo matemáticas y arquitectura.

Fue voluntario en 1775 en la desastrosa expedición para tomar Argel, núcleo de piratería del Mediterráneo, resultando herido¹². Instalado en Madrid, se integró en la vida social. Desempeñó un valioso papel en iniciativas culturales del reformismo ilustrado a la sombra de su protector, el Conde de Floridablanca, habida cuenta de la pertenencia familiar de ambos a círculos comunes en Murcia. La década de los ochenta concentra la mayor parte de su actividad política y literaria, como traductor, poeta y escritor dedicado a temas de arte. Vivía, como Goya, en la calle del Desengaño. Perteneció a la Real Academia Española y a las de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y San Carlos de Valencia. Fue oficial de la Secretaría de Estado —correspondiéndole, entre otras funciones, el negociado de las academias¹³— y secretario del Consejo del rey, con ejercicio de decretos. Su mujer, Felipa de la Roza, formó parte de la Junta de Damas de la Sociedad Económica Matritense de Amigos de País desde su constitución y fue censora.

7. GARCÍA FELGUERA, M.S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991, págs. 19-41. Rejón se refiere a la flema del Norte frente a la ardiente vivacidad del Sur. Cree que tiene excepciones y pone como ejemplo a Mengs y a Jorge Juan, calculador marino y científico. Lo hace en una nota de la traducción del tratado de Winckelmann, que permanece manuscrita y se fecha en 1784 (*Historia de las Artes entre los Antiguos por Mr. Winckelmann...*, Obra traducida del alemán al francés y de éste al castellano, Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ms. 373/3, 374/3]).

8. GARCÍA LÓPEZ, D., *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de pintores en España*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008; MARTÍNEZ, op. cit.; HELLMIG, op. cit.

9. PRECIADO DE LA VEGA, F., *Arcadia pictórica en sueño: alegoría ó Poema prosaico sobre la teórica y práctica de la pintura escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789, págs. 152-153.

10. GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976; BELDA NAVARRO, C., *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, Academia Alfonso X, 1992; REVILLA, op. cit.

11. El mayor fue presbítero en la Catedral de Murcia. Le seguían dos hermanas solteras y el menor era militar y murió joven.

12. LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M.V., *Tratados Neoclásicos Españoles de Pintura y Escultura*, Madrid, Universidad Autónoma, 1980, págs. 324-325.

13. CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 1800, M. Morán (ed.), Madrid, Istmo, 2001, IV, pág. 165.

Tras la exoneración política de Floridablanca, Rejón cesó como oficial en agosto de 1792, trasladándose a Murcia, donde perpetró una breve pero relevante labor en la Sociedad Económica y en el Ayuntamiento. Murió en 1796, tras una larga enfermedad, dejando dos hijos. Sus bienes, entre ellos una de las mejores colecciones de grabado del momento y una significativa biblioteca, no alcanzaron a cubrir sus deudas¹⁴.

En 1799, la Academia de San Fernando evocó su biografía en una necrológica. Se subrayaba que nunca estaba ocioso y, en su tiempo libre, dibujaba, meditaba y componía¹⁵. Suyo es el retrato de fray Luis de Granada de la *Colección de Retratos de Españoles Ilustres*, publicación que comenzó dirigiendo Rejón¹⁶. Desde enero de 1787, fue consiliario de la Academia de San Fernando, cuando Floridablanca estaba al frente como protector¹⁷. El nombramiento de cargos en las instituciones fue uno de los mecanismos de control ejercidos desde las esferas políticas para hacer realidad las propuestas culturales.

Rejón se preocupó de que las artes tuvieran sólidos fundamentos teóricos y contribuyó a ello traduciendo importantes tratados. En 1784, publicó los de Leonardo y Alberti en una edición conjunta, que parte de la francesa de 1651. Está dedicada al infante Gabriel de Borbón, mecenas y aficionado a la pintura¹⁸. Dejó inédito el de Winckelmann, trabajado, igualmente, de la versión francesa. Su viuda lo donó a la Academia de San Fernando, como también un compendio de Rejón titulado *Estracto [sic] de la práctica y uso de la pintura*, que revisaba el *Museo Pictórico* (Madrid, 1715-1724) de Palomino y completaba las vidas de artistas reunidas por este pintor en su libro¹⁹. Tradujo el capítulo sobre la expresión del académico francés Watelet, contenido en *L'art de peindre* (París, 1760)²⁰. Además, compuso un *Diccionario de las Nobles Artes* (1788)²¹.

Su trayectoria como traductor se inició posiblemente cuando era cadete de infantería. Participó en esta tarea en *Instituciones militares de Onosandro* (Madrid, 1776), tomando como referencia un texto francés²². Tradujo un compendio sobre tácticas militares del ingeniero Folard (1669-1752) y colaboró en la traducción de *Disertaciones de la Academia Real de Inscripciones y Buenas Letras de París* (Madrid, 1782-1786). Fue censor con Antonio Ponz del tratado de Vitruvio preparado por Ortiz (Madrid, 1787). Revisó las ordenanzas del gremio de alarifes en Murcia y un *Compendio matemático* (1793) del presbítero Luis Santiago Bado. En 1794 elaboró un proyecto para Escuelas Gratuitas de educación de niños y un reglamento para la Escuela Patriótica de la Sociedad Económica murciana, convencido, como buen ilustrado, de la necesidad de las normas²³.

14. PEÑA VELASCO, C. de la, *Aspectos biográficos y literarios de Diego Antonio Rejón de Silva*, Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1985, págs. 29-35.

15. *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 13 de Julio de 1799*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1799, pág. 22; LEÓN y SANZ, op. cit., págs. 324-325.

16. CARRETE PARRONDO, J., "Diego Antonio Rejón de Silva y la Colección de Retratos de Españoles Ilustres", *Revista de Ideas Estéticas*, 135, 1976, págs. 211-216.

17. BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, págs. 182-184.

18. REJÓN DE SILVA, D. A., "Prólogo del Traductor", en VINCI, L. da, *El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. 1784, V. Bozal (introd.), Madrid, Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos, 1980.

19. MORÁN TURINA, M., "Introducción", en PALOMINO, A., *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, Madrid, Akal, 2008, págs. 7-17, cita pág. 7; MORÁN TURINA, M., "De Palomino a Ceán, los orígenes de la Historia del Arte español", en CEÁN, op. cit.; BASSEGODA I HUGAS, B., "Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas de España", en CHECA CREMADES, F. (dir), *Arte Barroco e Ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, SEACEX, 2004, págs. 89-113.

20. Lo incluyó en una nota de *La Pintura* (REJÓN DE SILVA, D. A., *La Pintura. Poema Didáctico en Tres Cantos*, Segovia, Espinosa de los Monteros, 1786, págs. 109-116).

21. REJÓN DE SILVA, D. A., *Diccionario de las Bellas Artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores*, Segovia, Espinosa de los Monteros, 1788.

22. AGUILAR PIÑAL, F., *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. VII, Madrid, CSIC, 1993, págs. 77-79.

23. LEÓN y SANZ, op. cit., págs. 324-5; PEÑA, op. cit., págs. 21-36.

Es interesante la información que Rejón transmite sobre sí mismo en las portadas de sus libros²⁴. En la traducción de Leonardo y Alberti (1784) declara que es caballero maestrante de la Real de Granada y académico de honor de San Fernando. En *La Pintura* (1786), refuerza la legitimidad de su discurso vinculándose al monarca —del Consejo del rey y su secretario—, a cargos políticos relevantes —oficial de la Primera Secretaría de Estado— y al ámbito académico. En el *Diccionario* (1788), sólo van las iniciales de su nombre²⁵. Finalmente, la nostalgia del favor real perdido, hace que en el *Discurso* ante la Sociedad Económica Murciana (1794) evoque cargos y distinciones, incorporando el de Caballero de la Orden de San Juan²⁶.

La Pintura y su repercusión

La Pintura es un discurso académico y político. Fue publicado en 1786 en Segovia por el impresor lorquino Espinosa de los Monteros. Dos años antes, Rejón menciona el poema que “ha trabajado y piensa dar a la luz”²⁷. En 1785 el poeta y dramaturgo Vicente García de la Huerta otorga censura favorable²⁸, conservándose el manuscrito con tachaduras y correcciones en la Biblioteca Nacional de Madrid²⁹. Está dividido en tres partes, como revela el subtítulo del libro: *Poema Didáctico en Tres Cantos*. Se dedican respectivamente al dibujo, composición y colorido, encabezados con viñetas alusivas al tema de José Ximeno, grabadas por José Vázquez. Dos de ellas incluyen la fecha de 1786. Las notas finales poseen particular interés, al aclarar y desarrollar cuestiones reseñadas en los versos³⁰.

La obra se inserta en los arraigados géneros didácticos y, en concreto, en la poesía didáctica inspirada en las artes³¹. Refleja las preocupaciones y complejidad de un tiempo de grandes transformaciones, previo a la Revolución Francesa. Muestra el papel desempeñado por las élites ilustradas en la construcción del imaginario nacionalista y en la consolidación de las enseñanzas artísticas en las nuevas instituciones educativas.

En la portada de *La Pintura* hay una cita tomada de las *Empresas Políticas* (1640) de Saavedra Fajardo sobre la semejanza de la pintura con la naturaleza: “Si no es Naturaleza la Pintura, es tan semejante a ella, que en sus obras se engaña la vista, y ha menester valerse del tacto para reconocellas”. La referencia trasciende la frase elegida y rememora el contenido de la Empresa II con lema *Ad Omnia* a la que pertenece. Responde a lo que Rejón piensa sobre el proceso educativo. Saavedra presenta un lienzo en blanco sobre un caballete que se sitúa en un paisaje. Lo compara con el hombre que nace desnudo. El célebre diplomático murciano continúa explicando que las semillas de las artes y ciencias están ocultas y requieren quien ayude a su crecimiento y quite hierbas y espinas inútiles y dañosas³². Lo relaciona con la enseñanza de la juventud y recuerda que los príncipes buscaron buenos y adecuados maestros para sus hijos. Rejón

24. PEÑA VELASCO, C. de la, “Fatigas y desvelos de la pintura”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 6, 2003 <<http://www.um.es/tonosdigital/znum6/peri/peri.htm>> [Consulta: 10 Junio 2011].

25. También pone sus iniciales en el manuscrito de 1784 de Winckelmann (vid ut supra nota 7).

26. El objeto más valioso que poseía a su muerte era una cruz de la orden de San Juan, guarnecida por brillantes y tasada en 4.500 reales de vellón. El uniforme de secretario se valoró en 1.000 (*Inventario de bienes de Diego Rejón de Silva*, AHPM (Archivo Histórico Provincial de Murcia), esno. Atienza, prot. 2381, 1797 II, ff. 1160, 1162v.-1163r).

27. *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor á los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 17 de Julio de 1784*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1784, pág. 62.

28. Expediente de licencia de impresión, con censura favorable de Vicente García de la Huerta, de Diego Antonio Rejón de Silva, Poema didáctico de la pintura [1785] (AHN (Archivo Histórico Nacional), Consejos, leg. 5555 (15), 1785). Citado en <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/garciadelahuerta/pcuarntonivel.jsp?conten=bibliografia_autor> [Consulta: 22 Mayo 2011].

29. AGUILAR PIÑAL, op. cit., VII, págs. 77-78.

30. El ejercicio de la observación y apuntación con notas constituye un procedimiento literario típico de la época (SEBOLD, R. P., *La perduración de la modalidad clásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pág. 162).

31. CEBRIÁN, J., *La musa del saber: la poesía didáctica de la Ilustración Española*, Madrid, Iberoamericana, 2004, págs. 39-59.

32. SAAVEDRA FAJARDO, D., *Obras completas*, A. González Palencia (ed.), Madrid, Aguilar, 1946, pág. 174-179.

podría manifestar que él contribuye con su libro a proporcionar conocimientos teóricos a los pintores que comienzan, completando la lección que las obras ofrecen³³.

Rejón se integró en el selecto grupo de personas con interés en el manejo de los pinceles³⁴. Era un diletante con sensibilidad para el arte, que se declaraba amante de la pintura. Su familiaridad con el dibujo —en el prólogo comenta su “excesiva afición” desde la infancia—, su voluntad de aprenderlo, la lectura y el ambiente en el que se desarrolló le proporcionaron los medios para disertar sobre el tema. Su padre también muestra cierto apego por las artes e incorpora comentarios sobre ellas. Uno de los personajes de la novela *Aventuras de Juan Luis* es pintor³⁵.

Como buen racionalista, Rejón tiene presente la idea de predicar con el ejemplo, pero él habla de pintura sin ser pintor. De ahí que disculpe su atrevimiento al escribir sobre esta materia y esgrima la autoridad de los profesores, como fuente escrita y oral. Afirma que le rectificaron el gusto y le enseñaron a distinguir lo bueno de lo malo y que aprendió de la observación y estudio de sus obras, así como de los tratados³⁶. Ceán declara que lo vio copiar con acierto a Mengs y que había obra suya en la Real Academia de San Fernando³⁷. En el prólogo del *Diccionario*, Rejón insiste en que les consultó prolijamente. Sus escritos y copiosa librería indican que dominaba la literatura artística europea, especialmente francesa e italiana, uniéndose al profundo conocimiento de los textos españoles.

Repite tópicos que vislumbran fundamentos ideológicos de la Ilustración. Escribe con sencillez y pretende ser útil a los pintores y al proyecto cultural, en adelantamiento de las artes. Aplica la máxima clásica de enseñar deleitando —*docere et delectare*— y expresa haber suavizado el “estilo didáctico”, a la sazón poco grato³⁸. Con ideas regeneracionista e impulsoras de la restauración en las artes³⁹, aspira a favorecer la erradicación de la ignorancia, el aprovechamiento de los “jóvenes principiantes” y su formación en modelos perdurables, respetando las normas.

El autor explica sus intenciones en el prólogo. Tiene presente la fórmula horaciana *Ut pictura poesis* sobre las relaciones entre pintura y poesía⁴⁰. Se extraña de que en España apenas existieran composiciones poéticas sobre la pintura y no hubiera ejemplares de los versos sobre este asunto que escribió el artista cordobés Pablo de Céspedes, publicado fragmentariamente con posterioridad. Rejón alude a los poemas didácticos franceses que le sirvieron de modelo, especialmente los de Watelet y Lemierre (*La Peinture. Poème en trois chants*, 1769), así como los versos latinos de Du Fresnoy

33. Saavedra afirma que, “si bien el buril, y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto, como las más facundas” (SAAVEDRA FAJARDO, op. cit., p. 177). Rejón es consciente de que, en las artes liberales, teoría y práctica deben ir unidas, distinguiéndose de las mecánicas. En el discurso impartido en 1794 ante la Sociedad Económica Murciana, reitera que esta institución debía ayudar a fomentar el aprendizaje artístico en “principios fundamentales, y no por mera práctica” (REJÓN DE SILVA, D. A., “Breve Discurso, que para abrir la Junta general que celebró la Real Sociedad Económica en el día de SAN CARLOS de este año, dixo su Censor”, *Correo de Murcia*, Diciembre 1794, págs. 246-250, cita pág. 247).

34. Sobre la afición a la pintura en las altas clases sociales, véase PORTÚS PÉREZ, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999, págs. 67 y ss.

35. SOUBEYROUX, J., “Syntaxe narrative et statut des personnages dans *Aventuras de Juan Luis* de Rejón y Lucas”, *Mélanges offerts à Paul Guinand*, Paris, Éditions Hispaniques, 1991, págs. 205-218; ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., *La novela del Siglo XVIII*, Barcelona, Júcar, 1991, pág. 229; AMORÓS, A., “*Aventuras de Juan Luis*. Una ventana sobre nuestro siglo XVIII”, en REJÓN Y LUCAS, D. V., *Aventuras de Juan Luis: historia divertida que puede ser útil*, 1781, Murcia, Tres Fronteras, 2008, págs. XI-XXII; HERRERA NAVARRO, J., “Diego Ventura Rejón de Silva, poeta”, en ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (coord.), *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, págs. 881-894; CARNERO, G., *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.

36. Habla de buen gusto y de gusto bárbaro y mezquino (5).

37. CEÁN, op. cit., IV, pág. 164. En el testamento consta una manda dejándole a su madre dos cuadros “pintados por dicho Sr. Dn. Diego su hijo, copia de Mens, representando el uno la caveza de la Virgen y el otro el Angel”. Tenía obra de Mengs, así como de Ramos, Paret, Castillo, Camarón y Barcelón (*Testamento de Diego Rejón de Silva*, AHPM, ante Atienza, prot. 2379 II, 19 Diciembre 1796, ff. 1051-1054v).

38. Las opiniones de Locke sobre la sensibilidad y la determinación del entorno debieron incidir sobre Rejón. Sebald ha demostrado su influencia en Feijoo e Iriarte, cuyos libros poseía Rejón (SEBOLD, R. P., *El rapto de la mente: poéticas y poesías dieciochescas*, 2º edic. aumentada, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 46-49).

39. HENARES CUÉLLAR, I., *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 1977, págs. 96-111.

40. LEE, R.W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982; SOLER I FABREGAT, R., *El libro de arte en España durante la Edad Moderna*, Gijón, Trea, 2000, pág. 151; CEBRIÁN, op. cit., pág. 41.

y De Marsy⁴¹. Como construcción literaria, se inspira en *La Música* (1779) de Iriarte. Rejón sería referente para Moreno de Tejada en *Excelencias del pincel y del buril* (1804)⁴².

Se apoya en los tratados de Leonardo, Alberti, Pacheco, Carducho, Palomino y otros autores. Está en deuda con los principios estéticos de Mengs. Reconoce el modelo insuperable de la escultura griega y habla de la sencillez y grandeza como rasgos que definen la belleza (8, 19), como sentenció Winckelmann. Insiste en el rigor de las reglas (130) y no olvida la reivindicación patriótica. Recogiendo estudios anteriores, Úbeda analiza la polaridad existente en la época, con una variable clásica y otra nacional. Las plantea como contraposición entre Zeuxis y Velázquez; es decir, entre el pintor de la antigüedad y el de oriundez hispánica⁴³.

La Pintura tuvo buena acogida y resonancia inmediata dentro y fuera de las fronteras. La prensa y el marco académico sirvieron de plataforma de difusión⁴⁴. Se alabó y se destacó su utilidad y referencias encomiásticas a la escuela pictórica española, pues Rejón es un ejemplo más de la apología generada y del complejo entramado de respuestas a las críticas francesas, en este caso desde la esfera de las artes. El abogado Sempere y Guarinos ofrece un amplio comentario y resalta la nota sobre el mérito de los pintores españoles⁴⁵. El musicólogo y humanista Arteaga remite a las “cuerdas y eruditas noticias” de Rejón, Mengs y Ponz, en relación a la riqueza de la pintura española⁴⁶. Algo después, el historiador Ceán lo incorpora en el elenco de artistas, ensalzando “su afecto extraordinario” a la pintura y a la poesía⁴⁷. Rejón influyó en tratados de declamación como el de Bastús (1833), por sus referencias a la expresión.

Como poeta no fue muy elogiado. Rejón reconoce en el prólogo su escasa habilidad para versificar, aunque, como académico que era, buscó precisión y claridad en el lenguaje. La combinación métrica elegida es la silva, que dispone libremente endecasílabos y heptasílabos. En *Exequias de la Lengua Castellana* (1786-88), Forner censura la poesía de Rejón, como también la de Iriarte y Trigueros, y sus opiniones influyeron sobre Menéndez Pelayo⁴⁸. En el siglo XIX, tampoco salió airoso como poeta. Martínez de la Rosa considera que es desanimado y frío⁴⁹. Cueto declara que ni enseña, ni deleita, aunque reconoce su laboriosidad⁵⁰.

En cuanto a su repercusión en publicaciones periódicas, el *Memorial literario* cita en Agosto de 1786 la poesía didascálica de Rejón y repasa los puntos que aborda, redundando en la defensa de los profesores españoles frente a los insultos foráneos, en el mecenazgo de los reyes y en la alabanza de la Academia de Bellas Artes⁵¹. *La Pintura* tuvo eco en los territorios hispánicos de Ultramar, siendo mencionada en *Mercurio Peruano* en 1794.

41. Debió consultar la edición de Watelet de 1761, que incluye los poemas latinos de Du Fresnoy y de De Marsy, con la traducción al francés (WATELET, C. H., *L'art de peindre. Poème avec des réflexions sur les différentes parties de la Peinture. Nouvelle édition augmentée de deux Poèmes sur l'Art de peindre*, de M.C.A. Dufresnoy et de M. l'Abbé de Marsy, 1761, Gêneve, Slatkine reprints, 1969). Menéndez Pelayo habla de la plaga de los poemas didácticos, citando a Rejón y a Moreno y valorando la reivindicativa de lo español (MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Obras selectas. I. Historia de las Ideas Estéticas en España. 1883-1891*, 4ª edic, Madrid: CSIC, 1974, cita págs. 1523-1526).

42. GARCÍA MELERO, J. E., *Literatura española sobre artes plásticas. 1. Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2002, págs. 261-262.

43. ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo del Prado, 2001, págs. 289-300.

44. En *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid*, se citan otras obras suyas en diversas ocasiones, así como su cargo en la Secretaría de Estado.

45. SEMPERE Y GUARINOS, J., *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III. V*, Madrid, Imprenta Real, 1789, pág. 5.

46. ARTEAGA, E. de, *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789, pág. 116.

47. CEÁN, op. cit., IV, págs. 164-165. Véase también la mención DE LA CRUZ Y BAHAMONTE, N., *Viage [sic] de España, Francia, e Italia. XI*, Cádiz, Manuel Bosch, 1812, pág. 231.

48. Recogido por SEBOLD, op. cit., pág. 15.

49. MARTÍNEZ DE LA ROSA, F., *Obras literarias. II*, Londres, Manuel Bagsters, 1838, págs. 42-46.

50. CUETO, L. A. de, *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII. I*, Madrid, M. Ribadeneyra, 1869, págs. CLXIV-V.

51. *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid. VIII*, Madrid, Imprenta Real, 1786, págs. 438-443.

El 25 de Noviembre de 1786, *Efemeridi letterarie di Roma* incluye una extensa recensión. Se señala que Rejón consigue conjugar lo útil y agradable y se subraya su plausible defensa de los pintores, como contrapunto al menosprecio francés⁵². La referencia romana se recoge en *Espíritu de los mejores diarios* y se reseña brevemente en periódicos ingleses⁵³. Citas a *La Pintura* se incluyen en repertorios bibliográficos en lengua alemana y francesa de comienzos de la centuria siguiente y, en general, las obras de Rejón de Silva figuran en bibliotecas académicas y particulares⁵⁴.

Sobre la proclamación de la excelencia de las artes en España

Los elogios de Rejón a los pintores españoles se sitúan en el punto álgido de la polémica nacionalista, tras el demoledor artículo sobre España de Masson de Morvilliers publicado en 1782 en la *Enciclopedia Metódica*. El contenido de éste ha sido en parte analizado considerando la pervivencia de la leyenda negra que se cernía sobre la imagen que España había proyectado⁵⁵. Masson habló de ignorancia y opinaba que las artes estaban dormidas. La reacción fue amplia. Los textos laudatorios sobre lo hispánico redactados de inmediato por Cavanilles y Denina se tradujeron rápidamente, uniéndose a las de Forner, Vargas Ponce y otros autores. En otras disciplinas se generaron, igualmente, escritos para contrarrestar el desmerecimiento extranjero.

Rejón afirma que sus palabras surgieron como reacción ante la hostilidad mostrada por la literatura artística francesa, que silenció a los artistas españoles y señaló que no había pintor digno de crédito, aunque valora textos sobre perspectiva y al prolífico Charles-Nicolas Cochin. Si bien, fue oportunismo político porque algunos de los comentarios a los que se refiere no estaban tan cercanos en el tiempo. Centra sus críticas en tres autores: Jean-Baptiste Dubos con *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (París, 1719)⁵⁶; André Félibien con *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (París, 1666) y Pierre Potté con *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV* (París, 1765). Del primero se opone a la declaración de que hay países templados como España donde no florecieron las artes, bien que tuvo grandes personajes y poetas, pero no “pintor de primera clase, y aun de segunda apenas se encuentran dos”, según Rejón traduce de Dubos(99)⁵⁷. Rebate y califica de falsa la afirmación de que los reyes trajeron a pintores extranjeros para trabajar en El Escorial, porque no hallaron buenos maestros en su patria. Valiéndose de la autoridad del Padre Sigüenza (*Historia de la Orden de San Jerónimo*, 1595-1605) y del *Viaje* de Ponz, Rejón hace una enumeración de los cuadros de artistas españoles existentes en el citado monasterio, erigido por Felipe II como panteón dinástico. Alega que nunca un pintor obtiene la perfección en todos los grados. Se queja de que una persona inteligente como Félibien “pierda todo su conocimiento” y sólo cite a Velázquez, Ribera y Escalante y ponga mal sus nombres (103-104). A Potté le refuta su comentario sobre Marquet, arquitecto francés, y contraataca censurando el proyecto de éste para la Casa de Correos de Madrid (105). Explica que fue “nuestra Península en tiempo de Felipe II y III, y aún más adelante, el teatro de las Artes” (98).

52. *Efemeridi letterarie di Roma*. XV, Roma, Giovanni Zempel, 1786, págs. 375-376.

53. *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*, 181, 18 Mayo 1789, págs. 58-59; *The analytical review, or history of Literature domestic and foreign, on an enlarged plan*. IV, London, J. Johnson, 1789, pág. 382. Véase también la mención en libros: BLAIR, H., *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Artes*, J.L. Munárriz (trad.), Madrid, García y Compañía, 1801, pág. 20.

54. *Göttingische gelehrte Anzeigen*. 1, Gotinga, Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 18 Febrero 1790, pág. 277; CRESPO DELGADO, D., “Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 32, 2007, págs. 31-60. Rejón es mencionado en distintos diccionarios bibliográficos franceses en las primeras décadas del XIX. No se han encontrado referencias francesas tempranas a *La Pintura* –que sí a la traducción de Leonardo y Alberti–, salvo en catálogos bibliográficos, posiblemente debido al cierre de fronteras ante las ideas revolucionarias y por la actitud crítica de Rejón a los escritos franceses.

55. CASES, V., “Introducción”, en MASSON DE MORVILLIERS, N., *La [voz] España de la “Encyclopédie méthodique” de 1782*, Murcia: Biblioteca Saavedra Fajardo, 2010 <<http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/LIBROS/Libro0664.pdf>> [Consulta: 20 Septiembre 2011]

56. Rejón maneja la edición de 1755.

57. Se citarán entre paréntesis las referencias a las páginas extractadas de *La Pintura* para evitar la proliferación de notas.

Desde ámbitos gubernamentales, se tomaron iniciativas para fomentar el respeto por lo hispánico y para hacer familiares los nombres y las vidas de quienes habían destacado en la política, las artes, las ciencias y las armas. Se proclamaron sus proezas como *exemplum virtutis*, en un contexto de fervor moralizador⁵⁸. Se configuró una historia abierta protagonizada por grandes hombres que desde la antigüedad continuaba en el presente⁵⁹, lo que contribuía a generar autoestima y promover la continuidad en la nómina de personas dignas de ser honradas. En el origen refulgente de la Hispania Romana estaban Séneca, Quintiliano y Trajano. Hermosilla, que fue secretario de San Fernando, los recuerda en un discurso de 1784, para luego hablar de los “sublimes genios” que situaron “en la inmortalidad las glorias de nuestras Artes”⁶⁰. En su recorrido por la arquitectura española, Jovellanos se remonta, igualmente, a los logros romanos⁶¹. La etapa de los *godos y musulmanes* se afronta como retroceso y el arte precedente es tratado como herejía, disparate y barbarie, con Churriguera y sus seguidores como foco de los ataques. Rejón comparte el rechazo de los ilustrados a las fantasías y profusos adornos desplegados por arquitectos y tallistas barrocos, pero evita incluir a los pintores.

Las artes no alcanzaron fuera de España el reconocimiento que disfrutaba la creación literaria. Los encargos a extranjeros durante dilatados períodos eran, a veces, interpretados como ausencia de buenos artífices en el país. El mecenazgo de la corona se convirtió en uno de los fundamentos conceptuales del imaginario nacionalista. El patrocinio regio se hacía imprescindible, al tiempo que era un valor arraigado. A otra escala, ciertos ilustrados se afanaron en apoyar a los artistas, emulando a ricos y poderosos. Se repetía que las artes contaban con la protección de los monarcas, entonces los Borbones y antes los Austrias, conscientes de la necesidad de preservarlas. En 1784, Hermosilla rememoraba cuando “ninguna Provincia de la Europa excedía a España en teoría y práctica de la Pintura y Arquitectura”⁶². Masdeu situó a las artes en lugar sublime y matizó que no eran consideradas por los “extraños”⁶³. Sempere creía que nunca se había escrito sobre las nobles artes —ni se habían cultivado éstas— “con el ardor” de entonces⁶⁴. Rejón proyectó incluir en la serie de *Españoles Ilustres* un cuaderno con seis artistas y así se lo comunicó a Floridablanca en 1791, publicándose en 1798 y reuniendo a Velázquez, Murillo, Herrera, Cano, Céspedes y Ribera⁶⁵.

Otra cuestión que suscitó gran interés fue la indumentaria, como expresión de identidad. Coincide con el fenómeno del majismo y con el proyecto frustrado de hacer un traje nacional femenino, al que se opuso la Junta de Damas Matritense en 1788. Los majos se contraponen a petimetres y currutacos, seguidores de modas extranjeras en la forma de comportarse y vestir. Cano y Olmedilla grabó y publicó la rica *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos que comprehende todos los de sus dominios* (Madrid, 1777). En *Atlante Español ó Descripción general Geográfica, Cronológica, e Histórica de España* (1778-1795), Espinalt menciona los trajes propios de cada reino. Rejón recomienda al pintor precaución al representar a las figuras con el traje propio de su nación (119). Remite a Montfaucon y a *L'antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724).

58. Sobre este tema, véase ROSENBLUM, R., *Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII*, B. Moreno (trad.), Madrid, Taurus, 1986, págs. 53-95.

59. WULFF ALONSO, F., *Las esencias patrias: historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Barcelona, Crítica, 2003.

60. *Distribución...* 1784, op. cit., pág. 37.

61. JOVELLANOS, G. M., *Elogio de D. Ventura Rodríguez*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1790, págs. 165-168.

62. *Distribución...* 1784, op. cit., págs. 38.

63. MASDEU, J. F. de, *Historia crítica de España y de la cultura española. I*, Madrid, Antonio de Sancha, 1783, pág. 97.

64. SEMPERE Y GUARINOS, op. cit., págs. 1-2.

65. MOLINA, Á., “La misión de la historia en el dieciocho español. Arte y cultura visual en la Historia de América”, *Revista de Indias*, LXV, 235, 2005, págs. 651-682, cita pág. 663; GARCÍA FELGUERA, M.S., “La imagen del artista en la colección de Retratos de los españoles ilustres”, *Ephialte*, II, 1990, págs. 426-429; CARRETE, op. cit.

La selecta y numerosa tropa de Pintores Españoles

Y la selecta y numerosa tropa es el título de la nota quinta contenida en *La Pintura*, que concentra la mayor parte de los argumentos apologeticos que escribe Rejón sobre la pintura española (92-106). Si bien, ciertas cuestiones las subraya en los versos y en otras notas, pues efectúa alegatos en el prólogo y en los tres cantos. Cree que los artistas españoles destacaron de manera singular y prolífica en la totalidad de los aspectos pictóricos. De ahí, que en cada canto formule algún razonamiento sobre este asunto. Los títulos sintetizan lo esgrimido y son elocuentes respecto a lo tratado. Arranca con un *Elogio de los Pintores Españoles* en el punto séptimo del primer canto centrado en el dibujo, que incorpora dos notas. Una la dedica al *Crucificado* de Velázquez —*Testigo el Crucifijo portentoso*— y no es casualidad que sea el artista sevillano quien encabece las referencias laudatorias. La otra —*Y la selecta y numerosa Tropa*— es, como se ha indicado, la más extensa de las treinta y una que contiene el libro y la más significativa sobre esta materia. Además, la última de las notas del primer canto —*Del Pasma de Sicilia los primores*— trata sobre cuadros de Rafael conservados en el Palacio Real y, en particular, sobre la célebre *Caída en el Camino del Calvario*, conocida como *El Pasma de Sicilia*.

El canto segundo, sobre la composición, contiene dos arengas. La primera, sobre la *Dificultad del Arte de la Pintura y honras que han repartido algunos Soberanos a varios Profesores hábiles*, incluye una nota —*Pintando su Real Mano*—, donde pondera de nuevo el apoyo de los reyes españoles a los artífices. En la otra, habla sobre el retrato y formula así: *Se deben imitar los que hicieron Ticiano, y varios famosos Españoles*.

El tercero, sobre el colorido, reúne dos epígrafes que versan sobre la *Excelencia en esta parte de algunos Pintores Españoles* —con la nota *En las obras que a luz España ha dado*— y sobre el *Instituto de la Real Academia de San Fernando*. Resalta a esta institución, que fomenta el progreso de las artes con celo y “patriotismo verdadero” (86)⁶⁶.

El testimonio de Rejón constituye una fuente primaria esencial para analizar la génesis del discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española. Rejón utiliza argumentos emocionales, pues conoce bien la Retórica y sabe lo que significa comunicar y persuadir apelando al *pathos* del receptor. Así, se lamenta de la falta de aprecio por el arte propio: “¡Qué mucho será que las desprecien los extranjeros, si ven el tácito desdén con que las tratan algunos nacionales!” (127). Procura ofrecer una definición convincente de escuela y utiliza el naturalismo como valor genuino y distintivo, que en gran medida la crítica decimonónica lo relacionó con el casticismo. Encasilla sin apenas considerar evolución y cambios en la práctica pictórica. No establece variantes que repercutan sobre la irrefutabilidad del mensaje nacionalista y sobre su consolidación. Repite similares comentarios para caracterizar a autores muy distintos, redundando en que consiguen la veracidad en la representación. El realismo ha sido siempre el estandarte definitorio que se ha asignado a la pintura barroca española. Pérez Sánchez se plantea si existe algo común en el heterogéneo panorama peninsular — que, sin duda, presenta una personalidad singular- y si es diferente al de otros centros pictóricos⁶⁷.

Aunque los comentarios de Rejón sean esencialmente estilísticos y recabe referencias históricas, la fundamentación de la noción de escuela trasciende lo formal. Rejón se sitúa en el origen de su proceso de conceptualización, con las ambigüedades y problemas que acarrea ofrecer un enunciado que precise lo que entraña la práctica y el espíritu de lo pictórico en España, gusto de las gentes y particularidades que se le reconocen⁶⁸. En su Diccionario, Rejón define el término escuela, siguiendo a Palomino, y señala: “Llámase así aquel establecimiento de máximas relativas á las Artes deducidas de un Profesor, ó de todos los de una Nación, y seguidas por los demás”⁶⁹. Es decir, infiere que existen unos principios que la sustentan y la identifican. Considera que estilo es la manera particular en que el artífice ejecuta. Si-

66. Una reseña más amplia sobre esta institución figura en REJÓN DE SILVA, *Diccionario...*, op. cit., págs. 1-5.

67. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura Barroca Española (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992, págs.10-13.

68. GÉAL, op. cit., pág. 293; GROSS, op. cit.

69. REJÓN DE SILVA, *Diccionario...*, op. cit., pág. 98.

guiendo a Mengs, declara que, en estilo natural —formulado como el “que imita únicamente lo que halla en la naturaleza”⁷⁰—, Velázquez excede a cualquier otro pintor.

Rejón insiste en la idiosincrasia de la escuela. Censura a quien hace de la virtud defecto tachando de meros naturalistas a los pintores españoles (92, 94). Como intelectual de su época, entiende que el acercamiento a la naturaleza debe ser selectivo, trasladando a las obras la verdad, que llega a engañar a la vista (90). Arguye sobre la belleza ideal que “inventaron los antiguos” para representar a sus deidades (90)⁷¹. Sobre la belleza, “que en algunos asuntos exige el gusto sabio y refinado”, opina que es casi imposible encontrarla hasta en los más celebres profesores. Rafael y Velázquez la lograron y los españoles consiguieron “una hermosura poco común” (94), que superó a los grandes artistas italianos en “belleza, frescura y naturalidad del colorido” (95). Reitera, como Mengs, que la sublimidad sólo se encuentra en Rafael y remarca que ciertos artistas lo aventajaron en habilidades concretas (101).

Rejón reconoce puntos débiles en la escuela pictórica según los referentes estéticos pujantes, pero les resta importancia. Así, Murillo no estudió la escultura de la antigüedad, pero ni siquiera los grandes pintores obtuvieron siempre la belleza ideal, que corresponde a los dioses. Murillo evita, en consecuencia, la sequedad que acarrearía la copia rigurosa del modelo estatuario clásico y compensa esta “falta” con lo “agradable, tierno, y decoroso de la expresión, con la belleza del colorido, la suma verdad, y las demás gracias propias de su estilo” (96).

Rejón considera que los artistas españoles dieron lecciones prácticas y apenas alardearon con la pluma, aunque hubo textos relevantes como los de Arfe, Céspedes, Pacheco y Palomino (105-6). Se apoya continuamente en la carta que Mengs escribió a Ponz sobre los cuadros conservados en el Palacio Real de Madrid y éste incorporó en el tomo sexto del *Viaje de España*⁷². Cree que habría quien reprochase a Mengs sus comentarios, “teniéndole en algún modo por nacional”, en razón de haber sido pintor de cámara (97).

Rejón concentra sus esfuerzos panegíricos en el canto al dibujo —“alma del gusto”, “a todo preferido” (4-5)—, cuya superioridad —con Rafael al frente— defiende como hombre de su tiempo, que ve el fundamento y principio de la pintura en el trazo delimitador de la forma. Las primeras alusiones a un artista español recaen en Velázquez, tanto en el canto como en la nota. Habla con entusiasmo de la fama resucitada en las nobles artes, merced a la escuadra de Herrera, los cinceles de Becerra y Berruguete y los pinceles de Murillo y Velázquez, que daban “envidia al mundo” (26). Destaca a Tiziano y Van Dyck con su tinta elegante, así como a Correggio. Considera que Murillo y Velázquez llegaron a igualar en color y hermosura los lienzos más admirables.

La tradición en el retrato marcó los rasgos de la escuela e hizo que sobresaliese “en la verdad y dulzura del colorido, y en la imitación perfecta del natural” (97-98). Repite una declaración similar casi al concluir el libro, cuando evoca el lamento de los profesores porque, a pesar de las “excelencias de las obras antiguas”, pocos principiantes aspiraban a “conservar; y perpetuar el carácter de nuestra Escuela en la verdad, bella casta del color y natural expresión” (127). Insiste en la necesidad que tenían los jóvenes de impulsar la continuidad de este carácter. Reconoce que los profesores de su tiempo eran conscientes de “las excelencias de las obras antiguas Españolas” (127). Apenas habla de la pintura religiosa, salvo para ahondar en la representación de la belleza ideal que corresponde a lo divino o citar alguna obra

70. REJÓN DE SILVA, *Diccionario...* op. cit., págs. 102-103. También se detiene en los estilos en arquitectura y cita a varios autores españoles. Ceán atribuye a Francisco de Herrera el Viejo el protagonismo para formar “un nuevo estilo, que manifiesta el genio nacional”, inspirando a Velázquez (CEÁN, op. cit. II, pág. 274). El diccionario de la Real Academia Española introduce en 1791 la acepción de escuela como sinónimo de estilo y define a aquella como “Método, estilo, ó gusto peculiar de cada autor, ó maestro para enseñar a sus discípulos”. Como académico que era, el nombre de Rejón se cita en ese diccionario y formó parte de la comitiva que se lo entregó a los reyes (*Gaceta de Madrid*, 47, 14 Junio 1791, págs. 406-407).

71. JACOBS, H. C., *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pág. 116.

72. La carta fue retocada por Azara al incluirla en la edición española del tratado de Mengs (MENGS, A. R., *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, 1780, Mercedes Águeda (ed.), Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1989, págs. 199-230; PONZ, A., *Viage [sic] de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Joaquín Ibarra y Viuda de Ibarra, 1772-1794, 18 v., cita VI, págs. 164-229).

(91). Rejón diserta sobre la belleza ideal y natural en la nota segunda a la traducción que hace del tratado de Winckelmann, cuando señala que la naturaleza ofrece ejemplos de proporciones que no se corresponden con la belleza ideal y, sin embargo, manifiestan una gracia y hermosura no definibles⁷³.

Pretende articular una genealogía sólida, con un pasado legitimador romano y fundamentos destacados en la pintura, que retoma lo mejor de cada escuela europea, lo que probaría su excelencia. El tono comparativo surge constantemente. Afirma que Italia recuperó las artes durante el Renacimiento en Roma, Florencia, Bolonia, Lombardía y Venecia y que, gracias al comercio y trato, se introdujo en España el nuevo gusto (92). Valora que Berruguete y Becerra —a quienes considera los primeros restauradores de la pintura en España— bebieran directamente de la pureza y sublimidad de Miguel Ángel y Rafael, irradiando sus enseñanzas a Madrid, Sevilla, Córdoba y Granada. Cree que la escuela española partió de la florentina y de su perfección en el dibujo. El dominio del color lo obtuvo de la naturaleza y del ejemplo de la escuela flamenca. Nada envidiaba el pincel español a Tiziano y Rubens, a cuyas escuelas dice que superaba en la corrección de contornos y la valentía de ejecución (94). Tomando palabras mengsianas, Rejón subraya la hegemonía de Velázquez respecto a Tiziano en la perspectiva y claroscuro, parangonándolo con Correggio (97). Cita el *Retrato de Inocencio X* en el Palacio Doria de Roma y resalta que el cuadro del maestro sevillano captaba la atención, aun rodeado de obras de los mejores pintores italianos (98). Señala que Murillo fue superior al “sin igual” Rafael en “belleza, frescura y naturalidad del colorido” (95).

Rejón evita hablar de los artistas coetáneos, salvo de Mengs. Sí lo hizo Cavanilles en 1784 en su apología contra el artículo *Espagne* en la *Enciclopedia Metódica*. Cavanilles declara que la etapa inmediata había significado un letargo, del que estaban saliendo gracias a talentos como Vergara, Bayeu y Maella, a quienes había visto corregirse en la naturaleza, buenos modelos y “lecciones vivas de Mengs”⁷⁴. Además, remite a las observaciones sobre las riquezas artísticas del país contenidas en el *Viaje* de Ponz y pondera el patriotismo de éste, a quien tilda de ciudadano imparcial. El ilustrado valenciano también destaca a Velázquez, Ribera y Murillo, junto a Ribalta y a otros admirables.

Como panegírico patriótico, Rejón atiende a los intereses políticos e intenta demostrar la existencia de una consistente escuela española de pintura. Su percepción no difiere, en ciertos aspectos, de la mantenida en tratados que le precedieron y en escritos de entonces, aunque posee matices propios, como se ha visto. Su mentor, Florida-Blanca, era como él consciente de la importancia de las artes y las favoreció, exponiéndoselo sucesivamente a Carlos III y Carlos IV⁷⁵. Rejón enfatiza a los reyes como bienhechores de la cultura artística. Evoca la “mucha estimación” de Felipe IV a Velázquez, en cuya época “España floreciente / Artífices no pocos ostentaba” (47). Recuerda la célebre anécdota que consideraba que fue el rey quien pintó la cruz de la orden de Santiago en el pecho de Velázquez, en su autorretrato en *Las Meninas*: “Digno rasgo de un Rey en quien unido / Lo magnánimo estuvo a lo entendido” (48, 121). A Carlos III lo llama “restaurador de la opulenta Herculano y Pompeya” (25), evocando su apoyo como rey de Nápoles a las excavaciones de las ciudades enterradas por las cenizas del Vesubio. Señala que España le debía la magnificencia que disfrutaban. Ensalza a su heredero, el futuro Carlos IV, amante de las artes e imitador de su padre en sus acciones benefactoras.

Alaba la tradición del retrato en España, con obras de Tiziano, Velázquez, Pantoja, Murillo y otros profesores, “Con quienes se gloria / Nuestra Escuela Española / (En cuyo ramo casi brilla sola)” (51). Para el fresco, recomienda seguir a Giordano y Carreño (80). Reprocha la falta de grabadores, que hubieran divulgado el nombre de los pintores

73. Nota de Rejón a Winckelmann (vid ut supra nota 7).

74. CAVANILLES, A., *Observaciones sobre el artículo España de la Nueva Enciclopedia*, M. Rivera (trad.), Madrid, Imprenta Real, 1784, págs. 23-24.

75. FLORIDABLANCA, Conde de, *Escritos políticos: La Instrucción y el Memorial*. Joaquín Ruiz (ed.), Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982, pág. 355.

españoles, aunque la situación estaba cambiando (95, 104). Reconoce la primacía de los buriles franceses⁷⁶, con los que España estaba en deuda en el progreso que entonces experimentaba y que culminaría en 1789 con la creación de la Real Calcografía. Anima a los pintores jóvenes a que se apliquen en la perspectiva teatral y destierren la barbarie existente, calificando de “desgraciadas y ridículas” muchas mutaciones escenográficas (131).

En los ejemplos que pone, escoge la historia de España como temática representativa para relatar gestas memorables (47), pues, como señala Saavedra Fajardo, el pincel, el buril y el cincel deben escribir los hechos gloriosos de los antepasados en el lienzo, el bronce y el mármol⁷⁷. Rejón alude a los héroes, que son esplendor para la patria, “que los cría, y los fomenta” (85). Utiliza frases como patrio suelo y patriotismo verdadero. Destaca a Velázquez, seguido de Murillo y Ribera, como pintores de primer orden en la expresión. Los elige por su excelencia, pero también porque responden a las características esenciales arbitradas para puntualizar los fundamentos de la escuela pictórica y, además, porque eran considerados una tríada inigualable⁷⁸. En los tres se conjuga la vertiente culta y la castiza. La selección de pintores demuestra la importancia que concede al foco sevillano, aunque no lo clasifique como escuela, que sí sería contemplada por autores como Ceán⁷⁹.

Para potenciar su discurso encomiástico, Rejón utiliza y copia a Mengs, el “mayor elogiador” de la pintura española⁸⁰. En Velázquez, enfatiza la excelencia y la inteligencia sin igual en la perspectiva aérea y ciencia de la luz. Formula su superioridad y habla de talento, ardiente valentía, “franqueza y efecto inimitables”. Menciona el *Crucificado* “portentoso” —“que a toda habilidad hoy día humilla” (11)—, el *Aguador*; el *Triunfo de Baco* —“fingido Baco”—, la *Fragua de Vulcano*, las *Hilanderas* —donde pintó la voluntad y no la mano (97)⁸¹—, *Las Meninas* y los retratos de Inocencio X y el ecuestre de Felipe IV.

De Murillo evoca un primer estilo que se distingue, según Mengs, por su “valentía, fuerza y arreglo del Natural” y un segundo que sobresale por su dulzura (96)⁸². Habla de su destreza, bellas actitudes, arreglados pliegues y fuego de invención. Cita cuadros de Cristo y la Virgen (96), los *Desposorios*, *Santiago* y las admiradas obras de la Caridad de Sevilla, pertenecientes a su “mejor tiempo” (95).

De Ribera, “Secuaz de Carabagio en su manera” (11), retoma los calificativos de bellísimo y excelente que le otorga Mengs. Manifiesta que despunta en la imitación del natural, fuerza del claroscuro y logros en plasmar los accidentes del cuerpo; redundando en los valores que presupone a lo español.

Destaca a Pantoja y sus retratos asombrosos por el dibujo, verdad y colorido (101). De Coello —lo llama Claudio el Castellano— cita la *Adoración de la Sagrada Forma* en El Escorial, repitiendo similares alabanzas brindadas a otros artistas, al señalar que es “obra inimitable tanto por la riqueza de la Composición y corrección en el Dibujo, como por su mucha verdad y admirable expresión” (102). Destaca a Zurbarán, Cano, Navarrete, Escalante, Morales —El Divino— y Palomino —“cuya pluma y pincel nunca tuvieron / El elogio que siempre merecieron” (12)—. Además, incluye

76. Ejemplariza con el francés Audran, cuyas láminas eran conocidas. Su libro *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité* (París, 1683) había sido traducido en 1780 por Jerónimo Antonio Gil, grabador de la Casa de Moneda de México (BÁEZ MACÍAS, E., *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*, México, UNAM, 2001).

77. SAAVEDRA FAJARDO, op. cit., pág. 178. En tratados franceses se compara al pintor con el orador (PUTTFARKEN, T., *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven & London, Yale University Press, pág. 266).

78. En los ornatos realizados con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV, la alegoría de la Pintura llevaba una leyenda que decía: POR VOS, O [sic] CARLOS EL ÍBERO SUELO / VER RENACIDO ESPERA / SU MURILLO, VELÁZQUEZ Y RIBERA* (SEMPERE Y GUARINOS, J., *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los reyes nuestros señores Don Carlos III y Doña Luisa de Borbón y la jura del Serenísimo Señor Don Fernando*, Madrid, Imprenta Real, 1789, pág. 12).

79. Sobre el comentario que Ceán hace de las características de esta escuela, véase *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la Pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a la que la elevó Bartolomé Estevan [sic] Murillo ...*, Cádiz, Casa de Misericordia, 1806, págs. 112-132.

80. ARTEAGA, op. cit., p. 203.

81. Es idea parafraseada de Mengs que declara a la pintura como arte liberal (MENGS, op. cit., pág. 222).

82. MENGS, op. cit., p. 222.

a “cuantos en científicos afanes / aplaude el laborioso Palomino” (12). En las notas, agrega a Barroso, Juanes, Ribalta, Roelas, Cerezo, Carvajal y Carreño (94, 100, 103).

Declara que los artistas podían adquirir en España los conocimientos necesarios para destacar en su profesión. Señala que Murillo no se marchó fuera y Velázquez tenía las cualidades que admiraba Mengs antes de ir a Italia (103). Sin embargo, su postura no es contraria al intercambio cultural con otros países, al contrario es consciente de lo aportado por los pintores extranjeros para el desarrollo de la escuela española, al integrarse sus obras en las colecciones reales, que conoce bien, y debido a sus estancias en la Corte, como Rubens, Giordano y Mengs. Rejón se detiene en los maestros que trabajaron en El Escorial (100-101). En otros casos -como Tiziano, Rafael y otros-, se efectuaron encargos o bien sus cuadros fueron comprados o regalados. Habla de Rafael, divino, eminente, gloria del arte, honor de Urbino, ciencia y pincel valiente, excelso y peregrino (35). Del gran e inmortal Tiziano, “hechizo de la vista”, sublime colorista y tinta elegante, que también concede al flamenco Van Dyck, sublimes para su nación como lo fueron Veronés, Correggio, Poussin y Le Brun (95). De Correggio, la dulzura, gradación continuada y gracia de contornos. De Annibale Carracci, ensalza la belleza corporal masculina, frente a Francesco Albani en la femenina. De Guido Reni, el dominio de las cabezas; de Poussin —lo llama Pusino—, la composición y la expresión, como, igualmente, de Le Brun, pues conoció sus teorías sobre ésta, que desarrolló en sus conferencias académicas (95, 102, 103).

Consideraciones finales

En suma, las artes constituyen un capítulo primordial en el imaginario nacionalista de la Ilustración española. Rejón de Silva fue un eslabón excepcional en la gestación del concepto de escuela pictórica. Evidencia el pensamiento de las clases dirigentes sobre el tema y descubre el papel que se concedió a las artes. El autor formula los rasgos diferenciales de la escuela, disputándole un espacio propio y minimizando sus sombras. Explica en tono reflexivo y con finalidad persuasiva su singularidad y la vertiente naturalista como hilo conductor común y defiende a los artistas, refutando las valoraciones negativas. Como disertación propagandista, procura aportar pruebas y ofrecer argumentos para formar juicios en pro de su prestigio y *dignitas* de sus protagonistas⁸³. Es un observador privilegiado, un intelectual sensible con inquietudes y con una importante cultura visual y literaria, que escribe *La Pintura* con finalidad didáctica en una etapa de madurez. Recurre con tenacidad a la autoridad de Mengs, como garante de sus afirmaciones, que en su mayoría son las del pintor filósofo, y a otros teóricos y artistas. La apología de la escuela pictórica se sitúa en el contexto de las oraciones laudatorias sobre lo hispánico, que tomaron como excusa las descalificadoras opiniones francesas, pero es más que una contrarréplica. Rejón conecta emocionalmente con el lector español, intenta hacerle sentir afectado por las críticas y despertar su autoestima, facilitándole información sobre la excelencia del arte patrio. Construir una identidad y consolidarla implica un complejo proceso de articulación que preocupó a los ilustrados. Diego Rejón de Silva lo materializó en un discurso, cuyas huellas se pueden rastrear hasta la actualidad.

Fecha de recepción: 05-01-2012

Fecha de aceptación: 18-06-2012

83. GACTO, M., “El retrato del artista creador en la segunda mitad del siglo XVIII”. *Imagen y Apariencia*. Congreso Imagen y Apariencia, Murcia, Editum, 2009 <<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/view/861/831>> [Consulta: 14 Septiembre 2011].

Los monasterios y su proceso de secularización en el s. XIX: una “mirada retrospectiva”

Lena S. Iglesias Rouco
Universidad de Burgos

Resumen

Desde los inicios de la contemporaneidad, los antiguos monasterios irán desapareciendo o, al menos, experimentan profundas transformaciones. Esta situación fue consecuencia del triunfo de un nuevo sistema que, rompiendo con el tradicional posicionamiento trascendente, los convirtió en referencias de cuanto había dejado de ser.

Pese a cambio tan decisivo, muchos de los que constituyeron grandes microcosmos religiosos terminan incorporándose a nuestra realidad actual. Sin embargo, lo harán bajo apariencias renovadas que, en sí mismas, resultan profundamente significativas respecto a los planteamientos surgidos en torno a la conservación y usos de aquellos conjuntos considerados como valioso legado del pasado.

Palabras clave: arte, arquitectura, patrimonio, Desamortización.

Abstract

From the beginnings of the contemporaneousness, the former monasteries will be disappearing or, at least, they experience deep transformations. This situation was a consequence of the victory of a new system that, breaking with the traditional transcendent positioning, turned them into references of all that once were.

In spite of so decisive change, many of what constitute the religious microcosms, ends up joining our current reality. Nevertheless, they will do it under renewed appearances that, turn out to be deeply significant with regard to the approaches arisen around the conservation and uses of those collections of monumental buildings considered as valuable legacy of the past.

Keywords: art, architecture, heritage, Disentailment.

Es bien conocido cómo los conjuntos religiosos con la consideración de monasterios, es decir, aquellos ligados en origen a la vida eremita¹ que, siguiendo la regla de San Benito de Nursia², se fueron consolidando como centros de vida comunitaria dirigida a la oración-meditación³, ejercieron un importante protagonismo cultural, político y económico a lo largo del medioevo y edad moderna⁴. También se halla asumido que el nuevo marco social generado a partir de la revolución francesa tuvo una incidencia decisiva en su existencia. Y ello hasta el punto de que, en su gran mayoría, perdieron la condición de células religiosas y, paralelamente, sus poderosas y magníficas residencias religiosas serán adaptadas a nuevos usos lo que va a suponer transformaciones profundas e, incluso, en muchos casos llegarán a desaparecer por completo.

Tal proceso, el que se refiere a la incidencia de la contemporaneidad en la biografía monacal deteniendo en gran manera su curso y apropiándose del rico patrimonio hasta entonces generado, ha sido sin embargo escasamente estudiado pese a hallarse en estrecha imbricación con la génesis de nuestro mundo actual y, en consecuencia, constituir un expresivo referente de muchas de las actitudes que han ido guiando su desarrollo. De ahí el interés de abordar un análisis que, refiriéndose a cuanto es ya pasado, nos permita, a la vez, comprender mejor nuestro presente y adquirir nuevas perspectivas desde las que plantear futuras actuaciones.

Imagen de lo que fue

Los profundos cambios que van encadenándose a partir de la segunda mitad del siglo XVIII estimularon la definición de un organigrama socioeconómico que, con fuerte carga secularizada y material, se diferenciaba radicalmente respecto a cuanto había estado vigente durante más de mil años⁵. Ese nuevo marco tiene su origen en las actitudes derivadas del pensamiento kantiano que impuso la firme convicción de que el conocimiento era elaborado a partir de los datos extraídos de la experiencia. Se abrieron, así, nuevas posibilidades de desarrollo en base a estrechas conexiones con la realidad inmediata convirtiéndose esta en el objeto por excelencia de cualquier propuesta de progreso.

Tal transformación alcanza, inicialmente, a las propias casas religiosas que se esforzaron por renovar sus dependencias pretendiendo poner de manifiesto, a través de magníficas empresas arquitectónicas, su positiva incidencia en la dinamización del entorno en que se eregían. Sobre ello nos hablan elocuentemente, aún en nuestros días, esos magníficos compases de Rivas del Sil y de La Vid, la iglesia de Santo Domingo de Silos, los monumentales frentes de Samos y Celanova, la sacristía de la Cartuja de Granada, etc. No obstante, el mensaje de trascendencia que dimanaba de las actitudes religiosas era ajeno a los nuevos presupuestos volcados hacia la inmediatez material. Y fueron vanos cuantos intentos pretendieron evitar el triunfo de la dimensión pragmática que priorizaba los avances seculares.

En nuestro país, actuaron como tenaces introductores de cambios tan decisivos las autoridades que lo gobernaron durante el corto periodo del reinado de José Bonaparte. A ellos corresponde la denodada defensa de una comprensión laica que defiende el “valeros de vuestra razón”⁶ como instrumento básico para el progreso. Y apelando al mismo “bajo el punto de vista de la utilidad pública”⁷ se decide la supresión de los establecimientos religiosos considerados como

1. ARRANZ, A., MITRES, E., MOXÓ, F. de y MORENO, J. I., *Los orígenes del monacato*, Madrid, Cuadernos Historia 16, 1985, pp.17-30.

2. STEIDLE, B., *La regla de San Benito comentada a la luz del antiguo monacato*, Burgos, Monasterio de Santa María la real de Huelgas 1998

3. Sobre el tema existe una amplia bibliografía citada en múltiples estudios según se recoge por GARCÍA MARTÍNEZ, P., *Monasterios*, Ed. Rueda, Madrid, 2004.

4. ATIENZA, A., *Tiempos de conventos. Una historia social de las fundaciones en la Edad moderna*, Marcial Pons, Historia, Madrid, 2008.

5. CHARTIER, R., *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1995.

6. Archivo Municipal de Burgos (en adelante A. M. Bu.), *Actas Municipales de 1810*, 15 de mayo, fs.116-117.

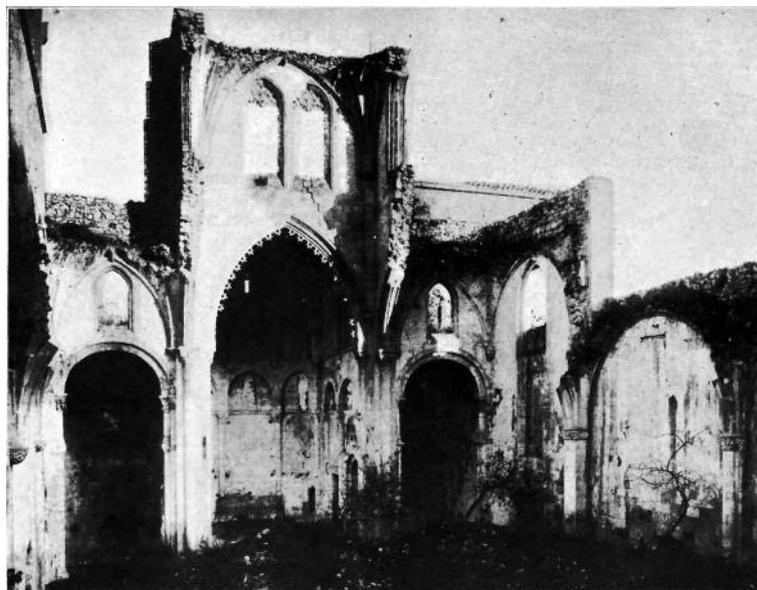
7. *Gazeta de Madrid*, 1810, 21 de noviembre, pp. 1455 y 1456.

“dañosos y fatales a los progresos de la razón humana” Tal medida fue acompañada de la expropiación de sus bienes para utilizarlos “desde el punto de vista de la utilidad pública”⁸. Así, las antiguas fábricas conventuales van a alojar a los cada vez más numerosos contingentes de tropas en continua movilidad ante la situación de conflicto generalizado. Algunas actúan como hospitales y sus huertos pueden llegar a convertirse en cementerios civiles donde reciben sepultura quienes fallecen en las contiendas. Es frecuente, también, que pasen a funcionar como hospicios y modernas escuelas públicas. En ocasiones, incluso, serán demolidos, total o parcialmente, para llevar a cabo importantes operaciones urbanísticas o utilizar sus materiales en obras de mejora de los servicios públicos⁹.

No obstante, el número de fundaciones desamortizadas era tan elevado que, una gran parte, fue sacada a pública subasta. De esa forma, determinados conjuntos de gran valor artístico serán adquiridos por relevantes generales u oficiales de alta graduación. Igualmente pasan a manos particulares muchos de los inmuebles que habían pertenecido a las órdenes extinguidas generándose, rápidamente, un notable interés por la adquisición de las posesiones expropiadas. En este sentido, el del afán por hacerse con los bienes de valor hasta entonces en manos religiosas, las creaciones ligadas al arte del pasado se constituyeron en objetos de atención prioritaria. Ciertamente es que, desde el Gobierno, fueron elaborándose sucesivos decretos destinados a la preservación de las obras con características más singulares destinándolas a la formación de museos y bibliotecas públicas. Se intentaba que, por ese procedimiento, las creaciones hasta entonces “encerradas en los claustros” o “en sitios donde pocos podían entrar” y “en la más vergonzosa oscuridad” pudieran ser contempladas por todos los ciudadanos y, a través de las mismas, se propagasen “las reglas del buen gusto a todas las clases de la sociedad”¹⁰.



Monasterio de Yuste. J. Laurent. Archivo Ruiz Vernacci. VN-01183. I.P.C.E. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



San Pedro de Arlanza. A. Vadillo. FO-887. Archivo Municipal de Burgos.

8. Archivo General de Simancas (en adelante A .G. SIM.), Sec. Gracia y Justicia, Leg. 1247.

9. El tema aparece recogido en múltiples estudios referidos a la arquitectura del siglo XIX; NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura española (1808-1914)*, Summa Artis, T. XXXV, Madrid, Espasa-Calpe, 1993; IGLESIAS ROUCO, L. S., *Urbanismo y arquitectura de Valladolid. primera mitad del siglo XIX*, Ayuntamiento de Valladolid, 1978 y *Burgos en el siglo XIX. La ciudad y su arquitectura*, Universidad de Valladolid, 1979; OLMEDO SÁNCHEZ, J. V., “De la ciudad conventual a la ciudad burguesa: las órdenes religiosas en la evolución urbana de Córdoba”, *Hispania sacra*, vol. 64, no. 129 (2012), pp. 22-66, etc.

10. *Gazeta de Madrid*, 1809, 21 de agosto, p. 1043; idem, 1810, 21 de noviembre pp.1455 y 1456; idem, 1811, 13 de julio, pp.792 y 793



San Juan de Duero. J. Cabré Aguiló. Archivo Cabré. CABRÉ-5254. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Pese a ello, el estado de generalizada confrontación hizo inviable aplicar las medidas dictadas a favor del legado artístico. Y, por el contrario, estimularon el expolio, la comercialización ilícita y, en muchos casos, la pérdida o destrucción de una parte muy importante del mismo. Cierto es que la salida hacia el extranjero de muchos de nuestros magníficos tesoros artísticos favorecerá su conocimiento y, considerados como “monumento de la gloria de los artistas españoles”¹¹ alentará un nuevo reconocimiento hacia España a lo largo del XIX¹². En algunos casos, incluso, lograron recuperarse determinadas piezas gracias a las reclamaciones efectuadas y al apoyo prestado, en este sentido, desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹³. Aún así, el saldo resultó muy negativo a niveles de conservación de cuanto se había atesorado en los monasterios a lo largo de los siglos.

Tras el regreso de Fernando VII, trataron de eliminarse cuantos cambios había introducido aquella que algunos denominaron, entonces, “precipitada revolución”¹⁴. En consecuencia, los religiosos volvieron a ocupar sus residencias

11. Ibidem, 1809, pp. 1554 y 1555, *Decreto de la constitución del museo josefino*. Sobre el tema, ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M.D., “Arte y coleccionismo en Burgos durante la ocupación francesa”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 1989, T.2, pp. 329-342.

12. De esta forma es considerado por HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

13. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante A.A.S.F.), Sig. 37, 214 y Actas Ordinarias general y públicas 1803-1818 fols. 457 y 457^o.

14. IGLESIAS ROUCO, L. S. y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., “Ciudad y cultura: Burgos 1808-18013”, en *Burgos en el camino de la invasión francesa. 1807-1813*, Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Burgos, 2008, pp. 19-29.

reparando los daños sufridos y, frecuentemente, llevaron a cabo importantes proyectos con el deseo de reafirmar la vuelta al orden tradicional. Pero las vivencias a favor del triunfo de los derechos individuales y la consideración de que los edificios religiosos, con sus extraordinarios bienes, debían estar al servicio del conjunto de la sociedad pervivieron. De ello queda clara constancia durante el trienio liberal, momento en el que volvieron a promulgarse nuevos decretos desamortizadores que, aún afectando tan solo a comunidades con un número reducido de miembros, revelan la decisión de ir pasando página para hacer posible el nacimiento de una organización sociopolítica volcada hacia un marco de igualdades y desarrollo material.

Tal realidad se hará posible ya en los años treinta cuando, ante el conflicto sucesorio desencadenado a la muerte del monarca, la regente M^a Cristina optará por apoyar la formación de un régimen constitucional y burgués frente al programa de cuño tradicionalista defendido por el pretendiente a la corona Carlos M^a de Borbón¹⁵. El país empieza a cambiar de forma decisiva estableciéndose una nueva organización política, social y económica en base a la "libertad individual del ciudadano" tal como se había propuesto ya en las Cortes de 1811. Y ello fue acompañado por la promulgación de sucesivos decretos de exclaustración de las órdenes religiosas y de desamortización de los bienes en manos de la Iglesia¹⁶.

Así, progresivamente, va definiéndose un Estado liberal dirigido de acuerdo a diferentes opciones políticas. Se impone una nueva organización administrativa de carácter centralizador con renovados linderos provinciales. Y, en relación con ella, logra articularse una amplia red viaria que facilita eficientes comunicaciones. Además, a partir de los años sesenta, se contará con el trepidante paso del ferrocarril y, dos decenios más tarde, circulan los revolucionarios autos y transportes colectivos motorizados. De forma paralela, fueron introduciéndose nuevos procedimientos de producción apoyados en los avances tecnológicos y estos, a su vez, harán posibles cambios drásticos en los sistemas de alumbrado y servicios públicos. En definitiva, cuanto fue vigente durante siglos dejó de serlo y las más diversas transformaciones irán alumbrando una realidad diferente en la que "la mecanización toma el mando" sobre la base del cambio continuo¹⁷.

En tal contexto, los grandes monasterios que, desde tiempos inmemoriales, venían representando un desarrollo jerarquizado bajo el sentido de acompasada transcendencia, experimentarán transformaciones decisivas siguiendo, en gran manera, cuanto ya se había apuntado durante el reinado de José Bonaparte. Por una parte, muchos situados en los centros urbanos comienzan a desempeñar funciones bien ligadas al ejército, a usos administrativos civiles, a funciones sanitarias, de beneficencia, educación, etc. En ocasiones adquieren la categoría de centros parroquiales o, por el contrario, fueron derribados, total o parcialmente, para posibilitar amplias operaciones urbanísticas. A su vez, los unidos al mundo rural, serán adquiridos juntamente con las tierras que cultivaban. Solo los de mayores dimensiones hubieron de subastarse de forma fragmentada y, con frecuencia, quedaron sin adjudicarse sus edificios principales por la dificultad de adecuarse a nuevos usos. Como excepción a todo ello, van a pervivir las casas de religiosas pues, aún privadas de rentas, se acepta que continúen con un tipo de vida que es modelo, a niveles femeninos, de sometimiento a la obediencia y al trabajo.

Pero fuera cual fuera el destino seguido en cada caso particular, las consecuencias desamortizadoras a niveles de patrimonio tuvieron un doble efecto de ámbito general en íntima relación. El primero, las transformaciones experimentadas por un elevadísimo número de conjuntos religiosos que pasaron a usos públicos con las consecuentes adaptaciones o sustitución de sus vetustas fábricas. Y, en segundo lugar, destaca el impacto que, en el imaginario colectivo, produjeron cambios tan radicales. Cambios que, al consolidarse con el paso de los años, se irían ratificando en calidad

15. BURDIEL, I., *Isabel II, una biografía (1830-1904)*, Madrid, Ed. Taurus, 2011.

16. MARTÍN, T., *La desamortización. Textos políticos-jurídicos*, Madrid, Narcea, 1973.

17. GIEDION, S., *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

de símbolos por excelencia de un “fin de época” y “comienzo de un tiempo nuevo”. De esa forma, las fundaciones monacales que habían ido surgiendo en correspondencia, y como expresión, de los presupuestos propios de cada momento pudieron seguir conservando su función testimonial aunque, en esta ocasión, será la de actuar como expresivo referente, imagen icónica, de cuanto había sido y dejado de ser de una manera drástica y definitiva.

“Locus” de nostalgia

Así pues, en los decenios centrales de siglo, los monasterios atraviesan el periodo más difícil en el sentido de su permanencia e integridad física. Sin embargo, a medida que el nuevo marco socioeconómico resulta una realidad indiscutible y la ruina se apoderaba de muchos de los antiguos edificios religiosos, estos comienzan a ser objeto de especial interés planteándose en qué medida y con qué fin correspondía incorporarlos al contexto del presente. Tal cuestionamiento será uno de los rasgos propios del mundo contemporáneo y va unido, desde su origen, a una fuerte polarización. Por una parte, están los que, con actitudes radicales, consideraban los testimonios del pasado como “un lugar extraño”¹⁸ y una rémora incompatible con la modernización del país¹⁹. Frente a ellos, se irán definiendo amplios sectores sociales que abogan por conservarlos en razón a constituir valiosos referentes de esa larga trayectoria histórica que, con un sólido desarrollo puesto de manifiesto en sus magníficas creaciones, había conducido al presente.

Esta defensa contó con un singular apoyo en el ambiente romántico propio de la época desde el cual la soledad de los grandes claustros emociona y las estancias monacales vacías ofrecen un particular atractivo como marco de la evocación de épocas pretéritas. Así, ya en 1835, Campo Alange escribía: “Poderosa es la magia de los recuerdos de un edificio que ha enlazado con la historia de sucesos memorables... Dentro de su recinto el velo que la vista de los pasados tiempos nos descubre, se rasga como por encanto: la ilusión se apodera de nuestros sentidos... Las cortadas galerías se prolongan; los arcos rotos, de nuevo se unen y consolidan... La obra se ve completa, por un momento, cual en otros siglos existiera: la historia se convierte en realidad, lo pasado en presente”²⁰.

Y esa admiración por “las piedras antiguas” va unida a su consideración como “huellas de un mundo desaparecido” que, “en la soledad de los peñascos”, “exhalan la melancolía del pasado” y son expresión del “genio de los que fueron”²¹. Es decir, los tiempos pretéritos se perciben, sí, alejados de la realidad presente pero, precisamente por ello, resulta enriquecedor su conocimiento. Esta actitud alcanza tal intensidad y proyección que Unamuno, a comienzos del siglo XX, dirá sobre Yuste: “Melancólico espectáculo el del claustro del Monasterio hoy en ruinas. Las desnudas piedras se calientan al sol, yacen por el suelo, entre maleza y hierbajos. Los sillares que abrigaron las siestas y las meditaciones de los Jerónimos, columnas truncadas, se proyectan sobre la verdura del monte y el azul del cielo; y piensa uno, modificando la sentencia del clásico, que hasta las ruinas perecerán”²².

Por su parte, también a niveles institucionales y, especialmente, desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando queda de manifiesto una decidida defensa sobre la conservación de los edificios exclaustros. Ya en febrero de 1836, se dirige a la Reina indicando: “La supresión repentina de los Conventos y Monasterios de España ha causado en las artes un efecto que se siente mejor que se explica” y considera que “cualquiera obra que hayan de hacerse en la actualidad para reemplazar los edificios que existen de grande y noble arquitectura no podrán llenar dignamente el lugar

18. LOWENTHAL, D. *El pasado es un lugar extraño*, Madrid, Akal, 1998

19. CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Forma, 1995, p.11

20. “El Alcázar”, *El Artista*, T. II, Madrid, 1835, p. 241

21. “Demoliciones de conventos”, *El Artista*, Tomo III, Madrid, 1836, p.98

22. Texto recogido por MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “De la mano de Unamuno por nuestros monasterios”, *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorech*, Universidad de Oviedo, 1978, pp. 408-422

de las grandes masas arquitectónicas que hoy se ven, cuya destrucción diera una baja idea de los Españoles, en una época en que precisamente no se habla de otra cosa sino de progreso"²³. Ciertamente es que el posicionamiento de la Academia dio lugar a que, desde las propias Cortes, se le acusara de tener intereses ocultos, es decir, un pensamiento filoclerical que volverá a denunciarse cuando el nuevo gobierno conservador suspenda, en 1845, las ventas de edificios desamortizados.

No obstante, si bien puede aceptarse que existiera esa actitud, aún así, iba acompañada de la defensa del arte del pasado por el hecho de representar "una época, una creencia extinta". Se alejaba por lo tanto de toda vivencia religiosa mientras que, por el contrario, daba un paso decisivo hacia una nueva concepción estrictamente secular desde la cual el legado histórico-artístico, en calidad de tal, ha de ser objeto de un importante reconocimiento cultural como expresión de sucesivas etapas históricas. En consecuencia, de acuerdo a un efecto de complementariedad de contrarios, la desamortización termina alimentando en España el clima propicio para la creación de organismos que jugarán un papel decisivo en la protección de la herencia monástica. Este es el caso de las Comisiones de Monumentos que fueron establecidas, en 1844, con el entusiasta apoyo de la Real Academia madrileña a quien se confió su supervisión.

Pero, para que lograran llevar a cabo una eficaz tarea, era indispensable disponer de la información adecuada sobre cuanto podía ser digno de conservarse, es decir, contar con los inventarios pertinentes. Y, en este sentido, el efecto material de los voluntariosos esfuerzos desplegados en las distintas provincias para elaborar tan importante información quedó minimizado, durante decenios, a causa de la ignorancia, el desinterés y los más espurios intereses. Pese a ello, e incluso en base a la continua desaparición de magníficos conjuntos monacales, se iba asentando una firme convicción sobre la necesidad de preservar aquellos más valiosos que, según escribía Gustavo Adolfo Bécquer en *El Contemporáneo*, parecían revelarse como "la vaga predicción de las maravillas que hoy realiza nuestra época"²⁴. De ahí las constantes aportaciones que, en muy distintas publicaciones, aparecían destacando la riqueza artística que daba una identidad propia a los más diversos rincones de nuestra geografía.

Todo ello contribuyó a que, siguiendo un proceso cuyo ritmo hoy puede parecer lento si bien no lo era tanto en esos complejos momentos de profundos cambios, se fuera fraguando el actual concepto de patrimonio histórico-artístico. En correspondencia con él, a partir de 1845, comenzarán a reconocerse determinados conjuntos como "Monumentos de la Nación". Tal categoría implicaba la obligación del Estado de velar por su conservación, hecho que planteará, a su vez, dos cuestiones fundamentales en conexión con el campo del conocimiento y con el de las actuaciones. Es decir, se hacía preciso proceder a la selección y análisis de aquellas creaciones que, aún siendo "huellas de un mundo desaparecido", permitieran avanzar, en el estudio del pasado, a través de las características de su propia materialidad más allá de lo que aportaban los datos escritos, con los que es "muy fácil equivocarse"²⁵. Y, a la vez, en relación con esa dimensión histórica, surge un controvertido posicionamiento en torno al tipo de actuaciones que debían llevarse a cabo para su preservación en correspondencia con la misma.

En la primera dirección, la del conocimiento, se parte de la línea trazada por la Ilustración, es decir, dar valor preferente a las obras seleccionándolas de acuerdo con su antigüedad²⁶. Los testimonios romanos, pues, continúan despertando particular interés y consta cómo, en torno a algunas de las ruinas más representativas, se genera, incluso, un próspero comercio ilícito substraéndose cuantos objetos puedan ser fácilmente vendidos a particulares²⁷. Al mismo

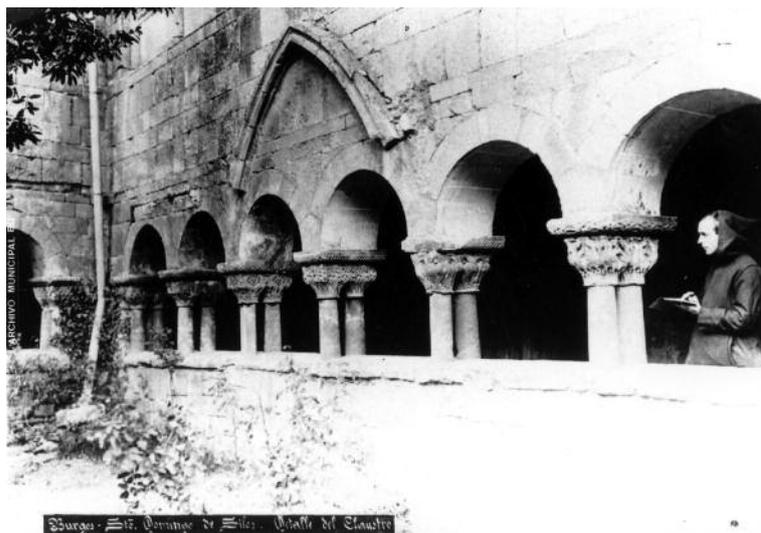
23. Textos recogidos por ORDIERES DÍEZ, I, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1995, pp. 102-104 y 217.

24. "Variedades", *El Contemporáneo*, Madrid, 21 de agosto de 1864, p. 3.

25. IGLESIAS ROUCO, L. S., *El patrimonio burgalés y la Comisión Provincial de Monumentos (1800-1900)*, Burgos, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes. Institución Fernán González, Burgos, 2012, p.80.

26. ASSUNTO, R., *La Antigüedad como futuro. Estudio de la estética del Neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor, 1990, p.31.

27. A. A. S. F., Leg. 2-46-7, 26 de febrero de 1845, 6 y 26 de junio de 1846, etc.



Santo Domingo de Silos. A. Vadillo. FO-704. Archivo Municipal de Burgos.

tiempo, integrados en muchos de tales conjuntos se hallaban, también, interesantes obras que revelaban la introducción del cristianismo o constituían células cenobíticas que actuaron como germen de una larga secuencia monacal con muy importante impacto a lo largo de la Edad Media y en la etapa Moderna. De ahí la atención que, en relación con el arranque y desarrollo de la denominada “civilización cristiana”²⁸ va concediéndose a antiguos edificios monásticos entre los que se hallan Quintanilla de las Viñas y San Pedro de Arlanza (Burgos), monasterios de Yuste y de Guadalupe (Cáceres), San Miguel de la Escalada (León), San Millán de la Cogolla (Logroño), Santa Comba de Bande (Orense), etc.

Pese a tales avances, el imperativo legal impuesto por los decretos desamortizadores, en razón de dedicar los bienes expropiados a “abrir nuevas fuentes de riqueza”²⁹,

originará pérdidas incalculables en el legado artístico monacal. Cierto es que, a partir de los primeros decretos desamortizadores de 1835, se dictaron, también, sucesivas instrucciones relativas a preservar aquellos conjuntos que, por sus valores históricos o artísticos, debían permanecer para “honrar la memoria de las hazañas nacionales”. Con este objetivo, se consideró preciso nombrar Comisionados “que deben hacerse cargo de los archivos, bibliotecas y objetos pertenecientes a las bellas artes de los conventos suprimidos”³⁰ elaborando los correspondientes inventarios. Pero tales responsabilidades recayeron, inicialmente, en personas ligadas a la administración que, sin una preparación adecuada y careciendo del necesario apoyo económico, hubieron de actuar inmersos en un marco definido por muy diversas injerencias e intereses contrapuestos.

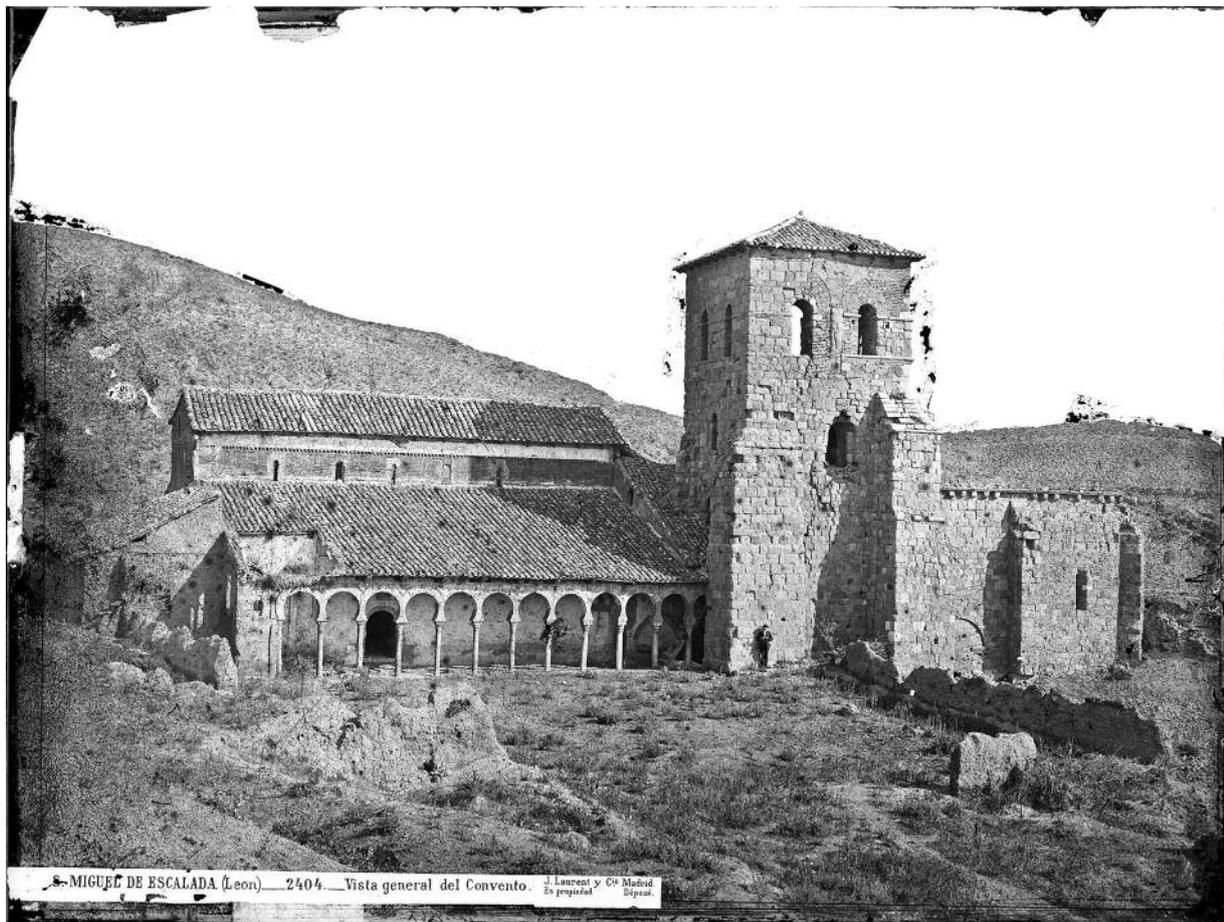
Precisamente en ese sentido, el del cumplimiento de la obligación de preservar los bienes desamortizados más valiosos, resulta importante señalar cómo la aplicación de las órdenes del Gobierno termina produciendo efectos contrarios respecto a los propósitos que se perseguía. Así, con el objeto de evitar toda substracción ilícita, los Comisionados trataron de extraer los objetos más importantes de cada antigua casa religiosa para transportarlos a las respectivas capitales de provincia donde, según estaba establecido, deberían de pasar a formar parte de los correspondientes museos y bibliotecas públicas que habrían de crearse. No obstante, tales actuaciones tuvieron un doble efecto negativo. Por una parte, colaboraron a la ruina de los conjuntos exclaustros al dejarlos vacíos y privados de los elementos más importantes que habían albergado. Y, al mismo tiempo, al tenerse que improvisar depósitos donde dejar los objetos trasladados, éstos quedaron expuestos a todo tipo de hurtos y extracciones espurias³¹.

28. HERNANDO, J., *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 125.

29. Decreto del 11 de octubre de 1835, sobre el tema SIMÓN SEGURA, F., *La desamortización española del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1973; REVUELTA GONZÁLEZ, M., *La exclaustrosación. 1833-1844*, Madrid, Editorial Católica, 1976; RUEDA HERNANZ, G., *La desamortización en España: balance (1766-1924)*, Madrid, Arco Libros, 1977, etc.

30. A. A. S. F., Leg. 2-55/2.

31. Las denuncias en este sentido son numerosas. A. A. S. F., Leg. 2-55/2, 19 de marzo de 1836 y Leg. 2-46, 28 de junio de 1836 y 17 de enero de 1837, etc.



San Miguel de la Escalada. J. Laurent. Archivo Ruiz Vernacci. VN-05248. I.P.C.E. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Monasterios de ficción

Tal proceso, con fluctuaciones diversas en relación con la permanencia de los bienes desamortizados, culminará en el tercer tercio de siglo. Primero, el sexenio revolucionario resultó un momento marcado por posiciones exacerbadas a favor de un organigrama político de libertades claramente anticlerical. En consecuencia, actúa contra los privilegios de los que gozaba la Iglesia e, incluso, buscará eliminarse los monasterios femeninos a la vez que diversos edificios religiosos son destruidos en ciudades principales como Barcelona, Sevilla o Zaragoza³². También, entonces, la Academia de San Fernando trató de evitar a través de las Comisiones de Monumentos las consecuencias desastrosas que todo ello suponía para cuanto ya se comenzaba a valorar, por muchos, como un legado digno de la mayor consideración. Finalmente, el propio Gobierno de la I República publicó un enérgico Decreto para paralizar los abusos anunciando la próxima elaboración de una Ley de Monumentos.

Cierto es que esta no se llegará a publicar pero, al plantearse la necesidad de su existencia, se daba un paso decisivo hacia nuevos posicionamientos. En el futuro, será ya indiscutible que las creaciones del pasado han de ser consideradas como un bien común de carácter histórico-artístico cuya presencia, revelando el largo proceso de continua progresión por el que se fue transitando a través de los siglos, va unida al horizonte cultural contemporáneo. De ahí la

32. CÁRCEL ORTÍ, V., *Historia de la Iglesia en la España contemporánea*, Madrid, Ed. palabra, 2002 y HERNANDO CARRASCO, J., *Las bellas artes y la revolución de 1868*, Universidad de Oviedo, 1987.

necesidad de velar desde las instituciones con el fin de que se conserven adecuadamente y sean accesibles para el público disfrute. No obstante, en su progresivo reconocimiento y en el tratamiento del que serán objeto, van a quedar de manifiesto consideraciones e intereses contrapuestos, es decir, una “instrumentación” profundamente significativa respecto a las intenciones de los protagonistas políticos de cada momento³³.

En efecto, tras la restauración monárquica con Alfonso XII, la búsqueda de un consenso social bajo el poder hegemónico de la burguesía, unida al espíritu de renovación religiosa derivado del concilio Vaticano I³⁴, alcanzará repercusiones decisivas sobre el patrimonio. Se pasa, entonces, a considerar la Edad Media y el comienzo de la Moderna como paradigmas de unidad y progreso durante los cuales la autoridad real, la participación de la Iglesia y el protagonismo económico burgués lograron estimular, de forma conjunta, las más altas cotas de desarrollo. Bajo ese prisma, y dadas las renovadas relaciones entre Estado e Iglesia, la jerarquía eclesiástica se esfuerza para que los principales edificios de culto sean reconocidos como Monumentos de la Nación traspasándose, así, al Estado la responsabilidad de conservar sus magníficas fábricas. Tal intento alienta las sucesivas declaraciones que irán afectando a las más célebres catedrales y las intervenciones de las que, con dinero público, serán objeto.

Por el contrario, resultan muy contadas las solicitudes a favor de los antiguos edificios monacales y su pervivencia seguirá cauces propios. En este sentido, las actuaciones van a derivarse del impulso generado por diferentes agentes. De un lado, la propia corona muestra su interés respecto a la permanencia de aquellas creaciones que pueden actuar como testimonio del beneficioso papel ejercido por la misma en épocas pasadas, o forman parte del patrimonio real. Así ocurrió en relación con la Cartuja de Miraflores y el Monasterio de Las Huelgas, en Burgos, o respecto a las fundaciones de Poblet o Santa Creus en Tarragona. Pero, sobre todo, fue la incansable actividad desempeñada por la Real Academia de San Fernando y por las Comisiones Provinciales de Monumentos a la que se debe un mayor número de actuaciones. De ello queda constancia en los monasterios de San Pablo de Barcelona, Santa María la Real de Nájera, en Logroño, de Ripoll, en Gerona, y de Leyre, en Navarra, de Osera y Ribas del Sil, en Orense, de San Juan del Duero, en Soria, etc. etc.

También la fortuna seguida por determinadas fundaciones que, pese a su inicial abandono, poseían importantes edificios dependió de las más variadas iniciativas procedentes de muy diversos agentes sociales. Consta cómo, en determinadas ocasiones, son los propios ayuntamientos o, incluso, algunos particulares socialmente destacados quienes defienden la pervivencia de ciertos conjuntos ligados a la historia local o regional. Tal ocurrió con el Monasterio de Montserrat, en Madrid, o con el palentino de San Zoilo en Carrión de los Condes. No obstante, el capítulo más notable en ese sentido es el que se refiere a las intervenciones generadas a partir del propio sector religioso. Por una parte, en ocasiones, son los propios obispos y párrocos quienes, al frente del culto en iglesias monacales desamortizadas, solicitan insistentemente ayuda para su reparación; así se documenta en San Salvador de Oña, en Burgos, y en Santa Comba de Bande, en Orense. Pero, sobre todo, resultan muy interesantes las actuaciones que se derivan de “refundaciones” llevadas a cabo en antiguos cenobios cuyas dependencias padecían las consecuencias de un largo abandono y continuos saqueos.

Es esta, la ocupación de los edificios desamortizados propiedad del Estado por parte de nuevas comunidades, un tema pendiente de estudio en profundidad a través del cual podrá avanzarse en la comprensión de ciertas dinámicas sociales que, precediéndonos, aún proyectan su influencia hasta nuestros días. En general, responden a iniciativas de emprendedores religiosos que, ya pertenecientes a las órdenes originarias o a otras en proceso de expansión, trataron de reutilizar las posibilidades brindadas por la rica herencia monástica para, adaptándolas, iniciar una renovadora andadura bajo el horizonte contemporáneo. Así los nuevos ocupantes reconociendo, como expresamente se documenta

33. PÉREZ GARZÓN, J. S., *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*, Barcelona, Editorial Crítica, 2000.

34. NAVASCUÉS PALACIO, P. y QUESADA MARTÍN, M^a J., *El Siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*, Madrid, Silex, 1992, pp. 48 y ss.

en Santo Domingo de Silos, que tan antiguos conjuntos estaban impregnados de "un olor de santidad monástica inexplicable", se irán "acomodando en las ruinas... a través de las galerías llenas de escombros, con el suelo levantado, las paredes resquebrajadas...". Y, con el fin de "completar lo que los siglos nos han legado y dejado las devastaciones modernas", solicitan autorización para habitar en el cenobio abandonado al que, con una visión moderna, califican de "magnífico monumento admiración de la noble tierra de España"³⁵.

Toda esta actividad a favor de la conservación de las que habían sido destacadas fundaciones monacales, tanto la promovida de forma mayoritaria por los entes oficiales o a través de particulares, generó a su vez actitudes divergentes sobre el tipo de intervenciones que correspondía llevar a cabo en tan venerable herencia. Como punto de partida, la Academia de San Fernando defendió tenazmente la necesidad de efectuar inventarios que permitieran conocer las principales obras existentes. Así venía haciéndolo desde los años cuarenta en respuesta a las frecuentes denuncias sobre el "ningún partido que se ha sacado en beneficio público del sinnúmero de objetos artísticos y literarios que estaban depositados en los establecimientos religiosos". Pero, en este sentido, los resultados fueron modestos de suerte que, según expresivos testimonios de la época, los bienes desamortizados siguieron ignorados padeciendo "la incuria o la rapacidad y el interés particular"³⁶.

Frente a esta situación comenzará a tomar fuerza la actitud, defendida por la Academia madrileña, sobre conseguir una protección integral de cada conjunto de especial valor. Para ello se propone mantener en el mismo sus piezas más significativas por cuanto "El despojar, aunque caídos y casi abandonados ciertos monumentos históricos de aquellos objetos mas ofrece a veces inconvenientes mayores" respecto a su preservación e, incluso, para las propias obras que están "mas propio y oportunamente colocadas dentro de su recinto que no figurando en un museo donde ni su valor artístico ni su importancia histórica las hacen necesarias"³⁷. No obstante, el tema de mayor discusión se refiere a la permanencia de los propios edificios dado que, por el estado de abandono, iba desapareciendo cuanto no se refería a sus elementos más representativos. De esa forma aquellos conjuntos, consolidados como complejos microcosmos, irán adquiriendo una definición fragmentada sobreviviendo, en la mayoría de los casos, como monumentales iglesias aisladas en un entorno donde iban desapareciendo las múltiples dependencias monacales.

Pero si esa transformación va a considerarse como propia de su nuevo carácter, admirados hitos del pasado, no se producirá el mismo consenso respecto a las decisiones que deberían adoptarse para mantenerlos en calidad de tales. Y, bajo esta perspectiva, los antiguos cenobios jugarán un papel importante desde dos dimensiones complementarias. Por una parte, la singular visión de sus ruinosas estructuras permitió avanzar en el conocimiento del proceso constructivo y de las diferentes soluciones creadas a lo largo del tiempo. Así será, por esos años, cuando surge ya una amplia dife-



Monasterio de Ripoll. J. Morelló i Nart. Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya. AFCEC_MORELLO_A 589bis. Memòria Digital de Catalunya.

35. Textos recogidos por IGLESIAS ROUCO, L. S., "Recuperación y restauración del Monasterio de Silos", *Stvdia Silensia* XXVIII, 2003, pp. 425-454.

36. A. A. S. F. Legs. 2-46-7 y 2-47-7.

37. Idem, 8 de diciembre de 1847.

renciación sobre las diversas manifestaciones artísticas del medievo y de sus raíces multiculturales. De esta forma lo testimonia la elaboración de interesantes estudios relacionados con el arte peninsular individualizando lo que se denominará como arte mozárabe, arte románico y arte gótico.

A la vez, estos progresos fueron unidos a la redacción de diferentes proyectos que, destinados a preservar la permanencia en el tiempo de edificios de notable singularidad, plantean opciones divergentes. Destacan, entre otras, las dos propuestas que fueron concebidas, en los años ochenta, para la iglesia del monasterio leonés de San Miguel de la Escalada cuya antigüedad se remonta al siglo X. La primera de ellas, con la firma de Demetrio de los Ríos, plantea eliminar cuanto considera que, originariamente, fue construido de forma defectuosa o dificultaba, en la actualidad, la contemplación de sus formas primitivas. Por el contrario, Juan Bautista Lázaro termina llevando a cabo una intervención en la que se busca respetar, en lo posible, el edificio heredado³⁸.

Tal posicionamiento es el que, de forma insistente, defenderá la Real Academia de San Fernando aunque, pese a sus indicaciones, muchas de las actuaciones llevadas a cabo en aquellos años finales de siglo estén alejadas de las mismas. Este es el caso de las obras que se ejecutaron en el monasterio catalán de Santa María de Ripoll donde, partiendo de la propuesta de Elías Rogent, tratarán de buscarse las raíces de una tradición arquitectónica propia con resultados muy discutibles³⁹. En consecuencia, queda de manifiesto de forma notable hasta qué punto las descarnadas estructuras del legado monástico van participando activamente en la definición de actitudes diversas que, aún hoy, son objeto de apasionadas controversias.

Fecha de recepción: 26-09-2012

Fecha de aceptación: 13-05-2013

38. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I., *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Madrid, Ámbito, 1996, pp. 206-213 y *Conservación de Bienes Culturales*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 183.

39. Sobre el tema existen sólidos estudios partiendo del de NAVASCUÉS PALACIO, P., "La restauración monumental como proceso histórico: el caso español, 1800-1850", *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, COAM, 1987.

El turismo en la Catedral de Granada desde 1925

Rodrigo Gómez Jiménez
Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

Resumen

Este artículo tiene como objetivo conocer la evolución que ha tenido el turismo en de la Catedral de Granada desde sus inicios en la década de los veinte hasta la actualidad. Para conseguir dicho objetivo hemos estudiado la influencia de este movimiento, los beneficios que ha supuesto para el templo, ingresos generados, crecimiento y desarrollo de visitas, así como un estudio estadístico en la actualidad para conocer qué tipo de público visita la Catedral, cuáles son sus intereses y cuáles sus necesidades.

Palabras clave: turismo, catedral de Granada, siglo XX, siglo XXI, estudio de público.

Abstract

The purpose of this article is to know the evolution of the tourism in the Cathedral of Granada from its beginning in the 1920's up until now. To achieve this objective it has been studied the influence of this flow, profits for the temple, generated income, growth and development of the number of visitors, as well as another statistical research based on present data in order to know what kind of public visits the cathedral, their interests and their needs.

Keywords: tourism, cathedral of Granada, 20th Century, 21th Century, public research.

El turismo en la Catedral desde 1925 a 1975

Pretendemos con este trabajo ocuparnos de un hecho surgido a finales del siglo XIX tal y como lo conocemos en la actualidad; el turismo, y más concretamente el turismo de la Catedral de Granada.

A pesar del corto periodo de tiempo de este movimiento, el turismo tiene sus inicios en hechos muy significativos en la Edad Antigua como fueron los Juegos Olímpicos celebrados en Olimpia a los cuales acudían miles de ciudadanos de diversos parajes de la Antigua Grecia, o incluso otro hecho que hace referencia al turismo fueron las peregrinaciones a Roma y/o Santiago, en la que grupos de población más o menos numerosos se desplazaban con un motivo religioso, por lo que corresponderían a un tipo de turismo religioso.

Sin embargo, el objetivo fundamental de este estudio es centrarnos en el turismo de la Catedral de Granada, desde sus inicios a mediados de los años veinte y su desarrollo hasta la actualidad.

El turismo durante estos primeros años fue un factor imprescindible para la Catedral de Granada, a pesar de que en muchas ocasiones no sea tenido en cuenta como debería. Asimismo, el turismo supuso para la Catedral una gran fuente de ingresos que constituyeron una ayuda fundamental para el decoro del templo.

Los primeros indicios relevantes que hacen referencia al turismo en la Catedral están datados en el año 1925 en los que se elabora un proyecto de reglamento sobre la visita de turistas a la Catedral¹.

Este hecho fue muy puntual, puesto que hasta mayo de 1929 y debido a la inauguración de la Exposición Ibero-Americana en Sevilla, no se volverían a tener noticias referentes al turismo. El Cabildo pensó que este acontecimiento supondría la llegada a Sevilla de un gran número de turistas, de los que muchos de ellos podrían visitar también la ciudad de Granada. Por este motivo, en la Catedral se comenzarían a hacer una serie de cambios para aprovecharse de este nuevo movimiento, entre los que destacó la creación del nuevo museo de la Catedral. Este hecho por lo tanto, es un claro ejemplo de la fuerza que adquiere el turismo en estos años.

Los primeros billetes de entrada para turistas, al no estar aún instalado el museo fueron para visitar las Capillas y Sacristía de la Catedral independientemente del museo que estaba aún en proyecto².

A propósito de esto, el deán de la Catedral tuvo que ponerse en contacto con el Delegado Regio del Turismo acordándose de esta manera poner el siguiente oficio:

Tengo el honor de poner en su conocimiento, que desde el próximo día 15 de este mes comenzará a regir la disposición últimamente dada por el Ilustrísimo Sr. Cardenal Arzobispo de esta Diócesis de acuerdo con el Excmo. Cabildo para regular la visita de los turistas a esta Santa Iglesia Catedral y que comprende los puntos siguientes:

- 1. Mientras la Catedral esté abierta al público, los que quieran visitar los interiores de las Capillas y Tesoro de la Sacristía deberán proveerse del billete correspondiente.*
- 2. Cuando la Catedral esté ya cerrada se habrá de recurrir para entrar en ella al Sacristán Mayor, el cual le proporcionará la debida autorización.*
- 3. La Catedral está siempre abierta desde las 07:00 de la mañana hasta las 10:30 y por la tarde desde las 14:30 hasta las 16:40.³*

Una vez establecidas las primeras normas en relación al turismo, estaban a la espera de que el Cabildo diera las oportunas órdenes a los representantes de las agencias de turismo y a los guías de la capital para que se cumplieran las anteriores disposiciones.

1. A.C.Gr. (Archivo de la Catedral de Granada), L.A.C. (Libro de Actas Capitulares), nº LXXVIII, fol.80 vto.

2. A.C.Gr.,L.A.C., nº LXXIX, fol.48 rto.

3. A.C.Gr.,L.A.C., nº LXXIX, fol.54 vto.-55 vto.

Será el 1 de mayo de 1928 cuando se tengan por primera vez datos de los ingresos correspondientes de los turistas de la Catedral. Concretamente hacían referencia a las visitas del mes de abril ascendiendo a la cantidad de 657 pts. Con este mismo dinero se acordaría gratificar a los dependientes con la cantidad de 250 pts. y el resto integrarlo a la fábrica de la Catedral⁴.

Es a partir de este momento, cuando se llega al acuerdo de que el 20% de lo recaudado por las visitas de los turistas a la Catedral fuese destinado para gratificar a los dependientes, quedando el resto para la fábrica.

Por lo tanto, podríamos decir que en el año 1928 es cuando realmente explota el turismo en la Catedral de Granada. Se tienen noticias de este año de la visita de algunos turistas insignes como el ex-ministro Gimeno y varios catedráticos de Universidad que alabaron las últimas obras realizadas, refiriéndose seguramente a las del coro, presbiterio y museo.

Un año más tarde, se da cuenta también del éxito de público que había obtenido la visita al Museo de la Catedral, inaugurado ese mismo año. Incluso mandan colocar un cartel anunciador en la puerta del Museo y otros anuncios en varias lenguas para fijarlos en los hoteles principales de la ciudad⁵ y de esta manera poder hacer llegar a los turistas la disposición del Cabildo para que la Catedral fuese visitada.

No se volverán a tener noticias referentes al turismo hasta noviembre de 1931, en la que se realiza un estado económico de la fábrica.

A pesar de que el número de visitas se incrementaba cada día, y el turismo iba adquiriendo poco a poco mayor relevancia dentro de la Catedral, los ingresos generales mostraron que en lo que menos se recaudaba era en turismo, concretamente 947 pesetas anuales⁶.

Sin embargo, las visitas iban incrementándose cada vez más, hecho que no solo ocasionaba beneficios, sino que también proporcionaba algunas dificultades o inconvenientes, por lo que el 15 de febrero de 1932 se presentan unas bases sobre las visitas de turismo a la Catedral. Los puntos recogidos serían los siguientes:

1. Prohibir visitas durante horas habituales de culto; a este fin quedaba terminantemente prohibida la actuación de los guías y dependientes como cicerones durante actos de culto.
2. Para la visita de la Catedral a las horas en que estuvieran cerradas las verjas se exigiría el correspondiente billete de visita; los billetes individuales serían de 1 pts. y de 5 pts. para grupos de diez personas o más.
3. Debían consultar al Presidente del Turismo en Granada si podrían distribuir en sus oficinas los billetes de visita, sobre todo cuando se tratase de caravanas.
4. Deberían entregar talonarios de billetes al dependiente mayor de la Catedral para que ellos los distribuyesen sin necesidad de acudir en cada caso al Sacristán Mayor; éste llevaría una nota de los blocs entregados a las personas enumeradas en esta base y en la anterior.
5. El dependiente mayor ejercería las funciones de revisión general de los billetes de visita de todos los turistas, recogiendo una vez terminada la visita la mitad de cada billete correspondiente al número que llevaba impreso y entregarlo al Sacristán Mayor.
6. Se asignaría un tanto por ciento a beneficio de los dependientes de la Catedral y guías en la forma siguiente: para los dependientes el 30% de la totalidad de los billetes expedidos y para los guías el 10 % de los que cada uno distribuya⁷.

4. A.C.Gr.,L.A.C., nº LXXIX, fol.74 rto.

5. A.C.Gr.,L.A.C., nº LXXIX, fol.199 rto.- vto.

6. A.C.Gr.,L.A.C., nº LXXX, fol.39 rto.

7. A.C.Gr.,L.A.C., nº LXXX, fols.60-61.



Entrada al museo

A pesar de todas estas normas los problemas irían surgiendo conforme aumentaba el número de visitas. Se recogen anécdotas de problemas con turistas que pretendían entrar indecorosamente en la Catedral o incluso con los propios guías que faltaban el respeto al Sacristán Mayor.

Durante los años de la guerra vienen recogidas en los libros de actas muy pocas noticias sobre el turismo, muy esporádicamente aparecen anécdotas sin gran importancia, excepto a finales de 1938 y principios de 1939 cuando se presenta en la Catedral una comisión oficial del Estado organizadora de la renta turística de guerra del sur de España, para ver en qué forma habrían de visitar los turistas la Catedral. El Cabildo creyó que podrían ajustarse a las mismas normas que tenían ya convenidas para la visita a la Catedral de Sevilla⁸.

En este mismo año se da cuenta igualmente, de una comunicación del jefe provincial de Estadística de Granada en la que pide se le faciliten los datos estadísticos de visitantes del Museo de la Catedral en el año 1938. Este hecho irá produciéndose a partir de este momento todos los años.

Durante la década de los cuarenta las noticias relacionadas con el turismo hacen referencia a las subidas que iban sufriendo los billetes de entrada en la Catedral. El 15 de mayo de 1946 se pasa a fijar en 2 pts. el importe de las tarjetas de visita de los turistas a la Catedral. El 15 de fe-

brero de 1952 aumenta en 1 pts. el billete de entrada. Este mismo día se propone además que se establezca una nueva normativa referente a la entrada de los turistas a la Catedral, incluso se propone la entrada de visitantes en la Catedral para que los Canónigos y Beneficiados puedan entrar gratis con sus acompañantes y así mismo los Canónigos y Capellanes del Sacromonte con sus acompañantes y Capellanes Reales con acompañantes.

El 30 de octubre de de 1953 vuelve a subir el precio de entrada a la Catedral. Los boletos de entrada de turistas se cobrarían a 5 pts. por persona. De esas 5 pts., 1 pts. iría al Arzobispo para necesidades de la Diócesis, 0,50 para la fábrica y el resto para distribuciones⁹.

Haciendo referencia a las nuevas normas para la organización del turismo, serán presentadas el 15 de enero de 1954, siendo las siguientes:

Los tickets de entrada serían de dos clases: individuales a 5 pts. y colectivos para agencias de turismo a 2,50 pts. por persona.

- Estos tickets estarían en poder del Sacristán Mayor, quien cada mañana entregaría al Sacristán menor los que juzgase necesarios de una y otra clase para las ventas del día.
- Todos los días al terminar la jornada de venta, el Sacristán Mayor recogería los tickets sobrantes y el dinero

8. A.C.Gr.,L.A.C., nº LXXXI, fols.24-25 rto.

9. A.C.Gr.,L.A.C., nº LXXXIV, fol.31 vto.

obtenido comprobando si éste se correspondía a las entradas vendidas y anotando en un libro el importe total de la venta diaria.

- Todos los lunes el Sacristán Mayor rendiría cuenta y entregaría el total de la venta semanal al Capitular encargado del turismo, quién llevaría un libro de entradas y salidas.
- El Capitular encargado del turismo custodiaría en la caja de Clavería los fondos; y mensualmente abonaría a los dependientes el importe de su participación y trimestralmente al Arzobispo, a la fábrica y a los señores Capitulares y Beneficiados.
- El Capitular encargado del turismo sería designado por turno voluntario todos los años entre los Capitulares en activo y sería responsable ante el Cabildo de toda la organización de los empleados y el control de todos los servicios por lo que al turismo refiere. En su labor de inspección sería ayudado por el Sacristán Mayor.
- Las horas de jornada de empleados serían de 11:00 a 14:00 y de 15:00 a 18:00 en invierno y de 16:00 a 19:00 en verano. Un dependiente vendería entradas, otro vigilaría Catedral y otro el museo.

Cuadro de distribución a base de venta de 40.000 entradas

40.000 entradas= 200.000 pts.

Distribución

Al arzobispo para atenciones diocesanas el 20% = 40.000 pts.

Para Srs. Capitulares el 40% = 80.000 pts.

Para Fábrica el 15% = 30.000 pts.

Para Srs. Beneficiados el 10%= 20.000 pts.

Para los empleados 12%= 24.000 pts.

Sacristán Mayor 1%= 2.000 pts.

Para el capitular encargado el 1 elevado a ½%= 3.000 pts.

Total= 99½% = 199.000 pts.

Quedan 1.000 pts. que van a gastos de impresión de boletos y gratificaciones de guías.¹⁰

Una vez inaugurada la nueva sala-museo Taller de Alonso Cano, empiezan a producirse nuevos cambios en referencia al turismo. El 9 de marzo de 1946 se acuerda unificar el billete de entrada de modo que en vez de haber una de entrada de 5 pts. y otra de de 2 pts. para el museo de Alonso Cano hubiera una única de 6 pts. para la Catedral y ambas secciones del museo, destinándose 1 pts. a la amortización de los gastos de instalación del Museo de Alonso Cano¹¹.

Además, se acuerda que los ingresos del museo Alonso Cano se destinen:

- a) Sufragar gastos de ambos museos.
- b) El resto a distribuir entre capitulares, sin participación especial del Delegado de Turismo.

A partir de la década de los sesenta empiezan a registrarse en las actas las primeras quejas por el pago de entradas para visitar la Catedral.

El 2 octubre de 1963 Antonio Vargas García encargado de la Cartuja monumental propone que un día en semana se permita visitar gratuitamente los monumentos religiosos. El Cabildo hace constar su conformidad señalando un día por semana por la tarde para visitar la Catedral sin carnet y sin que se cobre cantidad alguna a los visitantes. Se

10. A.C.Gr.,L.A.C., n° LXXXIV, fol.39 rto.-40 vto.

11. A.C.Gr.,L.A.C., n° LXXXIV, fol.127 rto.

acordó finalmente que fuera los domingos por la tarde aunque esta medida vino acompañada por una nueva subida de la tarifa del billete, elevándose a 10 pts. el billete de entrada a los museos de la Catedral¹².

Será durante esta década cuando se tomen medidas más estrictas en torno a las fotografías que realizaban los turistas dentro de la Catedral. Además durante las horas de culto no podrían entrar en grupos, ni de turistas, ni de alumnos de escuelas o de otros centros que estuvieran de viaje de estudios¹³. Es decir, como podemos observar tratan de corregir los abusos de las visitas turísticas tanto dentro de las horas de culto como fuera de ellas, y se acordó que la Comisión de Turismo lo estudiará más detenidamente y pusiera solución.

Quizás un poco más apartado del turismo pero que tuvo mucha influencia sobre éste es la serie de actos y conciertos que comienzan a realizarse durante estos años. Cabe destacar a finales de 1967 la celebración del III Centenario de Alonso Cano. Fruto de ese acontecimiento comienzan a tomarse medidas de restauración de obras y la elaboración de un programa de actividades que tendría fuerte influencia en el público.

A continuación recogemos el Programa de actos del III Centenario de Alonso Cano.

Programa para la S.I. Catedral (Noviembre, día, 7 martes. 7:30 de la tarde)

- *Sufragio solemne*

- *Inauguración exposición monográfica*

- *Iluminación de la fachada central de la Catedral*

Día 24 viernes 7:30 de la tarde:

- *Charla de D. Emilio Orozco, Director del Museo de BBAA en la Sacristía de la Catedral*

- *Clausura de la Exposición monográfica*

Diciembre, día 1, viernes- 7:30 de la tarde:

- *Concierto de órgano en la S.I. C.*¹⁴

Además de estas iniciativas se tomarán otras que empiezan a mostrar la apertura de la Catedral hacia el futuro. El 1 de febrero de 1968, el Cabildo se plantea realizar misas para extranjeros durante los meses de más afluencia turística. La misa de 8:30 podría ser el ensayo de una misa para extranjeros en Granada. Para ello pensaron en miembros dentro del Cabildo que conocían idiomas o incluso sacerdotes que podrían ofrecerse para esta labor¹⁵.

Otra iniciativa al igual que la tomada durante el III Centenario de Alonso Cano, la vemos en el Festival Internacional de Música y Danza, en el que el Comisario solicita autorización para celebrar Misa Solemne en la Catedral y como colaborador designan al reconocido compositor Valentín Ruiz Aznar para que organice el acto.

Otra medida que se toma durante estos años y que hace referencia al turismo es la iniciativa de permitir que cualquier día que fuesen colegios ya fuesen diocesanos, ya extra diocesanos se les dispensase del pago total y por lo tanto fuese gratuita su visita¹⁶.

Es en este momento y debido al estado tan malo en el que se encontraba la techumbre de la Catedral se plantean suprimir el turismo en la Catedral y darle un enfoque mucho más pastoral. Este hecho quedará en una simple anécdota puesto que el turismo seguiría asistiendo a la visita del templo. Incluso se estudia la conveniencia de unificar los billetes de visita turística de (Capilla Real y Catedral) alegando:

- Que la entrada unificada sería más noble y ordenada

12. A.C.Gr., L.A.C., nº LXXXV, fol. 56 vto.

13. A.C.Gr. L.A.C., Nº LXXXV, fol. 84 rto.

14. A.C.Gr. L.A.C., Nº LXXXV, fol. 181 rto-vto.

15. A.C.Gr. L.A.C., Nº LXXXV, fol. 191 rto.

16. A.C.Gr. L.A.C., Nº LXXXV, fol. 276 rto.

- Se evitaría incomodidad y descontento del visitante pagando doble billete por dos monumentos de la Iglesia comunicados entre sí.
- Ambas instituciones mantendrían independencia económica.

Esto no lo acepta la Capilla Real alegando que podrían turbar las pacíficas relaciones existentes entre señores capellanes y sus empleados¹⁷.

Así se llega al año 1975, a partir del cual las referencias al turismo son mínimas y muy anecdóticas.

El Museo de la Catedral y su público en la actualidad

El turismo religioso y las peregrinaciones en la actualidad, dan relevancia a la importancia del territorio como lugar de reencarnación de la fe. El arte cristiano se encuentra disperso por todo el territorio evangelizado describiendo la individualidad de un determinado tipo de población, el carácter del territorio, el genio de los artistas o la devoción de un pueblo concreto.

Es importante el turismo religioso y las peregrinaciones, puesto que pueden resultar una ocasión de encuentros con distintas tradiciones. Avanzando de esta manera, en el conocimiento y respeto a otros tipos de ramas cristianas diferentes a la católica u otras religiones¹⁸.

Vivimos en un tiempo donde cada vez son más frecuentes las visitas a monumentos, museos y en definitiva espacios relacionados con la cultura. El turismo que viaja a diferentes ciudades suele visitar al menos uno o dos monumentos, por lo que este fenómeno debe ser aprovechado en el caso de las visitas turísticas a templos y museos de la Iglesia.

El turismo actual lo podemos dividir en varios tipos:

- **Turismo cultural**, aquel que está interesado en visitar museos, monumentos y en general todo tipo de eventos culturales. Suelen hacer estos recorridos en su tiempo libre, siendo un modelo de turismo realmente interesado en el arte. Dentro del turismo cultural podemos diferenciar otra tipología; el turismo científico, que correspondería a los investigadores que estudian un tema concreto y que para ello se documentan en bibliotecas, archivos, centros de estudio etc.
- **Turismo artístico**, es aquel tipo de turismo que está centrado en rutas o recorridos de tipo artístico donde el patrimonio artístico en general juega un importante papel (ruta del Gótico, ruta por las Iglesias, ruta del Barroco etc.).
- **Turismo intelectual**, sería otra tipología que haría referencia a las personas que indistintamente buscan enriquecerse en el saber y aprender conocimientos nuevos.
- Si vamos cerrando el abanico encontraríamos un tipo de **Turismo religioso**, que tendría sus inicios en las peregrinaciones a Roma, Santiago o Tierra Santa. Pero este tipo de turismo también está relacionado con viajes a solemnidades religiosas como la elección de un Papa, jubileos, procesiones de Semana Santa o Corpus¹⁹.
- Cabría añadir dos clases de público más, que debemos tener muy en cuenta. Son los **grupos escolares** o **grupos de jubilados**, un tipo de público que normalmente está organizado y cuyas visitas suelen ser en muchas ocasiones gratuitas.

17. A.C.Gr. L.A.C., N° LXXXV, fol. 432 rto-vto.

18. PIACENZA, Mauro. *Beni culturali della Chiesa ed evangelizzazione*, 2007. . Pág. 7.

19. IGUACÉN BORAU, D. *La Iglesia y su Patrimonio Cultural*. Secretariado de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, Madrid, 1984, p.165 citado en: REQUEJO ALONSO, Ana Belén. *Los Museos Eclesiásticos en Galicia*. Dirigida por Marta Cendón Fernández. Tesis doctoral inédita. Universidad de Santiago de Compostela. Departamento de Historia del Arte. Pp. 966-967.



Turistas en el interior del museo

• Finalmente, existiría otro grupo al que pertenecerían los **no visitantes**. Esta clase de público es interesante tenerla en cuenta ya que nos ayuda a entender la existencia de una gran parte de público que no va a visitar los museos y cuáles son los sus motivos²⁰.

Estudio de Público

Según la American Association of Museums (AAM) a través del Committee on Advance Research and Evaluation (CARE), define los estudios de público como: *El proceso de obtención de conocimiento sistemático de y sobre los visitantes de museos, actuales y potenciales, con el propósito de incrementar y utilizar dicho conocimiento en la planificación y puesta en marcha de aquellas actividades relacionadas con el público (AAM, 1991)*²¹.

Queríamos destacar en este punto una de las preguntas que realizamos en una entrevista al M. Ilre. Sr. Don Antonio Muñoz Osorio, Canónigo de la Catedral y Delegado Diocesano para el Patrimonio Cultural del Arzobispado de Granada y Subdelegado de los Obispos de Andalucía para el Patrimonio Cultural, y que está relacionada con el turismo:

Pregunta: **¿Qué tipo de público visita este museo? ¿Conoce aproximadamente cuántos visitantes recibe anualmente?**

Respuesta: *El museo está inserto en la visita cultural a la Catedral, es un espacio más dentro del itinerario que recorre el visitante. Visita el museo quien visita la Catedral. Luego habrá que saber el número de visitantes que tiene la Catedral para saber el número de visitantes del museo. Puedo decirte que en los mejores años se llegó a 500.000 visitantes. En los últimos años se inició un descenso progresivo debido a la crisis, situándose actualmente alrededor de los 300.000.*

En definitiva y como podemos observar, los estudios de público son una herramienta más que posee el museo para poder desarrollarse y tener una relación más activa con su público.

Para llevar a cabo este estudio los **Métodos de trabajo utilizados** han sido los siguientes:

1. Observación

Este método sirve en primer lugar para analizar el comportamiento del público. Ha sido muy útil para determinar los flujos de circulación tanto dentro de la propia sala del museo como el recorrido que realiza el visitante desde que entra en la Catedral hasta que llega al museo y sale posteriormente de la Catedral.

Normalmente, el turista que visita la Catedral suele hacer el mismo recorrido, aunque como mostraremos en el plano de la Catedral, existe variedad en cuanto a la circulación de público se refiere, a pesar de que al comprar el billete de entrada, al turista se le facilita un plano con el itinerario que debe seguir

El turista entra por el patio situado al sureste de la Catedral, pasa por la Sacristía, y entra en la zona de la becerra, en concreto en la girola. A partir de este momento y posiblemente por no existir una clara señalización, el turista

20. CASTELLANOS PINEDA, Patricia. *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una Mirada desde la Comunicación*. Carrera Edició, Barcelona, 2008. Pág. 164.

21. PÉREZ SANTOS, Eloisa. *Estudio de visitantes en museos. Metodología y aplicaciones*. Editorial Trea, Gijón, 2000. Pág. 62.

hace dos recorridos. El primero, es aquel que cruza la nave central por el altar mayor, sube por las naves laterales hasta llegar al museo y regresa de nuevo hacia la cabecera donde está la salida, perdiéndose muchas veces la visita del otro lado de las naves laterales.

El otro recorrido, que sería el correcto, consistiría pasara de la girola al altar mayor para posteriormente recorrer ese lado de las naves laterales hasta llegar a los pies de la Catedral, cruzar la nave central y visitar el museo. A continuación, el visitante se debería dirigir a la salida de nuevo por las naves laterales contrarias a la zona de entrada (norte) y recorrer la girola hasta llegar a la puerta de salida donde está la tienda. Como mejor entenderá el lector este tránsito de público será observando el plano con el índice del itinerario.

A su vez, el método de la observación, ha sido útil para conocer:

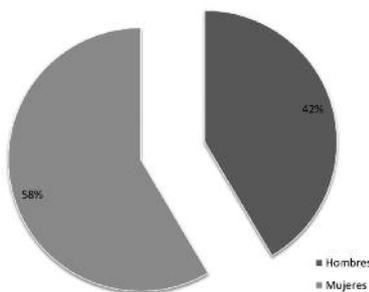
- 1.- Dónde suele captar el visitante su atención dentro del museo.
- 2.- Orden que sigue.
- 3.- El sexo.
- 4.- Tiempo que permanece en la sala.

Una vez dentro de la sala, existen pocas posibilidades de tránsito puesto que la entrada y la salida son la misma y una vez dentro de la sala nos encontramos con casi un cuadrado en el que la gente puede escoger empezar por la derecha o por la izquierda indistintamente.

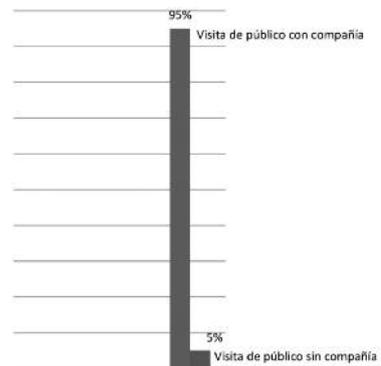
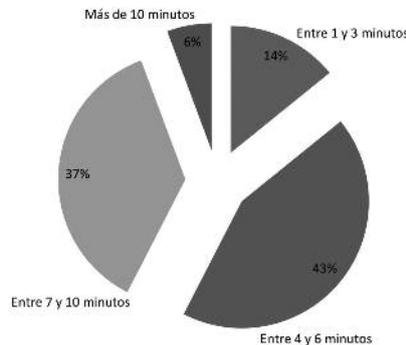


Índice del itinerario

Sexo



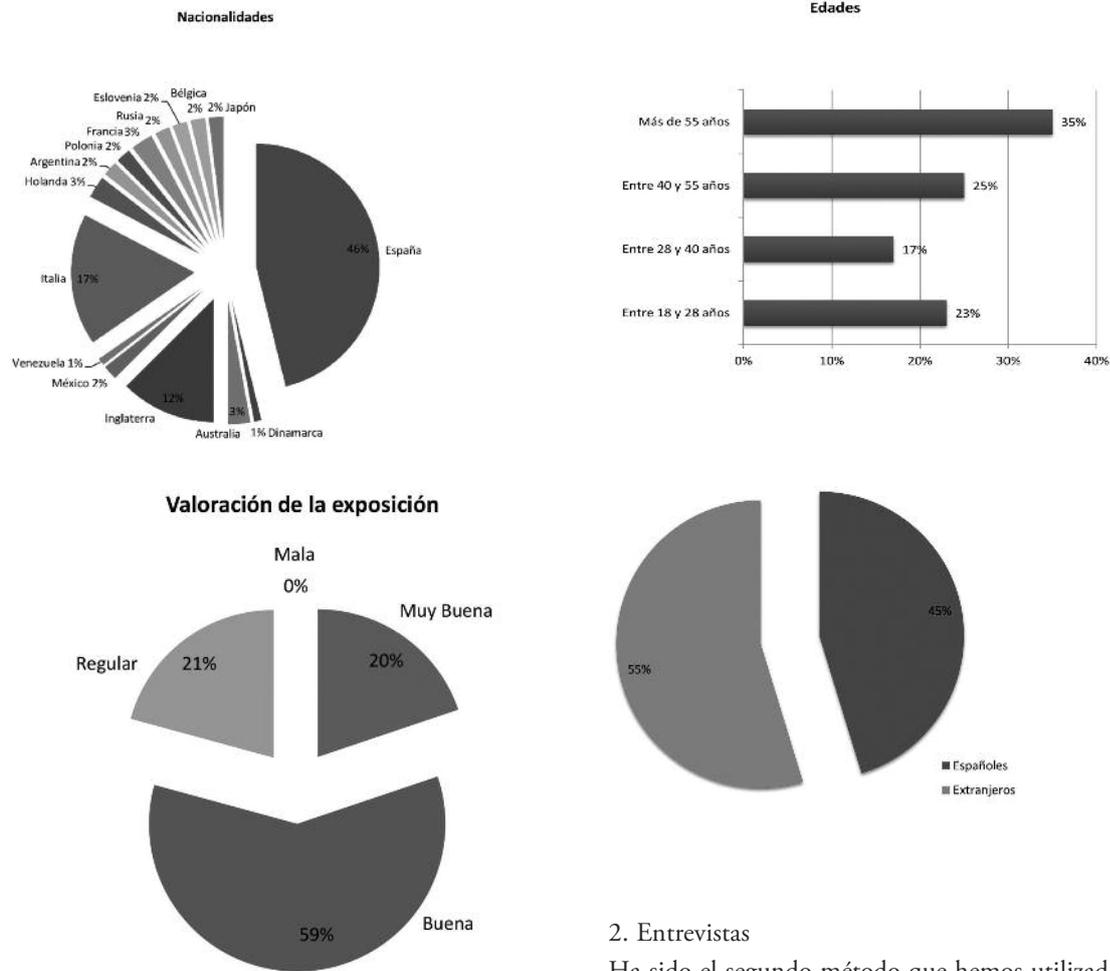
Tiempo de visita



En cuanto al estudio de sexo las estadísticas muestran que está muy equiparado, correspondería un 42% de hombres que visitan la Catedral y un 58% de mujeres.

En cuanto al tiempo medio que suele permanecer el turista dentro de esta sala hemos podido observar que es muy relativo, pero en la mayoría de los casos no suele superar los 10 minutos de visita.

Otro dato que hemos recogido en el estudio, ha sido si la gente iba acompañada o no. En este caso como se observa en la gráfica la mayor parte de público suele ir acompañado/a.



2. Entrevistas

Ha sido el segundo método que hemos utilizado para captar información sobre el tipo de público que visita la Catedral y su museo.

Han sido entrevistas elegidas al azar, con preguntas cerradas, aunque al entrevistador le estaba permitido añadir si así lo consideraba oportuno alguna cuestión de interés personal²².

Un factor que hemos querido estudiar es la edad media del público que visita este museo. Normalmente la edad de la mayor parte de los visitantes de la Catedral suele superar los 55 años, siendo los turistas entre 28 y 40 años los que menos asisten a visitar la Catedral.

Las entrevistas nos han dado a conocer las nacionalidades más frecuentes que suelen visitar la Catedral, y de esta manera poder conocer a su vez el porcentaje de españoles y extranjeros que visitan cada día templo.

Por último, y a través de la entrevista hemos querido conocer la opinión general del público respecto al museo. Generalmente y a pesar del estado en el que se encuentra, las valoraciones suelen ser buenas, aunque gran cantidad de entrevistados suelen añadir opiniones personales que la mayoría de las veces se refieren a la falta de información en las cartelas y a la poca iluminación de la sala.

22. CASTELLANOS PINEDA, Patricia. *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una Mirada desde la Comunicación*. Carrera Edició, Barcelona, 2008. P.p.166-167.

Sugerencias para mejorar las condiciones del museo en torno al público:

A continuación y de manera esquemática enumeramos una serie de posibilidades que podrían hacer que las condiciones del museo en torno al público mejorasen:

- El museo debería asegurarse de tener una especial dedicación a la educación y servicio para públicos variados. Este aspecto es fundamental y más en un museo de tipo religioso, cuya función principal como ya vimos es formar en la fe y en la religión a la civilización.
- El museo debería establecer planes de trabajo especiales para público que tenga necesidades específicas, haciendo por ejemplo las exposiciones, los servicios o la información más accesible a ellos. Puede ser el caso de personas con minusvalía o incluso escolares.
- Debería existir un recorrido mejor señalado para no causar en el público la incerteza de elegir por donde tener que ir.
- Los museos religiosos, conociendo su tipología, deberían elegir tipos específicos de población a los que le gustaría servir más específicamente e implicarlos en los programas propios del museo.
- El museo debería establecer actividades para escolares, familias o adultos y comparar los diferentes tipos de aprendizaje.
- Debería ayudarse de las nuevas tecnologías para mejorar la capacidad de transmisión al público y así hacer más accesible la información.
- Desarrollar cursos universitarios, de postgrado o seminarios y congresos con el fin de mantener el museo como un ente vivo y que el público lo conozca²³.

Fecha de recepción: 24-10-2012

Fecha de aceptación: 11-03-2013

23. *EXCELLENCE AND Equity: Education and the Public Dimension of Museums. A report from the American Association of Museums*, Washington, 1992, p.p. 15-25. Citado en: VALDÉS SAGÜÉS, María del Carmen. *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*, Editorial Trea, Gijón, 1999. Pp. 136-137.

Vía Crucis de pintura e imágenes de bulto en Nueva España:

Reflexiones sobre la complementariedad de una devoción¹

Alena Robin

The University of Western Ontario (London, Canadá)

Resumen

Este ensayo analiza cinco series de pintura realizadas en Nueva España en el transcurso del siglo XVIII por diferentes pintores y en diversas regiones del virreinato. Todas representan las estaciones del Vía Crucis, conjugando de diversas maneras dos géneros plásticos: la pintura con la escultura. El propósito de este trabajo es estudiar de qué manera los dos géneros artísticos interactúan en las representaciones de los sucesos del Vía Crucis para ofrecer una reflexión sobre cómo la práctica de la devoción se vio afectada por este cambio de medio.

Palabras claves: Vía Crucis, interacción pintura y escultura, Nueva España.

Abstract

This essay analyses five series of painting of different painters of the eighteenth century in diverse regions of the viceroyalty of New Spain. They all illustrate the stations of the Way of the Cross, conjugating two artistic expressions: painting and sculpture. The article considers the different modes in which the painted representations interplay with sculpture to offer a reflection on how the practice of the devotion was affected by the change of medium.

Keywords: Way of the Cross, interplay between painting and sculpture, New Spain.

1. Avances de este trabajo fueron presentados en el congreso anual de la Latin American Studies Association en Toronto (Canadá), así como Encrucijada. II Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal en Puebla (México), ambos en el 2010. Agradezco las preguntas, inquietudes y comentarios de los participantes, así como el apoyo económico de la University of Western Ontario para participar en el segundo evento, a través del programa Dean's Travel-Research.



1. Vista del presbiterio con la duodécima y decimotercera estaciones a ambos lados, Iglesia del Encino, Aguascalientes. Vía Crucis de Andrés López, 1798.



2. Andrés López, Muerte de Jesús, 1798, Iglesia del Encino, Aguascalientes.

El Vía Crucis narra, literalmente, al camino recorrido por Jesús con su Cruz camino al Calvario, desde su sentencia a muerte hasta el Santo Sepulcro. Las distintas escenas, conocidas como estaciones, están generalmente situadas en un espacio que permite su práctica procesional, a intervalos regulares alrededor de la nave de una iglesia, el claustro de un convento o en el atrio de una iglesia [figs. 1 y 4]. Se realiza el ejercicio al andar de una estación a la otra, recitando ciertas oraciones y meditaciones piadosas sobre los diversos acontecimientos de la Pasión. La finalidad de la devoción del Vía Crucis es ayudar al fiel a recrear en espíritu el peregrinaje a los lugares más importantes del sufrimiento y de la muerte de Cristo. Por esta razón el ejercicio piadoso forma parte de los peregrinajes de sustitución. Es decir, el fiel podía realizarlo en cualquier ámbito geográfico y ganarse las mismas indulgencias que si lo hubiera practicado en las calles de Jerusalén, evitando así las inquietudes y gastos de tan largo viaje². El levantamiento y la práctica de las estaciones fueron comunes en el virreinato de Nueva España, desde principio del siglo XVII³.

Este ensayo analiza algunas series pictóricas del Vía Crucis realizadas en el transcurso del siglo XVIII por diferentes pintores novohispanos y en diversas regiones del virreinato. Todas representan las escenas de Cristo caminando hacia el Calvario, pero conjugan, de diversas maneras, dos géneros plásticos: la pintura y la escultura. El propósito de este trabajo es estudiar de qué manera los dos géneros artísticos interactúan en las representaciones de los sucesos del Vía Crucis.

Es importante mencionar que los ejemplos analizados a continuación se han encontrado de manera fortuita, a lo largo de los años, haciendo trabajo de campo en México. De ninguna manera se trata de una recopilación exhaustiva, pero son suficientes ejemplos para empezar una reflexión sobre el problema de la complementariedad de expresiones artísticas en la devoción del Vía Crucis, pues no es nada común. Un aspecto que vale la pena subrayar es que varios de estos ejemplos se encuentran en la esfera de influencia del Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, como en el caso del Santuario del Señor del Llanito y San Francisco en San Miguel de Allende. Estudiar esta esfera de influencia es un tema que amerita mayor reflexión, la cual rebasa los límites del presente trabajo.

2. ZEDELGEM, A. de, "Aperçu historique sur la dévotion au chemin de la Croix, *Collectanea Franciscana*, XIX, 1949, págs. 45-142.

3. Sobre la historia constructiva de las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México, los mecenas, arquitectos, pintores y escultores que participaron en su construcción y decoración, se puede consultar: ROBIN PARE, A. *Devoción y patrocinio: el vía crucis en Nueva España*, Tesis de doctorado en historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007; para un análisis sobre series de pinturas relacionadas con la devoción, cfr.: ROBIN, A., "Vía Crucis y series pasionarias en los virreinos latinoamericanos," *Goya*, 339, 2012, págs. 130-145.

Vía Crucis en ambientes pasionarios

El primer tipo de interacción entre pintura y escultura en el ejercicio del Vía Crucis sería en un ambiente dedicado a la memoria de los últimos momentos de la vida de Cristo, como es el caso, en la iglesia del Encino en Aguascalientes, donde se venera un crucifijo negro [fig. 1]⁴. Es decir, el propio culto dedicado al crucifijo fomentó la práctica del ejercicio pasionario. No obstante, en su rendimiento plástico de las estaciones, el pintor Andrés López no estableció un diálogo directo entre la imagen de bulto y el planteamiento visual de los lienzos. Da la impresión que se trata de dos entidades autónomas: la serie pictórica está constituida de las catorce estaciones tradicionalmente aceptadas y en ninguna escena se hace una referencia visual a la imagen venerada en el templo. No obstante, es importante mencionar que el fiel debía transitar por el presbiterio para completar el recorrido del ejercicio: de un lado se sitúa la estación duodécima y del otro la decimotercia [fig. 1]. La temática de duodécima es la muerte de Cristo, mientras la decimotercera ilustra el descenso del cuerpo de Cristo de la Cruz [figs. 2 y 3]. Tal vez al practicar el Vía Crucis se establecía una relación entre ambas expresiones: al completar el recorrido piadoso se ofrecía un momento de reflexión en el cuerpo pendiente de la Cruz de Cristo que está ilustrado en el crucifijo [fig. 1]. Entonces, en un caso así, se trataría de una relación espacial que se actualice al completar física o mentalmente el recorrido, pero no directamente en el planteamiento pictórico de la serie. Es importante mencionar, no obstante, que el lienzo ilustrando la decimotercera estación que se conserva en la actualidad no es de la mano de Andrés López⁵. Lo que no resulta claro por el momento es si este lienzo fue patrocinado porque el lienzo de manufactura de Andrés López estaba en malas condiciones de mantenimiento y hubo necesidad de una nueva composición o si en el inicio se consideró el Señor del Encino como la decimotercera estación y en algún momento se prefirió continuar la práctica del Vía Crucis con sus catorce estaciones de pintura⁶.

Otro ejemplo similar empieza en el atrio de la iglesia dedicada al Señor del Llanito, también conocido como el Señor de los Afligidos, en Dolores Hidalgo, donde hay diez estaciones bajo la forma de pequeñas pinturas murales con-



3. Francisco Azcona, Descendimiento de Jesús, 1839, Iglesia del Encino, Aguascalientes.



4. Anónimo, Vía Crucis, siglo XVIII, Atrio del Santuario del Señor del Llanito, Dolores Hidalgo, Guanajuato.

4. Existen varias leyendas alrededor de este crucifijo. Difieren en varios puntos pero coinciden en que la imagen se hubiera aparecido milagrosamente en el tronco de un encino, de ahí el origen del nombre con el cual se venera la imagen.

5. En la esquina inferior derecha ostenta la inscripción siguiente: "A devocion del presb.o D. T. Ygnacio Marin. Franciscus Azcona mé fecit Aguasca.s Anno 1839".

6. Manuel Toussaint afirma que originariamente fueron catorce cuadros, pero que dos de ellos desaparecieron y fueron sustituidos por otros. No cita, no obstante, en qué apoya su afirmación. TOUSSAINT, M. *Pintura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pág. 175.



5. Anónimo, Tercera estación: Primera caída, siglo XVIII, Atrio del Santuario del Señor del Llanito, Dolores Hidalgo, Guanajuato.

tenidas en unos nichos [figs. 4 y 5]⁷. Quisiera sugerir que en El Llanito el ejercicio piadoso que se empezaba en el atrio se proseguía y se terminaba en el interior de la iglesia [fig. 6]. Efectivamente, en ambos lados de la nave del templo se encuentran grandes lienzos de temática pasionaria: la Última Cena, el Levantamiento de la Cruz, el Descendimiento de la Cruz y la entrega del Señor del Llanito a la localidad⁸. En este caso el ejercicio del Vía Crucis se realizaba nuevamente en el entorno de una imagen de culto: se empezaba en el atrio, con las diminutas pinturas murales, se seguía en la nave de la iglesia con los grandes lienzos, para terminar en la veneración al Señor del Llanito, una imagen de bulto [fig. 6]. Aquí, como en el ejemplo anteriormente mencionado de El Encino, también esta relación entre pintura y escultura se activa con la participación del devoto. Lo que nuevamente se desconoce es exactamente qué papel encargaba el crucifijo. ¿Fungía como una estación instituida del Vía Crucis o solamente como imagen de culto que se cruzaba al practicar el ejercicio devoto? También es importante subrayar que dos de los lienzos no corresponden a la temática tradicional del Vía Crucis: la Última Cena, y la entrega del Señor del Llanito a la localidad. Esta situación no es exclusiva de El Llanito, pero lo que es inhabitual es la inclusión de una temática local en el relato más genérico de la Pasión de Cristo⁹.

El conjunto devocional del Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, en el actual estado de Guanajuato, fundado a partir de 1740 por el padre Luis Felipe Neri de Alfaro (1709-1776), tiene vínculos muy estrechos con el

7. Agradezco la noticia de este Vía Crucis al Dr. Gustavo Curiel.

8. La historia de esta imagen empieza a mediados del siglo XVI con la aparición milagrosa del crucifijo a unos comerciantes que iban camino hacia la hacienda de la Herre cuando oyeron a un niño llorar. Al acercarse encontraron un Cristo de media vara. Entregaron al encomendero de la hacienda la escultura encontrada y se le puso el nombre de San Salvador, consuelo de los afligidos. En la hacienda había unos trabajadores que provenían del Llanito y como se acercaba la fiesta de la Santa Cruz, invitaron al encomendero el cual decidió, para la ocasión, hacer rifar las imágenes que poseía. La donación del crucifijo se hizo por medio de una escritura en el año de 1559. En 1777, por una razón que todavía queda oscura, la autoridad religiosa decidió retirar la imagen original y colocar una réplica que es la que se sigue venerando en la actualidad, en el altar mayor, que ya es de estilo neoclásico. VARGASLUGO, E. "El indio como donante de obras pías", en VARGASLUGO, E. y otros, eds., *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglo XVI al XVIII*, México, BANAMEX/ UNAM/ IIE/ DGAPA, 2005, págs. 267-270.

9. Las estaciones tradicionales son: 1) Jesús es condenado a muerte; 2) Jesús cargando de su cruz; 3) primera caída; 4) encuentro de Jesús con su Madre; 5) Simón Cirineo ayuda a Jesús a cargar su Cruz; 6) la Verónica limpia el rostro de Jesús; 7) segunda caída; 8) Jesús consuela a las hijas de Jerusalén; 9) tercera caída; 10) despojo; 11) Jesús siendo clavado a la cruz; 12) muerte de Jesús; 13) Cristo es descendido de la cruz; 14) El Santo Sepulcro. La temática de las estaciones nunca fue decretada oficialmente por los papas; más bien parece ser una estructura que se originó en los libros de geografía bíblica del sacerdote holandés Christiaan Van Adrichem (1533-1585), publicados en Colonia en las últimas décadas del siglo XVI, y que, con el paso del tiempo, se fue aceptando como tradición, aunque en ciertas ocasiones hay series del Vía Crucis que se salen del modelo más acostumbrado, cfr. ROBIN, A., "Vía Crucis y series pasionarias en los virreinos latinoamericanos," *Goya*, 339, 2012, págs. 130-145. La imagen de la entrega del crucifijo al pueblo está reproducida en: VARGASLUGO, E. "El indio como donante de obras pías", en op. cit, pág. 268.

peregrinaje de sustitución, pues las diferentes capillas buscan ser recreaciones de diversos lugares de culto de Tierra Santa¹⁰. En la capilla del Calvario del santuario existe un planteamiento aún más complejo del Vía Crucis que se debe de tomar en cuenta en el contexto que aquí interesa. Aquí no sólo se conjugan pintura y escultura, sino que se complementan con versos, probablemente del propio padre de Alfaro, escritos en las paredes de la capilla, y grandes conjuntos escultóricos sobre una estructura que simula rocas haciendo referencia al Monte Calvario, que a su vez utilizan de manera creativa la misma arquitectura de la capilla [fig. 7]¹¹.

El ejercicio empieza entrando en la capilla, con los cuatro lienzos del lado del evangelio, se sigue la práctica regresándose hacia los pies de la capilla, con los cuatro lienzos del lado de la epístola¹². Las estaciones novena y décima sólo existen, por lo menos en la actualidad, en los versos pintados en la pared de los pilares adosados a las esquinas del crucero¹³. Las estaciones undécima, duodécima y decimotercera están constituidas por los grupos escultóricos de Cristo siendo clavado a la Cruz, la lanzada [fig. 8] y la lamentación sobre el cuerpo muerto de Cristo, que empiezan del lado del evangelio de la nave en el crucero, prosigue en el centro de la nave, en el presbiterio, y termina en el crucero del lado de la epístola. Para la última estación, habría que regresar en el centro, donde se encuentra el santo Sepulcro que parece estar faltando [fig. 9]. No obstante, me gustaría sugerir que la mesa del altar sea la sepultura de Cristo, que en ciertas ocasiones se enseñara su cuerpo en la forma de la custodia¹⁴.

De cualquier manera, en el caso de la capilla del Calvario de Atotonilco, se trata de una complementariedad que va mucho más allá de la relación entre pintura y escultura, pues incluye los versos y la arquitectura, pero esta relación es nuevamente activada a través de la práctica del devoto.



6. Vista general de la nave de la iglesia del Santuario del Señor del Llanito, Dolores Hidalgo, Guanajuato.



7. Vista general de la capilla del Calvario, ca. 1780, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.

10. Para un estudio panorámico del santuario, cfr. SANTIAGO SILVA, J. de, *Atotonilco. Alfaro y Pocasangre*, Guanajuato, Ediciones de la Rana, 2004, 2 vols. Para un estudio más detallado de los diferentes tipos de Vía Crucis existentes en el santuario, cfr. PÉREZ GAVILÁN, A. I., *The Via Crucis in Eighteenth-Century New Spain: Innovative Practices in the Sanctuary of Jesus of Nazareth at Atotonilco*, Guanajuato, Tesis de doctorado en Historia del arte, State University of New York at Binghamton, 2010.

11. Sobre este tipo de estructuras artísticas, cfr. ROBIN, A., "El 'Monte': noticias de unos grupos escultóricos para la capilla del Calvario de la ciudad de México", *Encrucijada, Boletín del seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas* UNAM, 1-0, 2008, págs. 14-24, revista digital: <http://www.esteticas.unam.mx/cactividades/actividades/revista/index.html>

12. Pérez Gavilán hace la acotación de que uno de estos lienzos ya no es el original, el cual probablemente desapareció cuando se abrió una puerta después de 1860 para dar un nuevo acceso a la casa de ejercicios, op. cit., págs. 171-172.

13. Sus representaciones visuales se encontrarían, según Pérez Gavilán, en los deambulatorios que se encuentran debajo de los "montes" de los grupos escultóricos, que dan acceso a unas cuevas de meditación, op. cit., págs. 174 y ss.

14. Pérez Gavilán argumenta, por su parte, que esta última estación sería constituida por la cueva que se ubica debajo de este grupo escultórico, la cual está dedicada a la Magdalena, quien estuvo presente en este momento de la Pasión de Cristo, op. cit., pág. 177.



8. Anónimo, Grupo escultórico de la lanzada, Capilla del Calvario, ca. 1780?, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.



9. Capilla del Calvario, ca. 1780?, Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.

Vía Crucis de pintura y “trampantojo a lo divino”

Los dos ejemplos que se analizan a continuación ofrecen una complementariedad diferente entre pintura y escultura en un mismo Vía Crucis de lo que se ha presentado hasta el momento.

El primer ejemplo está constituido de pequeñas láminas de óleo sobre cobre realizadas en parte por Juan Correa, que fueron complementadas por obras de José de Alcívar, aproximadamente un siglo después, por la destrucción o pérdida de algunas de las láminas de Correa¹⁵. Correa pintó la mayoría de las escenas mientras solo tres láminas fueron pintadas por Alcívar: Jesús con la Cruz a cuestras (segunda estación), muerte de Jesús en la Cruz (duodécima estación) y el Santo Sepulcro (decimacuarta estación)¹⁶. Hay muchas interrogantes con respecto a esta serie del Vía Crucis y no es aquí el lugar para tratar de resolver estas cuestiones.

Quisiera llamar la atención sobre la representación del Nazareno de Correa [fig. 10]. En este caso, no hay lugar a duda: se trata de una representación pictórica de una imagen escultórica que recibía un culto especial, pues se aparenta a todo un género de “retratos” pictóricos que se realizaban de tallas que recibían una gran veneración, llamado por Alfonso Pérez Sánchez “trampantojo a lo divino”¹⁷. Este tipo de retratos se han explicado por el hecho que los fieles querían obtener una copia de la efigie milagrosa, para poder rendirle culto en los oratorios particulares, en las capillas o iglesias de sus localidades. Algo peculiar a este género pictórico es que no sólo se “copiaba” muy fielmente la imagen venerada, sino que se reproducía el en-

15. Sobre esta serie, cfr.: VARGAS LUGO, E. y otros, *Juan Correa. Su vida y obra*. Catálogo, tomo II, primera parte, México, UNAM/ IIE, 1985, págs. 143-153. VARGASLUGO, E. y otros, *Juan Correa. Su vida y obra*. Catálogo, tomo II, segunda parte, México, UNAM/ IIE, 1985, pág. 554. Sobre la importancia de la técnica de la pintura sobre lámina de cobre en América latina, se puede consultar: BARGELLINI, C., “Painting on Copper in Spanish America”, en Michael K. Komanecky, coord., *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775*. Nueva York, Phoenix Art Museum, 1998, págs. 31-44; BARGELLINI, C., “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 74-75, 1999, págs. 79-98; BARGELLINI, C., “Pintura sobre lámina de cobre en Nueva España: preguntas y observaciones de una historiadora del arte”, en BARGELLINI, C. ed., *Historia del arte y restauración*, México, UNAM/IIE, 2000, págs. 195-209.

16. Sobre esta parte de la serie, cfr.: VARGASLUGO, E. y otros, *Juan Correa. Su vida y obra*. Catálogo, tomo II, segunda parte, México, UNAM/ IIE, 1985, págs. 554-556. Acerca del pintor José de Alcívar se puede consultar: LOERA FERNÁNDEZ, G., “El pintor José de Alcívar, algunas noticias documentales”, *Boletín de monumentos históricos*, 6, 1981, págs. 59-64; ROBIN, A., “La Pasión de Cristo según José de Alcívar (Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México)”, *Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, 17, 2010, págs. 197-228.

17. PÉREZ SÁNCHEZ, A. “Trampantojos ‘a lo divino’”, *Lecturas de historia del arte*, Ephialte, Vitoria, 1992, págs. 139-155.

torno en el cual recibía culto con la idea de reproducir la sacralidad del original¹⁸. Correa representó al Nazareno en andas, lo que significa que la imagen solía salir en procesiones. Varios lugares de la región de Zacatecas conocieron una devoción importante a la figura del Nazareno, por lo que dificulta relacionar el retrato de Correa con una escultura en particular¹⁹. La figura del Nazareno tiene un lugar primordial en el Vía Crucis: de eso justamente se trataba la devoción, seguir a Cristo camino al Calvario cargado de su Cruz, a lo cual corresponde efectivamente la iconografía del Nazareno.

Lo que viene a ser redundante en la serie de Correa/Alcíbar, es la inclusión de la representación de Cristo con la cruz auestas [fig. 11], obra de José de Alcíbar, que vendría a duplicar la iconografía del Nazareno. Como se desconocen muchas variables del contexto original de la serie, no se puede extrapolar mucho. Pero la representación pictórica del Nazareno del bulto encarna la idea misma de un Vía Crucis, y por lo tanto no se me hace fuera de contexto en la serie: más bien la resume²⁰.

La otra serie que formaría parte de este tipo de complementariedad, donde se entrelazan pinturas del Vía Crucis con retratos de imágenes de devoción, es una que se encuentra en la iglesia de San Francisco en la ciudad de San Miguel Allende²¹. Usualmente, la decimocuarta estación del Vía Crucis ilustra el Santo Sepulcro. La última estación de la serie del templo de San Francisco se sale de este modelo: no sólo representa a la Virgen de la Soledad pero es claramente el retrato de una escultura de bulto. La imagen se en-



10. Juan Correa, *Jesús Nazareno*, siglos XVII-XVIII, Óleo sobre lámina de cobre, ca.26 x 32 cm. Seminario Conciliar de Zacatecas, Guadalupe.

18. BRAY, X., "The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700", en BRAY, X., ed., *The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, London, National Gallery Company, 2009, pág. 28

19. Agradezco esta información a Maricela Valverde.

20. Así se afirma, por ejemplo, en el caso de la representación del Nazareno de bulto dentro de la serie del Vía Crucis de Juan Correa, "a pesar de su carácter pasionario no podía haber formado parte de un Vía Crucis, por ser representación de una figura procesional. Su presencia dentro del conjunto parece explicarse sólo como un encargo especial", cfr. VARGASLUGO, E. y otros, *Juan Correa. Su vida y obra*. Catálogo, tomo II, primera parte, México, UNAM/ IIE, 1985, pág. 144, asunto que se afirma nuevamente en la página 153. Si bien estoy en desacuerdo con esta postura, creo que efectivamente hay que subrayar la importancia del mecenas, aunque en este caso resulte totalmente anónimo. La serie fue localizada por Federico Sescosse en la hacienda de San Pedro Piedra Gorda, en el municipio de Zacatecas. Posteriormente, por indicaciones del obispo, la serie fue entregada al Seminario Menor de Guadalupe, donde se conserva en la actualidad, cfr. VARGASLUGO, E. y otros, op. cit., pág. 145. No se pudo confirmar quién fue el mecenas de esta serie y tampoco si se realizó originalmente para tener culto en la hacienda. Fueron varios los dueños de esta hacienda desde su creación en 1550. La serie no está fechada y podría ser de finales del siglo XVII como de principios del XVIII, por lo que es difícil atribuir la serie al patrocinio de un dueño en particular. Agradezco la ayuda de Maricela Valverde y de Bernardo del Hoyo sobre este punto.

21. Sobre esta serie, cfr.: GONZÁLEZ POLO, A., coord., *Estado de Guanajuato. Cuatro monumentos del patrimonio cultural*, vol. II, catálogo, México, Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología/ Subsecretaría de Desarrollo Urbano/ Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, 1985, págs. 170-174.



11. José de Alcívar, *Jesús con la cruz a cuestas*, siglo XVII-XVIII, Óleo sobre lámina de cobre, ca. 26 X 32 cm. Seminario Conciliar de Zacatecas, Guadalupe.

cuenta representada sobre la mesa del altar, con un par de cortinas abiertas para dejar ver la escultura [fig. 12]²². A sus pies, en una pequeña almohada están depositados la corona de espinas y los clavos de la crucifixión.

La temática de la Virgen de la Soledad tiene obviamente una fuerte connotación pasionaria pues ilustra el momento en que María se encuentra sola después de la muerte de su hijo y suele subrayar su dolor y soledad. Si bien es frecuente encontrar el momento de la lamentación de la Virgen sobre el cuerpo muerto de Cristo en la decimotercera estación del ejercicio piadoso, desconozco otro ejemplo de este tipo de sustitución como el que presenta la serie de la iglesia de San Francisco. No obstante, hay meditaciones piadosas que mencionan que la Virgen instauró la devoción al Vía Crucis dando el ejemplo durante su propia vida al rehacer el camino que su Hijo hizo en su Pasión²³. En tal contexto no resultaría entonces fuera de lugar incluir a la Virgen de la Soledad en un Vía Crucis. Es muy probable que la serie de San Francisco incorpore una representación pictórica de una imagen de bulto de esta iconografía que tuviese culto en la región, las cuales abundan en la propia ciudad de San Miguel Allende.

Reflexión sobre la complementariedad: ¿Hacia la negación del parangón entre pintura y escultura?

De los ejemplos analizados anteriormente, se pueden reconocer varios tipos de complementariedad entre escultura y pintura. El primer tipo sería más bien sugerido por una asociación temática como en la caso de El Encino [fig. 1] o del Señor del Llanito [fig. 6]. El segundo tipo de interacción entre pintura y escultura en un mismo Vía Crucis es que varias de las estaciones son de pintura, pero en algún momento las representaciones pictóricas desaparecen y los momentos de la Pasión se ilustran por grupos escultóricos, como la capilla del Calvario en Atotonilco [fig. 7]. El tercer

22. Curiosamente, a pesar de haber registrado en el catálogo del estado lo que constituiría, en mi opinión, la decimocuarta estación de la serie, con las mismas medidas y autoría que las demás pinturas, la Virgen de la Soledad no se ha incluido en el Vía Crucis, Estado de Guanajuato. Cuatro monumentos del patrimonio cultural, pág. 173.

23. Por ejemplo: GÓMEZ DURÁN, P., *Historial universal de la vida y peregrinación de el Hijo de Dios en el mundo, muerte, Pasión y resurrección de Cristo, redentor, y señor nuestro, con toda la descripción de la Tierra Santa de Jerusalén*, Pamplona, Joachin Joseph Martínez, 1720, págs. 426-427. También he podido rastrear dos devocionarios novohispanos que incorporan una postura similar: Vía dolorosa, compuesta por el Br. Don Nicolás de Espinola, clérigo presbitero de este Arzobispado de México. A devoción de la Madre Thomasa de San Ildefonso. Religiosa profesora; y tornera mayor del Religioso Convento Real de Jesús María, México, Francisco de Ribera Calderón, 1712 y Estaciones que la soberana emperatriz de los cielos María Santísima Nuestra Señora anduvo y enseñó a la V.M. María de Señor S. Joseph Agustina Recoleta, y Fundadora del Convento de Santa Mónica de las ciudades de los Ángeles y de Oaxaca, sacadas de lo que se escribe en su vida, impresa en la Puebla de los Ángeles, y después en Sevilla, año de 1723, Y por su original en México, en la Imprenta del Br. Joseph Jáuregui, y últimamente en la Puebla, en la Oficina de D. Pedro de la Rosa, 1782.

tipo sería que en lugar de representar a la escena con, por ejemplo, Jesús caminando con su Cruz [fig. 11], lo que se ilustra es una representación pictórica de una escultura, por ejemplo el Nazareno [fig. 10]. En estos ejemplos, se trata probablemente de una imagen que recibía un culto especial en la localidad, aunque no se pudo identificar específicamente las imágenes en cuestión.

En los casos aquí analizados es interesante reflexionar sobre cómo la práctica de la devoción se vio afectada por este cambio de medio. En los primeros y segundos casos se subraya el aspecto participativo del devoto, pues sólo así se activa la relación entre los géneros artísticos. En Atotonilco se llega a un nivel óptimo de apropiación del espacio y de los medios artísticos. Mientras en el tercer tipo se trate de una sustitución pictórica de una imagen escultórica ausente. En estos casos, lo curioso es que no se haya recurrido a una copia escultórica de la imagen de devoción en vez de un retrato pictórico. Más bien se quiso uniformizar las expresiones plásticas del Vía Crucis, sin negar la otredad de la imagen de devoción que se incluía en el ejercicio piadoso. También habría que reflexionar sobre el impacto en los fieles de este cambio de expresiones artísticas, de dos a tres dimensiones, como en el caso de El Encino, el Señor del Llanito y Atotonilco. O del cambio de dimensiones, de grandes formatos a pequeños como en El Encino o el Señor del Llanito, a la inversa, en Atotonilco. De la misma manera, la cronología de las obras es importante en el caso de las esculturas de devoción: su manufactura (o milagrosa aparición) y su culto anteceden a la realización del Vía Crucis de pintura y justamente por la veneración que recibían se decidió incorporar de alguna manera su presencia en la narración pasionaria.

Como última consideración, quisiera aludir brevemente a la cuestión del paragón, este célebre debate que inició en Italia durante el Renacimiento, es decir la comparación, tal vez competición, para establecer qué expresión artística entre la pintura y la escultura, era el arte superior²⁴. En el caso español, Xavier Bray argumentó recientemente que la diferencia entre ambos mundos se ha nublado en la producción artística del Siglo de Oro, pues tanto la pintura como la escultura policromada compartían un objetivo común: la representación realista de los temas sagrados para acercar el devoto al mundo divino y así tomaban prestado del lenguaje artístico peculiar del oponente. Si bien se desconocen por el momento casos novohispanos que hayan alimentado el debate, es legítimo pensar que los escultores novohispanos estuviesen al tanto de la situación europea. Y a falta de documentos escritos, las obras en sí pueden ser testimonios de



12. Barragán, *Virgen de la Soledad*, 195 x 110 cm, óleo sobre tela, siglo XVIII, San Francisco, San Miguel Allende, Guanajuato.

24. BRAY, X., "The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700", op. cit., pág. 38.

su aportación. En los casos aquí analizados, el paragón se ve bajo otra perspectiva: uno no es superior al otro, más bien se complementan y retroalimentan, pintor y escultor trabajan juntos.

Quisiera traer a cuenta una reflexión de Hans Belting para concluir. Afirma que en la historia pictórica de Cristo y los santos, el retrato, o *imago*, siempre tenía una clasificación superior que las imágenes narrativas (*historia*)²⁵. Observa que el retrato tiene la presencia necesaria para la veneración, mientras la narrativa solo existe en el pasado. Es decir el retrato de culto es un símbolo de *presencia* y la narrativa pictórica es un símbolo de *historia*. En los casos de Vía Crucis aquí analizados, se conjugan ambos: retrato e imágenes pictóricas, veneración e historia. La función narrativa la cumple las series pictóricas que ilustran distintos acontecimientos de la Pasión de Cristo; las estaciones relatan visualmente esta historia. Los cuadros tendrían entonces una función de recolección, es decir activarían la memoria del devoto sobre estos eventos, de manera a poder recrear mental o físicamente estos sucesos. Continúa Belting diciendo que una imagen de culto comparte con el devoto un presente en el cual una pequeña porción de la actividad divina se ha hecho palpable. Eso es justamente lo que celebran los Vía Crucis novohispanos presentados aquí. No sólo su calidad narrativa activa la memoria de los acontecimientos de la Pasión de Cristo, pero la inclusión en las estaciones de imágenes escultóricas de bulto, a veces en retratos pictóricos, a veces en verdaderas esculturas, el Vía Crucis se vuelve una devoción local y presente para la comunidad. No sólo se celebra la Pasión que vivió Cristo en Jerusalén, como peregrinaje de sustitución, el Vía Crucis se vive aquí y ahora alrededor de una milagrosa imagen que hizo su poder patente ahí mismo.

Fecha de recepción: 28-09-2011

Fecha de aceptación: 07-02-2012

25. BELTING, H., *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, pág. 10.

Una dote para Cecilia.

La colección de don Miguel Marín de Villanueva¹

Pilar Diez del Corral Corredoira
IHA (FCSH. UNL, Lisboa)

Resumen

En este trabajo se aborda el estudio documental de la dote de doña Cecilia Fernández de Heredia, lo que permite no sólo revelar la riqueza de la misma sino también ahondar en la historia del coleccionismo en España. Valentín Carderera fue el primero en llamar la atención sobre esta colección de pinturas, y gracias al descubrimiento del documento original podemos conocer de primera mano la magnitud de la misma. Así mismo este estudio ha permitido desmentir la muy extendida creencia de que existían dos grandes colecciones en la Zaragoza de la Edad Moderna; la de Fernández de Heredia y la de Miguel Marín de Villanueva, puesto que en realidad se trata de la misma, como se desprende del estudio.

Palabras clave: España, coleccionismo, Barroco, nobleza aragonesa, Fernández de Heredia, Marín de Villanueva, inventarios de bienes. documental genealógico realizado.

Abstract

This article deals with the study of the official document of the dowry of Cecilia Fernández de Heredia. This document reveals the richness of her dowry and it allows us to take a new look at the History of Collections in Spain. Valentín Carderera was the first who paid attention to this painting collection, but now due to the discovery of the original official document we know more about the paintings. Furthermore, this article provides the evidence to refute the belief

1. Quiero agradecer a don Renato de Tomasi el haber confiado en mí para realizar la investigación que llevó al descubrimiento de este documento y su apoyo a lo largo de la misma. No quiero olvidar tampoco la gran generosidad que Quina Romero, archivera del Archivo Histórico de Protocolos Notariales (Zaragoza), me brindó desde el primer día, sin su ayuda y conocimiento no sólo no hubiera podido encontrar el documento objeto de este estudio sino que probablemente hubiera perecido sepultada entre protocolos. Así mismo, quiero dar las gracias a Antonio Gracia Diestre por su disponibilidad y ayuda desinteresada a la hora de desentrañar los diferentes documentos notariales.

that there were two important collectors in Modern Era Saragossa; the Fernández de Heredia collection and the Miguel Marín de Villanueva one. In fact, the documental and genealogical analysis shows they are one and the same.

Keywords: Spain, collections, Baroque, Aragon nobility, Fernández de Heredia, Marín de Villanueva, goods inventories.

En 1866 Valentín Carderera² (1796-1880) publicaba la segunda edición de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura de Jusepe Martínez*³. Junto al tratado decidió publicar en forma de anexos una serie de noticias que el deán de Zaragoza, Juan Antonio Hernández Pérez de Larrea, había mandado añadir a la copia del original de Martínez en el año 1796. Estos anexos recogían variada información artística y, entre ella, destaca la mención de la particular dote de doña Cecilia Fernández de Heredia. Ésta contrajo matrimonio en 1702 con don Joseph Fuenbuena de la Fuente y, entre las habituales tierras, rentas y demás bienes raíces, recibe una colección de obras de arte. No podemos confirmar que Carderera o el copista consultasen las capitulaciones matrimoniales pero, al menos, tuvieron acceso a una parte y en el anexo transcribe un listado de más de ciento cincuenta pinturas acompañado de su tasación. La colección tenía una entidad que la hacía merecedora de aparecer como anexo a la obra de Martínez, pero desafortunadamente Carderera no menciona la procedencia ni la fortuna de la misma, al igual que el origen de dicho elenco.

Este trabajo tiene dos objetivos básicos: en primer lugar, analizar y dar a conocer el hallazgo del documento original de las capitulaciones de doña Cecilia, localizado en el Archivo Notarial de Zaragoza⁴, y en segundo, a través de un estudio genealógico basado en documentos notariales, establecer el origen del legado de la joven. Este segundo objetivo nos llevará a demostrar que la colección de Cecilia es en realidad la herencia de su abuelo, don Miguel Marín de Villanueva, del que no se conocían los vínculos de sangre. Así las cosas, la colección de don Miguel, conocida por menciones en la literatura artística, pero nunca estudiada, formaba parte de la rica herencia que Cecilia llevó a su matrimonio.

Hasta la fecha la historiografía se había hecho eco de la existencia de la colección Fernández de Heredia⁵, en la que se encontraban obras de Tiziano, Correggio, Bassano o el mismo Jusepe Martínez. Esto suponía tan sólo una parte de la dote de doña Cecilia, compuesta también por tapices, joyas y plata; entre otras valiosas propiedades. Todo ello aparece detallado en las capitulaciones matrimoniales firmadas el 24 de septiembre de 1702 ante el notario del Número de Zaragoza, don Braulio Villanueva.

El estado de conservación del documento es, en términos generales, muy bueno, con algunas salvedades en la parte dedicada al inventario, que se encuentra como un cuadernillo independiente. El protocolo es especialmente extenso y presenta índice. Bajo el epígrafe de “matrimonios” se cita a doña Cecilia Fernández de Heredia y don Joseph Fuenbuena, pero las capitulaciones, que aparecieron colocadas al final del protocolo, no presentan numeración correlativa (a excepción del inventario que la tiene propia) lo que quizá explique el que haya pasado desapercibido a los estudiosos. La parte documental previa al inventario se encuentra todavía cosida en el lugar correspondiente y no tiene ninguna laguna, mientras que del inventario se han desprendido la primera y la última página, que se encuentran en estado parcialmente fragmentario.

La organización del inventario merece ser estudiada con cierto detenimiento. Se divide en diferentes secciones: se nos proporciona la tasación y el valor total en libras jaquesas de los muebles y alhajas que acompañaban a las obras de arte:

2. García Guatas, 1994-95: págs. 425-450.

3. La primera edición es de M. Peiro en 1852 (Zaragoza).

4. Protocolo 1702. Braulio Villanueva, Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (A.H.P.N.).

5. GUTIÉRREZ PASTOR, I., “La pintura madrileña del Pleno Barroco y los pintores de Aragón en tiempos de Vicente Berdusán (1632-97)”, en *Vicente Berdusán (1632-97). El pintor artesano*, Cat. Exp., Palacio de Sástago, Zaragoza, Diputación Provincial, 2006, págs. 13-74; n. 33, pág. 61.

Escritorios, bufetes y escaparates: 2946 L.j.

Ropa blanca: 1233,12 L.j.

Colgaduras de camas: 1793,3 L.j.

Tapicerías: 6220 L.j.

Alfombras: 442,4 L.j.

Pinturas: 8920 L.j.

Joyas: 1683,12 L.j.

Plata labrada: 2132,5 onzas de plata

Una vez recogidas todas las piezas, el notario estima el total de las “alhajas” en 24.480 libras jaquesas, tres sueldos y ocho dineros, pero que “por cuanto se reconoce muy excesiva la estimación y valor que se dio a dichas alhajas contenidas en dicho inventario y consta a dicho señor conde que no se hizo formal no jurídica tasación y que en la verdad se han determinado en el transcurso de tanto tiempo (...) se proporciona y reduzca a la de veinte mil ciento veinte libras jaquesas debiéndose admitir las que estuvieren en ser y por las que no estuvieren se haya de proporcionar el precio y valor de ellas según este cómputo y no según la tasa de dicho inventario”. Se produce, por tanto, un ajuste sobre el valor estimado de los bienes en el momento en que se hizo el inventario y el valor en momento del matrimonio. Este hecho nos hace pensar que el inventario fue realizado en una fecha anterior, que explicaría la nada desdeñable rebaja en su valor pecuniario.

Si observamos con detenimiento el documento, nos encontramos con correcciones, así como con una serie de símbolos que deben de indicar si el objeto en cuestión todavía permanecía en posesión de la familia. A ello hay que añadir la particular presentación de los documentos, que señalamos al principio, esto es, divididos en dos partes: por un lado los pliegos redactados ante el notario Braulio Villanueva y, por otro, el cuadernillo independiente del inventario cosido en su momento en el interior, lo que hace más plausible que se trate de una parte añadida.

Si volvemos sobre el valor total de los diferentes grupos de objetos, exceptuando la plata labrada de la que no poseemos más que el peso total, la colección de pintura, con un valor de 8.920 libras jaquesas, es con mucho la parte más valiosa de la dote, seguida de cerca de los tapices, tasados en 6.220 libras jaquesas. A pesar de la alta cifra asignada a las pinturas, lo cierto es que se trata más de una cuestión cuantitativa que de valor intrínseco de las obras. Tan sólo es necesario comparar el valor de 20 libras que se da a un original de Leonardo da Vinci frente a las 3.500 libras en que se tasó el juego de diez tapices de Lucas de Holanda, la obra más valiosa de toda la dote. La colección de tapices es de sumo interés, puesto que se trata de piezas de gran lujo que no dejan duda sobre el poderío económico de la familia⁶.

La sección dedicada a los muebles sorprende por su inusitada riqueza. Constan al menos quince escritorios de ébano y marfil del tipo máspreciado y típicos de Alemania e Italia, así como alguno con incrustaciones de plata y detalles de piedras. Algunos de ellos detallan el tamaño: “un escritorio de ébano de seis palmos de largo poco más y tres de alto con su portalada de marfil con un surtidor” e incluso procedencia y otros particulares: “un escritorio de Alemania con figuras de ébano y marfil talladas”. Este tipo de muebles de Alemania se identifica normalmente con piezas realizadas en marquetería de maderas en Augsburg a mediados del siglo XVI⁷.

El gran número de escritorios delata con mucha probabilidad un uso para guardar monedas, medallas y todo tipo de objetos pequeños. El famoso coleccionista oscense Juan de Lastanosa poseía tres escritorios de ébano, marfil y

6. Sobre el valor de los tapices como muestra de categoría social véase: BELOZERSKAYA, M., *Rethinking the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002: págs. 103 y ss.

7. AGUILÓ ALONSO, M. P., “Muebles y escritorios en las colecciones de Vicencio Juan de Lastanosa”, en *Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681): La pasión de saber*, Huesca, Diputación de Huesca, 2007, págs. 97-107: pág. 104.

plata en los que guardaba su colección numismática⁸, y en nuestro caso el propio documento nos provee de dos menciones que nos hacen pensar en un uso similar. En la primera se habla de dos escaparates, que son vitrinas en las que se exponían desde vajilla a reliquias y que son típicas del sur de Italia: “dos escaparates de ébano revestidos de concha y marfil con sus lunas cristalinas (...) las alhajas de dentro de los escaparates 100 l. j.”. En cambio, la segunda mención se refiere a un mueble del que es conocido su uso como lugar para guardar y exponer pequeños tesoros, joyas o monedas y que está ampliamente documentado como tal; se trata de las arquimesas o bargueños. Cecilia heredaría once arquimesas de diferentes tamaños y calidades, entre las que destacan una de “tiempo de los moros” que podría tratarse de artesanía hispanomusulmana o bien de taracea italiana; otra “toda por dentro de cuarzo y marfil”, que podría estar en la línea de la mesas de piedras preciosas italianas; y también una “arquimesa de Alemania grande forrada de por fuera de damasco verde”. Sin embargo, nos interesa subrayar “una arquimesa de nogal de cinco palmos de largo del tiempo de los moros toda guarnecida de hueso vale 25 l. j. y dentro hay unas medallas que no entran en la tasa”, que confirma que el destino de muchos de estos ricos muebles estaba pensado para algo más que un uso común.

El resto del inventario de muebles se completa con más de doce mesas, de las cuales sólo dos parecen simples, mientras que en el resto abundan la caoba, el cuarzo, el marfil y el ébano entre otros materiales preciosos, así como dos piezas de cuero de Moscovia. Sin duda se trataba de obras suntuosas como “dos mesas grandes con sus pies de ébano de Portugal y los tableros de jaspe guarnecidos con sus cornisas de cuarzo”, tasadas en 50 libras jaquesas cada una. Hay también numerosos espejos de ébano y plata, así como camas de palo santo, doradas y con bronce dorados, entre otras cosas.

La dote de Cecilia contenía también un nutrido ajuar de alfombras, ropa blanca y colgaduras cuyo valor superaba con creces las 3.000 libras jaquesas y que denotaba la riqueza y variedad con la que se vestía las casas de la nobleza. Solamente en lo relativo a la ropa blanca⁹, destacan los manteles y servilletas alemaniscos, que presentan un característico tipo de bordado de origen germánico, así como un juego de almohadas y sábanas de Rouen. Los tejidos venidos de allí tienen como denominador común ser de “confección especialmente rica y lujosa”¹⁰. La gran mayoría de este ajuar está compuesto por manteles reales, un tipo de tejido realizado en España a imitación de los manufacturados en Holanda y Flandes. También de Holanda vienen dos colchas, que en general suelen ser lienzos de gran calidad, labrados, guarnecidos, con encajes, deshilados, etc.

Entre los tejidos mencionados destaca la presencia de damascos, tafetanes y terciopelos, así como los tintes más caros: el carmesí y el azul. Las numerosas colgaduras, doseles, colchas y cortinas están complementadas por no pocas alfombras, todas ellas venidas de lugares lejanos como Egipto y Turquía. Esta parte de la dote no sólo nos confirma la riqueza de la que hacían gala las clases altas aragonesas, sino que también demuestra que la futura esposa viene de una familia de posición. La posesión de estos bienes sirve sobre todo para definir el lugar que esta familia ocupaba en la sociedad y el que esperaba seguir ocupando en este matrimonio. Lo mismo se puede inferir de la suntuosa colección de tapices con la que se dota a Cecilia.

Desde que Felipe el Atrevido (1342-1404), duque de Borgoña, pusiera de moda el regalar tapices de su propia producción como presente diplomático¹¹, el tapiz siempre disfrutó de un lugar decisivo a la hora de medir la pujanza y magnificencia de su dueño. Se trataba de obras extraordinariamente caras y que requerían de una economía muy

8. Eadem, pág. 98.

9. Véase MORALA RODRÍGUEZ, J. R., “Léxico con denominaciones de origen en inventarios del Siglo de Oro”, en RABADÁN R., GUZMÁN T. y FERNÁNDEZ M., *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, León, Universidad de León, 2012, págs. 385-417.

10. Idem, pág. 407.

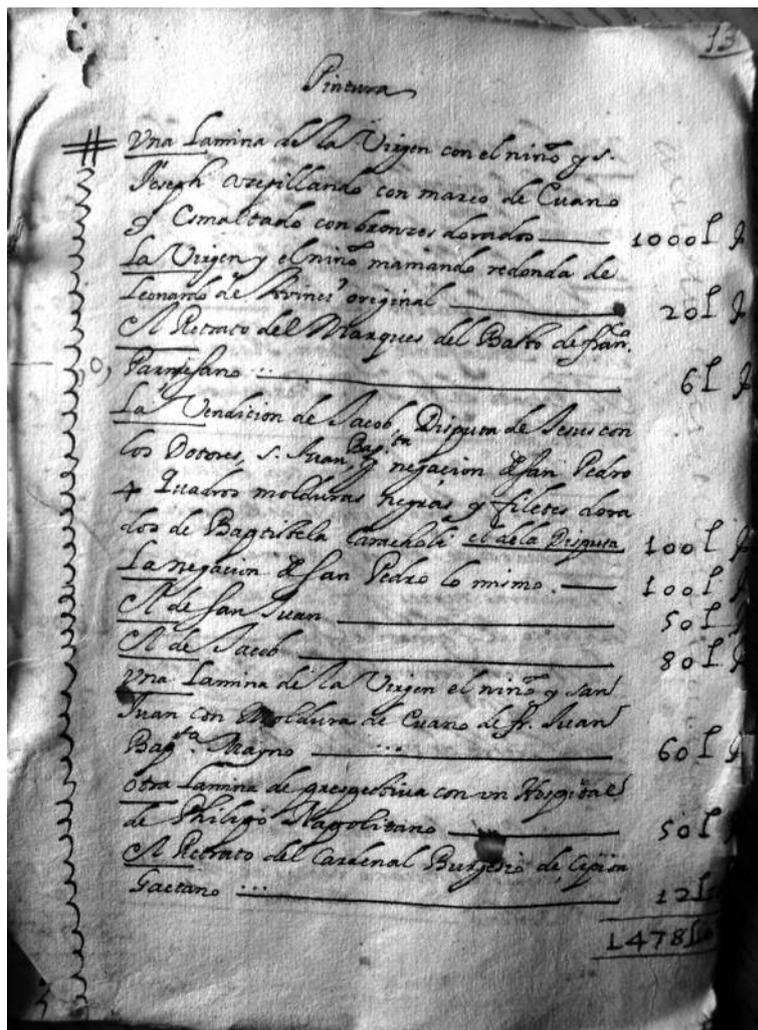
11. CAMPBELL, T. P., *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, Nueva York, Metropolitan Mus. of Art, Yale University Press, 2002, págs. 15-17.

saneada para poder encargarse y comprar una sola serie. La familia de Cecilia sin duda perteneció a ese pequeño grupo, puesto que ella hereda nada menos que una serie de diez tapices de Lucas de Holanda¹². Cada uno medía seis metros y el ciclo presentaba historias del Antiguo Testamento, alegorías y temática troyana. Solamente este grupo de tapices se valora en 3.500 libras jaquesas, una cifra extraordinaria, convirtiéndose en la obra de más valor de toda la dote.

Lucas de Holanda vuelve a ser el autor de otra serie más modesta tasada en 196 libras. Se trata de tres piezas de cinco metros dedicadas a la historia del Amor y otros dos tapices sobre el rey Fernando. Además, el inventario menciona reposteros de temática heráldica, tapices de motivos vegetales (“verduras”) y animales, así como alguna historia bíblica. Cabe destacar un tapiz de cinco metros de decoración animalística bajo diseño de Le Brun y 24 reposteros de Van Dyck, que confirman que la colección fue creciendo a lo largo del tiempo.

En lo que concierne a las joyas, sorprende que el número y el valor de las piezas sea mucho menor. Si exceptuamos una vena grande con esmeraldas, valorada en 983 libras, el resto de las joyas son de menor entidad aunque también valiosas¹³. En cambio, en la sección de plata labrada Cecilia aporta al matrimonio una rica colección de vajilla y cubiertos destinados a cubrir las numerosas necesidades de la cocina de esa época. Todas esas piezas dejan de manifiesto el importante papel que tenía el ceremonial social, pues no sólo responde a la idea de magnificencia propia de una familia noble sino que también aluden al refinamiento de sus hábitos¹⁴.

Todos los bienes que Cecilia aporta al matrimonio con don Joseph Fuenbuena entran dentro de lo esperado para una familia de importancia pero, sin duda, la parte correspondiente a las pinturas y otras obras de arte es un elemento muy característico, porque si bien no era inusual que se poseyesen pinturas, lo cierto es que en este caso hablamos de una colección con una entidad que supera el mero afán decorativo para delatar la mano de un verdadero coleccionista detrás.



1. Primera página del inventario de las pinturas, Capitulaciones matrimoniales de Cecilia Fernández de Heredia, Protocolo 1702, Braulio Villanueva, Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (A.H.P.N.).

12. Idem, pág. 284: Lucas Fiammingo o de Holanda es un artista que trabajó junto a Giulio Romano en el palacio del Té de Mantua y que formó parte del boyante taller de tapices que Ercole II d'Este (1508-59) fundó en Ferrara.

13. Comparando el número de joyas que recibe Cecilia con las de la dote de una descendiente suya, doña Joaquina Fernández de Heredia en 1774, vemos que este último caso es mucho más suntuoso en cuanto a alhajas personales se refiere. Véase: ANDUEZA UNANUA, P., "Joyas, alhajas y tapices de una dama aragonesa en el siglo XVIII: la condesa de Contamina y San Clemente", *Artigrama*, 24, 2009, págs. 373-389.

14. Sobre este aspecto véase: PORTÚS PÉREZ, J., "Belleza, riqueza, ostentación. Significados y metáforas de la plata en el Siglo de Oro", en SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. (coord.), *El fulgor de la plata*, Cat. Exp., Iglesia de San Agustín, Córdoba, 2007, págs. 26-41.

En cuanto a las pinturas, lo primero que hay que aclarar es que Carderera sólo informó de una parte de la colección, poco más de ciento cincuenta piezas de las más de trescientas que conforman el total. Es difícil explicar las razones de esta selección y, dado que no se infiere un criterio crematístico, sería plausible que hubiese manejado una transcripción parcial del documento original.

El inventario recoge la temática del cuadro, en muchos casos también la autoría y, por último, la tasación (fig. 1). Además, como ya adelantamos, aparecen toda una serie de signos en los márgenes, que probablemente se refieran desde a la presencia de la pintura hasta su estado de conservación, pero que por desgracia no podemos descifrar.

El tipo de artistas que aparece en el inventario es muy revelador del gusto del coleccionista y probablemente de las modas en boga en la época. La presencia de artistas italianos está bastante equilibrada, pero no son esas las únicas nacionalidades que aparecen. Entre los italianos se detecta por un lado obra antigua, como Rafael, Leonardo, Tiziano o Parmigianino y, por otro, figuras más modernas e incluso contemporáneas como Francesco Napoletano, Guercino, Caroselli o Caracciolo.

En cuanto a la escuela española se percibe un claro interés por artistas vinculados a la Corona de Aragón y a Zaragoza, como Rafael Pertús, Jerónimo Cósida, Messer Paulo, Orfelín y Francisco Lupicini que, aunque nacido en Florencia, desarrolló toda su carrera en la ciudad del Ebro. Además de los artífices locales, sobresalen Maíno, Juan de Morales, Orrente, Ribera y Ribalta, entre otros.

Frente a la abrumadora mayoría de pintores mediterráneos, lo cierto es que en la colección destacan por su excepcionalidad la presencia de dos obras de Bartholomeus Spranger: “Nuestra Señora en una lámina con el Niño y San Juan de Espranger flamenco” y todavía más interesante “un cuadro de Andrómeda y Perseo marco dorado original de Bartholomeo Spranger”. Incluso se mencionan “treinta y cuatro estampas de la entrada del Infante Cardenal en Flandes originales de Rubens”, así como una copia de Durero y varias obras de Lucas de Holanda.

Las características de la colección y la fecha en la que llegó a manos de Cecilia, siendo tan sólo una adolescente, confirman que uno o más familiares fueron los artífices del legado. No sólo hay obras de autores considerados antiguos, como Tiziano o Leonardo, sino también varias galerías de reyes y personajes ilustres, que nos revelan el gusto típico de los coleccionistas del siglo XVI y principios del XVII¹⁵.

La colección es muy rica tanto por el número de obras como por la calidad de las mismas. Así mismo, la elección de los autores, que podemos ver en inventarios similares, se enmarca dentro de lo normal en la época. Existe una mayoría de cuadros de temática religiosa, que por su número, va más allá de responder a necesidades religiosas para convertirse en una elección estética. No son extraños tampoco los temas mitológicos, aunque en una proporción menor, lo cual es una particularidad del coleccionista, puesto que desde el siglo XVI la pasión los mismos está bien documentada en España. No obstante aparecen “cuatro cuadros de fabulas copias de Ticiano”, las habituales sibilas, los meses o los elementos, todos ellos temas muy queridos en las colecciones españolas. Además, no faltan los paisajes, los bodegones y las escenas de batallas.

Ya se adelantó que existen razones fundamentadas para creer que este inventario ha sido reutilizado, sea por el ajuste de su valor, sea por las anotaciones en los márgenes. Sin embargo, las escasas alteraciones así como la caligrafía hacen plausible una fecha no muy lejana al 1702.

Gracias a la documentación conservada, hemos podido saber que doña Elena Marín de Villanueva murió en el 13 de abril de 1687 debido a complicaciones en el parto de Cecilia (la última de sus cuatro hijos). Su testamento se conserva en el protocolo del notario zaragozano Diego Miguel Andrés¹⁶. Sólo conocemos una parte del mismo, y no

15. MORÁN TURINA, J. M. y CHECA CREMADES, F., *El coleccionismo español. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985: págs.233 y ss.

16. Protocolo 1687, A.H.P.N., Zaragoza

hay rastro de las disposiciones más detalladas que dejó en una plica a cargo de “Mossen Ygnacio Ormad presente beneficiado de la Parroquial de San Gil su confesor y el don Juan Lope su capellán”. Con la pérdida de esta cédula sólo podemos especular sobre su legado, aunque una serie de documentos relativos a la tutela de sus hijos permiten inferir que fue cuando menos cuantioso.

En las mismas capitulaciones matrimoniales de Cecilia se hace referencia a parte de la herencia de su madre, que pasó a manos de don Alonso por motivo de su matrimonio y que ahora se verá en la obligación de restituir a la hija. Dice así: “Mas dicho marqués de Contamina padre de dicha señora contrayente le da y manda para en pago y satisfacción de la cantidad al principio de per se hace cargo y promete satisfacer en el plazo y término de dichos dos años las alhajas contenidas en un inventario que se hizo luego que murió el señor conde de San Clemente don Miguel Marín de Villanueva como lo previno en su testamento que se quiera haber por calendado las cuales entraron en poder de dicho señor conde de Contamina y en su uso y goce en virtud de su capitulación matrimonial y como dote de dicha señora doña Elena su mujer con la muerte de dicho señor conde de San Clemente”¹⁷. Aquí se menciona el supuesto inventario, pero si seguimos leyendo veremos que: “y aunque dicho inventario no fue instrumental como advirtió que dicho señor conde de San Clemente que lo fuese, pero se hizo en esa atención el siguiente”. A continuación se añade el inventario previamente analizado.

Así las cosas, se entiende que don Miguel Marín de Villanueva fue el dueño de la colección o, al menos, el que se la dejó a su hija como parte de la dote y que con la muerte de ésta pasa a formar parte de la dote de la pequeña Cecilia. Podríamos aventurar que nuestro inventario debió de realizarse para sustituir al no instrumental, compilado a la muerte de don Miguel Marín, en una fecha indeterminada entre el deceso de su hija Elena en 1687 y la boda de la nieta en 1702.

Otro hallazgo documental nos permite arrojar más luz sobre el origen de esta rica herencia. A la muerte de doña Elena se hacen efectivas toda una serie de disposiciones en torno a sus herederos, pero también sale a la luz un época que don Alonso Fernández de Heredia, el viudo, realiza por las mismas fechas. Se trata de un pago convenido en sus capitulaciones matrimoniales con su suegro, don Miguel Marín de Villanueva. Éste había dejado orden de que el mayorazgo llevase adjunto un legado concreto de bienes y alhajas, una disposición que ya databa de la época del su padre, don Juan Marín de Villanueva, primer conde de San Clemente.

El documento hallado también en el protocolo de Diego Miguel Andrés¹⁸ y datado el 19 de junio del 1687 dice: “atendido que todas las dichas alhajas arriba especificadas las recibí y dicho otorgo antes a tiempo de la muerte del dicho ilustrísimo Señor Conde de San Clemente mi Señor como marido de la Ilustrísima señora doña Helena Marín De Villanueva Fernández de Yxar mi mujer y Señora y están y las tengo en mi poder. Por tanto en aquellas mejores vía forma y manera que hacerlo puedo y debo declaro otorgo reconozco y confieso haber recibido y que tengo en mi poder las dichas alhajas arriba especificadas subrogadas y asociadas para dicho su mayorazgo y sucesores del por dicho ilustrísimo señor conde de San Clemente mi señor en dicho su testamento y de ellas a mejor abundamiento hago y otorgo la legitima Apoca con la renunciación debida”. Don Alonso hace entrega de esos bienes al heredero del mayorazgo, tal y como había sido indicado por su suegro. Lo que resulta más interesante para nosotros es que entre los bienes adscritos al mayorazgo destaca “una tapicería de seis anas de caída de Arraz de Flandes que son ocho paños dela historia dela fundación de Roma por Rómulo y Remo (...) y en las orillas el nombre del oficial que la trabajo que dice Hendrick van Hasche”. Esta serie de tapices, por tanto, se separa de la colección y, de hecho, no aparece en el inventario de Cecilia, por lo que podemos inferir dos cosas: primero, que probablemente la colección original era de mayor entidad

17. Protocolo 1702, Braulio Villanueva, A.H.P.N., Zaragoza.

18. Protocolo 1687, Diego Miguel Andrés, A.H.P.N., Zaragoza.

y, segundo, que el inicio de esos gastos suntuarios ya se produce en vida de Don Juan Marín de Villanueva, el bisabuelo de Cecilia.

Hasta la fecha son pocos los datos que conocemos sobre la familia Marín de Villanueva. Hemos podido reconstruir el árbol genealógico a través de la documentación notarial y, así, sabemos que Elena era hija de doña Guiomar Fernández de Híjar y Ximeno de Lobera, que desposó en 1642 a don Miguel Marín de Villanueva, conde de San Clemente y caballero de Alcántara desde 1643. Don Miguel ejercía desde 1617 como arrendador y administrador del General de Aragón, cargo que se ocupaba de gestionar y cobrar un impuesto de aduanas que gravaba las importaciones y exportaciones y que quedaba en manos de diputados¹⁹. Don Miguel debió de ser una persona de mucha relevancia en la vida política y de inusitada cultura²⁰. Fue segundo conde de San Clemente, título heredado de su padre, Juan Marín de Villanueva, que también fue diputado del Reino de Aragón²¹.

Sobre el origen de la riqueza de la familia Marín de Villanueva poco podemos aclarar. Sin embargo, sabemos que además de ser diputado, don Miguel poseía el derecho de “vender pan franco”, puesto que le cede el privilegio a su nieta “doña María Magdalena Fernández de Heredia Marín de Villanueva y Híjar para su dotación y tomar estado de casada en el siglo la renta que yo tengo de trescientas y setenta libras moneda jaquesa cada año sobre la Ciudad de Zaragoza por razón de mi franqueza y derecho de vender pan franco, la cual renta le dejo por diez años, y no más” en su testamento redactado en 1683²².

La historiografía menciona la colección de don Miguel Marín de Villanueva²³, pero no especifica nada sobre la misma y hasta ahora no se había vinculado a doña Cecilia Fernández de Heredia con él, por lo que se hablaba de dos grandes colecciones. Ahora podemos afirmar que la joven heredó su magnífica colección de su abuelo, un importante personaje de la vida cultural y política de los años centrales del siglo XVII.

Además de su papel público, don Miguel Marín era conocido por poseer una importante biblioteca²⁴, en la que se guardaban una parte de los manuscritos de la famosa colección del cronista Jerónimo Zurita. De esa importante biblioteca, completamente dispersa hoy día, tenemos una pequeña muestra en las obras que escoge para dejar a sus seres queridos en su testamento escrito un año antes de su muerte, en 1683²⁵. Dispuso “dejo de gracia especial al Dr. Juan Lope Vicario de la parroquial de San Juan el Viejo de esta ciudad de Zaragoza un Juego de libros de mi librería el que quiera escoger ora sea el Teatro de la Vida Humana, o los tomos de Sabiano con los epitomes de Baronio, o La Biblioteca Veterum Patrum, o las obras del Padre Eusebio Nieremberg”.

El carácter erudito de don Miguel parece estar fuera de duda al verlo mantener contacto, al menos epistolar, con el humanista y coleccionista Vicencio Juan de Lastanosa. Se conserva mención de una carta que Lastanosa envía

19. Sobre este tema véase: SESMA MUÑOZ, J. A., “Las Generalidades del Reino de Aragón y su organización a mediados del siglo XV”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, XLVI, Madrid, 1976, págs. 393-467 y YAGÜE FERRER, M. I., “Léxico fiscal en documentos latinos de la corte real aragonesa (siglos XI a XIV)”, en *Actas del I Congreso Nacional de Latín Medieval*, León, 1993, págs. 651-658. Sobre las Cortes de Aragón en esta época véase: CLEMENTE GARCÍA, E., *Las Cortes de Aragón en el siglo XVII: estructuras y actividad parlamentaria*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 199.

20. Se conserva un pleito iniciado por Juan de Clavería en 1621 en relación a la presunta falta que cometió Don Miguel de no prestar juramento durante los tres años que duraba cada mandato. Este documento está digitalizado en la Biblioteca del Derecho Aragonés y está firmado por el notario Jerónimo Ardit en 1621. El documento está digitalizado y disponible en: (visitado el 11.10.12 a las 11:30) <http://www.derechoaragones.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=606598>

21. El documento está digitalizado y disponible en: (visitado el 11.10.12 a las 11:55) http://books.google.es/books?id=6BLkGJ7TeNoC&hl=es&source=gb_s_navlinks_s

22. Protocolo 1684, Diego Miguel Andrés, ANZ, Zaragoza.

23. Véase ANSÓN NAVARRO, A., “La Pintura en las colecciones de Vicencio Juan de Lastanosa”, en *Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681): La pasión de saber*, Huesca, Diputación de Huesca, 2007, págs. 109-116: pág. 108, con más referencias.

24. DOMINGO MALVADÍ, A., *Disponiendo anaqueles para libros: Nuevos datos sobre la biblioteca de Jerónimo Zurita*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, págs. 37-38.

25. Protocolo 1684, Diego Miguel Andrés, A. H. P. N., Zaragoza.

al conde, en la que por el tono se infiere el respeto intelectual que sentía por el conde. En la carta le confía información sobre la segunda edición (nunca llevada a cabo) de su libro Museo de Medallas (1645) y menciona el museo de don Miguel²⁶: “(...) He recogido un buen número de medallas antiguas, que alguna porción de ellas ayudarán a ilustrar mi segunda impresión, como también espero que su mayor lucimiento se logrará con las que V. S. me comunicará con las que tiene en su museo, y las notas y enmiendas que V. S. será servido hacer al impreso”.

Resulta fascinante descubrir la relación que ambos personajes tenían especialmente a la luz de la alta estima de la que don Miguel disfrutaba por parte del erudito oscense. En la descripción del museo de Lastanosa, Latassa recoge lo siguiente: “Olinadi Uredi, J. C. Sigilla comitum Flandriae en Sol. Burgis Fladorum 1639. Con este tomo enriqueció mi librería el Ilustrísimo señor conde de San Clemente, caballero en quien se logran nobleza, virtud, afabilidad y aparaja con tantas ventajas puede ser dechado de todas las buenas prendas, realizándole mucho la elección de los buenos libros, conque cada día aumenta su Museo, y la de pinturas conque ilustra su Palacio”²⁷. A la vista de las palabras de Lastanosa, podemos afirmar que don Miguel parece haber sido el impulsor de la colección, que si bien pudo incluso haber sido comenzada por su padre don Juan Marín de Villanueva, lo cierto es que tanto por la cronología de las obras como por estos datos documentales el cuerpo fundamental debió de formarse en las décadas centrales del siglo XVII.

En el mismo testamento se hace mención de los bienes vinculados al mayorazgo, heredados de don Juan Marín y por su deseo inseparables del mismo, a los que ya hicimos referencia en la época realizada por su yerno, don Alonso Fernández de Heredia, muchos años después de la muerte del suegro. La presencia de un rico juego de tapices de Arras revela la magnificencia de la familia de don Miguel y sería plausible que la obra más antigua de la colección viniese de su padre, pero a la vista de los datos documentales aparecidos hasta hoy, sólo podemos avanzar la conjetura.

El testamento no nos ofrece más datos que nos sean de ayuda para comprender cómo se formó o de dónde vino la colección. Sin embargo, vemos que determinadas obras se separaron de la colección a su muerte y fueron a parar a manos de algunos miembros queridos, por ejemplo “dejo de gracia especial a mi Sra. Doña Guiomar Fernández de Yzar mi sobrina en señal de amor un cuadro de una lámina de la Virgen Nuestra Señora con el señor San Bernardo que está en mi camarín. Ittem dejo de gracia especial a la ilustrísima señora mi señora Cecilia de Navarra y Aragón condesa de Belchite mi sobrina un cuadro de otra lámina de la Oración del Huerto y los ángeles con las insignias de la Pasión de Nuestro Redentor que tengo en el mismo camarín”. Estas obras se entregan como muestra de afecto y al mismo tiempo vemos que se entienden como obra con un valor devocional, puesto que las conservaba en su camarín.

Todavía son muchos los aspectos que no conocemos sobre el origen y desarrollo de la colección de don Miguel Marín de Villanueva: quién era este hombre, dónde y a quién compraba obra, en qué ambientes se movía, etc. Sólo un estudio histórico pormenorizado nos permitirá responder a esas preguntas. Sin embargo, por ahora, hemos podido devolver a la luz la magnitud de su legado y ponerlo en relación con sus herederos, los Fernández de Heredia, abriendo camino a un conocimiento más profundo del coleccionismo de arte en España.

Fecha de recepción: 15-02-2013

Fecha de aceptación: 22-07-2013

26. La carta, fechada el 20 de septiembre de 1676 en Huesca, aparece recogida por Latassa, 1769-1801, ms. 76, citado por DEL RÍO HERRMANN, J. E., “Reflexiones sobre la historiografía de la numismática ibérica”, *Numisma*, 2000, págs. 129-170.

27. Mención de la descripción del Museo Lastanosa recogido por Latassa 1769-1801, ms. 76 (fol. 195r).

Incidentes en el comercio entre Sevilla y América en el s.XVIII:

La milagrosa intercesión de la Virgen de Consolación de Utrera en el naufragio de la flota de 1713

José María Sánchez-Cortegana | Rafael Macías
Universidad de Sevilla

Resumen

Durante el regreso a España de la flota de Indias de 1713 una fuerte tormenta perturbó la marcha del convoy, dispersando o hundiendo algunas de las naves. En tales circunstancias, los tripulantes del galeón Nuestra Señora de Guadalupe, temiendo por sus vidas, decidieron ponerse bajo la protección de la Virgen de Consolación, venerada en la localidad sevillana de Utrera. Llegados sanos y salvos a Sevilla, como gesto de agradecimiento, quisieron regalar a dicha sagrada imagen unas alhajas de plata.

Palabras claves: América, comercio artístico, plata labrada, siglo XVIII.

Abstract

During their return from America to Spain in 1713, the fleet was surprised by a strong storm and the progress of their convoy was disturbed. Several of their ships were dispersed or sunk. In such circumstances, the crew of the galleon Nuestra Señora de Guadalupe, fearing for their lives, decided to ask Virgin of Consolation, who was revered in the Seville's locality of Utrera, for protection. As they arrived to Seville safe and sound, as a gesture of their gratitude they wished to donate to the Virgin some silver jewelry.

Keywords: América, artistic trade, engraved silver. 18th Century.

Durante gran parte de la historia, los hombres vincularon muchos de los sucesos que acontecían a su alrededor con los designios de Dios, con la “Voluntad Divina”. En periodos donde la religión tuvo un claro protagonismo como guía y pauta de la existencia de las personas, se creyó que la intercesión de Dios estaba detrás de cada hecho cotidiano, ordinario o extraordinario, que ocurría en sus vidas, interfiriendo para bien —entendiéndolo como recompensa— o para mal —como justo castigo—.

Conocida es la devoción que los hombres y mujeres que protagonizaron la *Carrera de Indias* sintieron hacia la santísima imagen de la Virgen de Consolación, venerada en la localidad sevillana de Utrera.

Este artículo versa sobre una manda de plata labrada ofrecida a la Virgen de Consolación por los tripulantes del galeón Nuestra Señora de Guadalupe tras sobrevivir al naufragio de la flota de regreso a España en 1713.

Consolación y la Carrera de Indias.

Entre los siglos XVI al XVIII miles de hombres cruzaron el Atlántico, unos con dirección a América, atraídos por la prosperidad del Nuevo Continente, otros de regreso a Europa, enriquecidos con sus “negocios” o simplemente desencantados al no haber podido cumplir sus expectativas. Sin embargo, todos en el momento de embarcar, a la ida o a la vuelta, compartieron una misma sensación, sintieron una misma inquietud: el miedo al mar.

Ciertamente, la travesía oceánica entrañaba innumerables peligros suscitando un temible terror tanto entre los eventuales pasajeros como a la experimentada marinería. Por una parte, estaba el océano, con la inmensidad de sus aguas, con la oscuridad de sus noches, con el brutal poder de destrucción de sus tormentas y aguas embravecidas¹, aunque también con los días de calma que paraba las naves en medio de la nada, de un horizonte sin límite; por otra parte, estaba la extrema dureza de la vida y acomodo de las tripulaciones dentro de las naves que hacían del viaje un verdadero infierno, impresión recogida tanto por las crónicas del momento como por otros relatos de carácter literario, donde frecuentemente se comparaba el interior de los buques con cárceles o con la misma condenación eterna².

Sin lugar a dudas, en alta mar se podía sentir el contacto con la muerte y, con ella, una permanente sensación de angustia y abandono que, por momentos, sólo podía encontrar consuelo en la imploración y el ruego a Dios, a la Virgen y a sus Santos, exhortando su protección y pidiendo su amparo³.

Las tripulaciones de los navíos de la *Carrera de Indias* buscaron la intercesión divina para la salvaguarda de sus vidas, mientras que comerciantes y cargadores pidieron su amparo para proteger sus cargazones y mercaderías, aquellas de las que dependía la prosperidad de sus negocios⁴.

Encomendarse al auxilio de la Virgen, en sus distintas advocaciones era, posiblemente, la mejor garantía de éxito y, en Sevilla, el gran puerto de salida de las flotas, fueron muchas las imágenes protectoras que gozaron de fama de mi-

1. Más, si cabe, frente a la fragilidad de las propias naves.

2. De los rigores de la navegación marítima en el siglo XVI contamos con un testimonio directo de Fray Antonio de Guevara, que en su *Libro de los inventores del arte de marear y de muchos trabajos que se pasan en galeras* (1538) dejó una serie de consejos para quienes se aventuran a viajar por mar. Así aconseja en el ámbito material: “que el curioso mareante ocho o quince días antes que se embarque procure de evacuar y limpiar el cuerpo, ora sea con miel rosada, ora con rosa alejandrina, ora con buena caña fístola, ora con alguna píldora bendita, porque naturalmente la mar muy más piadosa sea con los estómagos vacíos que con los repletos de humores malos...” y, en el plano espiritual: “se confiese y comulgue y se encomiende a Dios como bueno y fiel cristiano, porque tan en ventura lleva el mareante la vida como el que entra en una aplazada batalla...” (LEMUS, E. y MÁRQUEZ, R., 1992: 57-59).

3. Por ello, para el auxilio espiritual del pasaje y la tripulación, los navíos solían contar con capellanes que no solamente atendían a cumplir los oficios divinos, sino cumplían un papel trascendental de intermediación en momentos de sumo peligro. En medio de un temporal, las tripulaciones recurrían con destreza a utilizar todos los recursos materiales a su alcance; pero cuando los medios materiales no resultaban suficientes, solo quedaba implorar el auxilio divino.

4. Las noticias sobre este tipo de prácticas son muy frecuentes. En 1578 el mercader vasco Pedro de Arriarán, hizo promesa a la Virgen de 3.000 ducados si ciertas cargazones que tenía embarcadas para Nueva España llegaban indemnes a su destino (HERNÁNDEZ y MAYO, 2008: 36).

lagrosas. Así, Nuestra Señora del Buen Aire, patrona de la Universidad de Mareantes, de cuya cofradía formaban parte maestros, capitanes, marineros, pilotos, etc.; Nuestra Señora de Guía, venerada en el convento del Espíritu Santo de Triana, que agrupaba a barqueros, pescadores y armadores o Nuestra Señora del Buen Viaje, con sede en la iglesia de Santa Ana de Triana; a las cuales habría que sumar otras dos advocaciones con importantes santuarios fuera de la ciudad: la de Nuestra Señora de Consolación en Utrera y la de la Virgen de Regla en Chipiona (Cádiz).

Desde mediados del siglo XVI la Virgen de Consolación de Utrera gozó de gran celebridad entre quienes se embarcaban para ir o venir del Nuevo Mundo. De su fama milagrosa se conocían numerosos testimonios, como el recogido por Rodrigo Caro en 1578 cuando “Joan Nicolás y seis compañeros suyos, viniendo por la mar en un barco, les sobrevino una recia tempestad y, estando casi anegado y hundido el barco en las ondas, se encomendaron a Nuestra Señora de Consolación y salieron libres y sanos a tierra”⁵.

Los favores divinos, especialmente si se producían en situaciones *in extremis*, se traducían, a posteriori, en piadosos actos de agradecimiento, bien a través de peregrinaciones, encomienda de misas, etc., o bien, disponiendo de medios económicos, mediante mandas de dinero o regalos —exvotos— que habrían de adornar los santuarios para ser expuestos públicamente, como gestos de gratitud y testimonio de su prodigioso poder.

Ciertamente, describen distintos cronistas locales, que el santuario de Consolación estaba colmado de exvotos ofrecidos a la Virgen: “Vistiéronse las paredes de votos y milagros que esta Santa Imagen (así en España como en las Indias) obraba. Allí se veían mortajas de los que había sacado de las garras de la muerte; grillos y cadenas de cautivos libres de su mísera esclavitud, navíos que casi sumergidos en el abismo llegaron con felicidad a su salvamento...”⁶.

Respecto a los regalos, baste enumerar algunos ejemplos del siglo XVI como la manda que hacia 1570 ordenó Martín Hernández, fallecido en Cartagena de Indias, dejando por clausula testamentaria 29 pesos de oro y 6 tomines para emplearlos en hacer una corona a la Virgen⁷; años después, en 1576, doña Leonor de Ribera, vecina de Panamá, regaló una lámpara de plata a la que también dotó de cierta cantidad de ducados para su gasto de aceite; en 1579, el mercader sevillano Rodrigo de Salinas regaló a la Virgen un galeón de oro decorado con esmaltes⁸ y doña Joaquina de Santa Gadea, esposa de Pablo de Melgosa, le ofreció otra lámpara de plata con las armas de su familia grabadas; finalmente, en 1581, Alonso Maldonado y su madre costearon otra lámpara de aceite y los gastos de su manutención.

La fama de Consolación traspasó el Atlántico alcanzando su devoción amplia difusión por toda América. De ello es testimonio el encargo que en 1580 recibió el artista abulense Gaspar del Águila quien, para Jerónimo Sierra Figueroa, vecino de la ciudad de Arequipa en el Perú, se obligó a hacer, junto al pintor Diego de Campos, una imagen de la Virgen de la Consolación, “que se parezca a la del mismo título que se venera en su monasterio cerca de la villa de Utrera”⁹.

La devoción cobró, si cabe, aún más auge a partir del siglo XVIII cuando, trasladada la Casa de la Contratación a Cádiz, los marineros y tripulantes de los navíos con destino a América solían transitar por Utrera como principal vía terrestre entre Sevilla y el puerto gaditano. En dicho Santuario, localizado a las afueras de la población, solían pernoctar, aprovechando la ocasión para encomendarse a la Virgen, pidiéndole por una propicia y apacible travesía¹⁰. Así lo recogen

5. Recogido por HERNÁNDEZ y MAYO, 2008: 39.

6. OTERO CAMPOS, 2002: 32.

7. El dinero, transportado en la nao San Mateo, su maestre Francisco Ruiz, llegó a Sevilla en 1571, aunque no pudo ser retirado de la Caja de Difuntos para iniciar el encargo hasta 1584.

8. Esta excepcional joya que, desde entonces, luce en su mano derecha de la imagen ha sido recientemente documentada y sometida a un pormenorizado estudio. Véase HERNÁNDEZ y MAYO (2008).

9. Fondos de Americanos del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Tomo III: 354-355.

10. Aunque la vereda que transcurría por las localidades de Los Palacios y Villafranca resultaba más directa y suponía un considerable ahorro de tiempo, era una ruta más peligrosa y, en determinados momentos, impracticable por las inundaciones que experimentaba a causa de proximidad de las marismas del Guadalquivir. La ruta que pasaba por Utrera, denominada “Camino Real”, aunque más larga, era más segura y ofrecía mejores prestaciones para los viajeros en hospedaje, avituallamiento, etc.

diversas crónicas redactadas por los frailes mínimos encargados de la custodia de su santuario quienes, a menudo, se veían desbordados para poder atender el “muy grande concurso de gente de mar y tierra que a ella acudía, pobres y peregrinos de diversas partes a cumplir sus promesas y devociones...”¹¹.

La flota de 1713 y los graves incidentes de la travesía.

Nuestra historia se inicia el 18 de febrero de 1713 cuando, reunidas en el puerto de San Cristóbal de la Habana las naves que componían la flota de ese año, tras repostar, completar su cargamento y recoger algunos pasajeros, se hicieron a la mar¹². El convoy lo componían nueve naves, a saber:

1. El galeón Nuestra Señora de Guadalupe a cargo del general don Pedro de Ribera que, en calidad de capitana, asumía el papel de guardia y custodia de la expedición;
2. La fragata Nuestra Señora del Rosario, San José y las Ánimas, su maestre Miguel Francisco de Páez;
3. La fragata Nuestra Señora de los Reyes y San Jorge, su maestre Juan de Rojas;
4. La fragata Santo Cristo de San Martín, Ntra. Sra. del Castillo y S. Nicolás de Bari, su maestre Francisco Guiral;
5. El navío Nuestra Señora de Begoña, su maestre Francisco Manuel de Medina;
6. El navío Nuestra Señora de Atocha, San José y San Francisco Javier, su maestre Diego de Santiesteban;
7. El navío Santo Cristo de la Veracruz, Nuestra Señora de los Milagros y San Dimas, su maestre Francisco Rodríguez Franco;
8. El navío El Águila de Nantes, su maestre Clemente de Betanzos y
9. El navío Santo Cristo de San Román, cuyo maestre era Diego di Castillo.

Al frente del convoy se encontraba el citado Pedro de Ribera¹³ quien, en nombre del Rey, tenía la responsabilidad de comandar la expedición y llevarla en salvamento hasta el puerto de Sevilla, lugar de arribada de la flota¹⁴.

El inicio de la travesía resultó tranquilo, con un mar que se mostró en calma en todo momento, no obstante, el viernes 3 de marzo, tras dos semanas de viaje, cambiaron repentinamente las tornas: un recio temporal se formó en alta mar acompañado, en todo momento, de fuertes vientos y de un intenso oleaje. Los navíos, en la oscuridad de la tormenta y sin posibilidad de control, fueron dispersándose, desorganizándose el convoy, al tiempo que algunos, desestabilizadas sus cargas con el envite de las olas, comenzaron a hundirse.

La tripulación y pasaje del galeón Nuestra Señora de Guadalupe presenciaron, atemorizados y sobrecogidos, la pérdida “del navío campechano con toda su gente” y, temiendo por sus propias vidas, una vez agotados los medios humanos, decidieron recurrir al auxilio divino, encomendarse a la protección de la Virgen de Consolación de Utrera, entendiéndolo que el rezo del rosario y las jaculatorias a la Santísima Virgen era el remedio más eficaz contra la mar embravecida.

Después de varias horas de angustia y fuerte tensión física y emocional, llegó el alivio cuando, al arcejar el temporal, se pudo comprobar que el galeón no había sufrido graves desperfectos y que podía continuar sin novedad la travesía hasta las costas de España; circunstancia que inmediatamente fue interpretada como una dádiva de Dios a través de la intercesión de su Madre la Santísima Virgen de Consolación.

11. HERNÁNDEZ, S. y MAYO, J., 2008: 42.

12. La flota había salido previamente de Veracruz el 19 de enero de 1713 con siete embarcaciones tras obtener el permiso correspondiente del Duque de Linares, Virrey de Nueva España.

13. Sustituyó al general don Andrés de Arriola, muerto en Jalapa en 1712, que había conducido la flota en su viaje de Ida el año de 1711.

14. La documentación completa de la expedición se conserva en el Archivo General de Indias (en adelante AGI). Indiferente General, 2650. Año 1711-1713. Fol.: s/n.

Una promesa a la Virgen tras llegar la flota a Cádiz.

El 30 de marzo arribaba la flota en Cádiz con siete de los nueve barcos que salieron conjuntos, pues dos —la fragata Nuestra Señora del Rosario, San José y las Ánimas y el navío El Águila de Nantes— se perdieron en la tormenta.

Ya en tierra, Simón de Carragal junto con el comerciante sevillano José Janditegui¹⁵, ambos pasajeros en el galeón Nuestra Señora de Guadalupe, propusieron al resto de la tripulación hacer una colecta para comprar unos blandoncillos a la Virgen con los que agradecerle su milagrosa intercesión. La iniciativa fue bien acogida, “a la cual concurrieron los más del navío”, juntándose la cantidad de 400 pesos.

Allí un joven utrerano llamado Juan Rodríguez, que había realizado la travesía como mayordomo del capitán, se ofreció a cumplir el encargo, argumentando que dejaría parte del dinero a un platero sevillano para que iniciara la labra de las piezas y que, llegado a Utrera, daría al padre prior del convento de Consolación el resto del dinero para que, una vez concluido el encargo, recogiera las alhajas y finiquitase el pago¹⁶. Sin embargo, sus palabras resultaron falsas y “con poco temor de Dios y de la Virgen, en menosprecio de su salvación y faltando a la legalidad de hombre de bien y a la confianza que de él se hizo, nada ejecutó, ni fue a Utrera, ni mandó hacer las alhajas y desapareció”.

Pocos días después, los hechos fueron denunciados ante las justicias del Rey, pero, a pesar de que con la mayor celeridad “se echaron espías por todas partes” para intentar localizar al estafador, la empresa resultó del todo infructuosa.

Desencantado e impotente, el prior del convento de Consolación responsabilizó al citado José Janditegui de haber entregado la limosna a una persona de quien no se tenían suficientes garantías¹⁷.

La Providencia Divina quiso que, meses después, preparándose una nueva flota para partir hacia América, dicho Janditegui se topara casualmente con el impío muchacho en el puerto de Cádiz quien se disponía a zarpar de nuevo con destino a América. Increpado duramente, reprochada su conducta y, sin duda, amenazado con la cárcel, se comprometió a restituir el dinero que había robado lo más pronto posible pues, en aquel momento, estaba “tan destituido de pagar que ni para el pasaje tuvo forma”. Para ello firmó un vale por la cantidad adeudada y partió hacia América con el compromiso adquirido¹⁸.

En diez años no se tuvieron noticias del joven utrerano, si bien pasado este tiempo, por ciertas averiguaciones, se supo que se encontraba establecido en el real y minas de Nuestra Señora de Zacatecas, a 110 leguas de México, “casado y cargado de hijos en tan suma pobreza que andaba descalzo de pie y pierna, [pues] tal fue el servicio que hizo a la Virgen”.

Enterado Simón de Carragal se puso en contacto con el secretario del marqués de Casafuerte, virrey de México, quien ordenó que se remitiese el vale al corregidor de Zacatecas con carta en que hiciese relación de estos hechos. Una vez efectuado, dicho corregidor localizó al citado Juan Rodríguez y le advirtió “que si no pagaba perdería la conveniencia y moriría en prisión”, ante lo cual se comprometió a hacerlo en el término de tres años.

Año y medio después, Simón de Carragal, estando en México, recibió un primer pago de 200 pesos y, quince meses después, los otros 200, quedando así saldada la deuda. Éste, a su vez, entregó el dinero a Francisco de Fagoaga, comprador de plata de la ciudad de México, para que mandase hacer en la capital virreinal los citados blandoncillos.

15. Quien se dirigía a la Corte para solicitar el empleo de Contador de Resultas del Real Tribunal de Cuentas.

16. El cuidado de la imagen de la Virgen y de su santuario estaba a cargo de monjes de la orden mínima de San Francisco de Paula.

17. Éste, considerándose injustamente tratado, se justificó replicando que “de consentimiento de los que concurrieron a la limosna, se la había entregado a Juan Rodríguez, creyendo su arenga y no persuadiéndose de su falsedad”.

18. Dicho vale quedó en manos de Simón de Carragal quien manifestó su recelo y desconfianza al afirmar que “quien había hecho tal sacrilegio, cómo había de pagar aunque lo tuviese”.

La remisión del legado

Labrados los candeleros, Simón de Carragal los entregó a don Pedro de Celaya y Jausoro para que los remitiera a España. Éste los embaló cuidadosamente en un cajón de madera, marcado con el nº11, compartiendo el espacio con una custodia para la villa de Calera (Badajoz), un cáliz para los Santos Lugares de Jerusalén y otro cáliz y patena de oro para el convento de Santo Domingo de la ciudad de Guadalajara¹⁹.

Posteriormente, las citadas alhajas fueron registradas en las bodegas del navío San Ignacio, uno de los buques de la flota de 1730 a cargo del teniente general marqués de Mari, junto con 71 pesos y medio real que resultaron sobrantes tras el pago al platero y que servirían para cubrir los gastos de travesía²⁰.

En septiembre de 1730 el buque ya se encontraba fondeado en el puerto de Sevilla aunque la retirada del cajón del los almacenes reales no se produjo hasta octubre del año siguiente, según quedó constancia por el despacho dado por don Matías Canuto, oficial de la Casa de Contratación. Inmediatamente, a lomos de mula, debió ser conducido a su destino final en Utrera.

Así, pues, diecisiete años después, tras muchos avatares y sucesos extraordinarios el piadoso regalo pudo alcanzar su destino, luciendo en el altar de la Virgen de Consolación de Utrera.

Desafortunadamente, como ha ocurrido con muchos otros legados de plata americana remitida a España por indios durante los siglos XVI al XVIII, dichos blandoncillos hoy no se conservan. Los avatares del tiempo —guerras, exclaustraciones, necesidades económicas puntuales, etc.—, han sido factores que han incidido directamente en la pérdida de estos preciosos objetos y, entre ellos, seguramente se encontrará la causa de su desaparición. Quizás, el avance de la historiografía artística nos permita conocer que ocurrió con ellos, entre tanto, sirva esta “novela” —como la calificó Simón de Carragal— para dar a conocer que un día se labraron para ornamentar el santuario de la de la Virgen de Consolación de Utrera, para su mayor gloria y fama.

Bibliografía

- Fondos de Americanos del Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla*. Inst. Hispano-Cubano de Cultura. 5 Vol. Sevilla, 1930-1937.
- GARCÍA GONZÁLEZ, P.: “El ajuar de Nuestra Señora de Consolación” en *Revista Vía Marciala*, nº. 483, 2004, págs. 13-19. Utrera.
- HERNÁNDEZ, S. y MAYO, J.: *Una Nao de Oro para Consolación de Utrera (1579)*. Excmo. Ayto. de Utrera, 2008.
- LEMUS, E. y MÁRQUEZ, R.: “Los precedentes” en *Historia general de la emigración española a Iberoamérica* (coord. por Pedro A. Vives Azancot, Pepa Vega, Jesús Oyamburu), Vol. 1, 1992, págs. 37-92.
- MORALES ÁLVAREZ, M.: *Los franceses en Utrera*. Utrera, 1990.
- MORALES ÁLVAREZ, M.: *Notas para la historia de Utrera*. Vol. VI: Consolación I. Utrera, 1991.
- MORALES ÁLVAREZ, M.: *Notas para la historia de Utrera*. Vol. VII: Consolación II. Utrera, 1992.
- OTERO CAMPOS, J.A.: *La proyección americana de Utrera. Consolación del Sur*. Edit. Diputación de Sevilla/ Ayuntamiento de Utrera. Sevilla, 2002.
- QUILES GARCÍA, F.: “Plata y plateros en Utrera durante el siglo XVIII” en *Atrio*, nº 2. 1990, págs. 49-66. Sevilla.

19. A.G.I. Contratación, 1993. Año: 1730. Partida nº 31. Fol. 28r/ 29r.

20. Se ahorraron cuatro reales en cada marco gracias a la mediación del dicho don Pedro Zelaya, quien también cooperó en que dicho artífice no cargase cosa alguna de costo de vareta y tornillos de hierro en dichos blandoncillos.

RODRIGO CARO: *Santuario de la Virgen de Consolación y antigüedad de la villa de Utrera (1622)*. Reedición del Excmo. Ayuntamiento de Utrera, 2005.

ROMÁN MELÉNDEZ, P.: *Epílogo de Utrera, sus grandezas y hazañas gloriosas de sus hijos*. Utrera, reedición de 1880.

Apéndice documental

Registro del navío nombrado San Ignacio, su maestre don Matías Fernández Canuto, que regresó del puerto de la Veracruz en 1730 en conserva de la flota al mando del teniente general marqués de Mari.

Registró dicho maestre que ha recibido de don Pedro de Celaya Jausoro ocho cajones cabeceados y liados de cuero, de nº 1, 2, 3, 6, 8, 10, 11 y 14, marcados los siete primeros con la primera del margen y el restante nº 14 con la segunda, que contienen los tres primeros, numerados de 1 a 3, búcaros de Guadalajara y bateas; el nº 6 con veintiséis marcos de plata labrada de vasos para el culto divino; el nº 8, ciento sesenta marcos de plata labrada y cuatro envoltorios de menudencias de regalo; el cajón nº 10, contiene ciento setenta marcos de plata labrada y el cajón nº 11 cuatro blandones de plata para la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Consolación, una custodia para la villa de Calera, un cáliz para los Santos Lugares de Jerusalén, otro cáliz y patena de oro para los muy reverendos padres, prior y depositario del convento de Santo Domingo de la ciudad de Guadalajara; y el cajón restante nº 14 con sesenta y nueve marcos, cinco onzas de dicha plata labrada; y van los cinco cajones números 1, 2, 3, 8 y 10 por cuenta y riesgo del cargador y el cajón nº 6 de cuenta y riesgo de don José del Villar, vecino de México, y el nº 14 de cuenta de doña Elena Josefá Patrón, vecina de Sevilla; y el restante cajón nº 11 por cuenta y riesgo de las obras pías que quedan declaradas en su lugar, para entregar todo al dicho cargador, ausente a quien su poder hubiere.

Entrega: Sr. Contador don Esteban José de Abaría.

En 29 de noviembre para Cádiz.

Sírvase V.M. mandar dar despacho a don Pedro de Celaya Jausoro para que pueda sacar de los almacenes en que está depositada la carga que trajo el navío San Ignacio, uno de los de la última flota que vino de la Nueva España, cinco cajones nº 6, 8, 10, 11 y 14; el nº 6 contiene cuatro cálices con sus patenas y vinajeras, un copón para formas y unas crismas; el nº 8 ciento y sesenta marcos de plata labrada y cuatro envoltorios con menudencias de regalos; el nº 10 ciento setenta marcos de plata labrada; el nº 11 contiene un cáliz para los Santos Lugares de Jerusalén, una custodia para la parroquia de la villa de Calera, cuatro blandones para la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Consolación, todo con cuarenta y cuatro marcos de plata; y otro cáliz y patena de oro para los M. R. P. Prior y depositario del convento de nuestro Padre Santo Domingo de la ciudad de Guadalajara con veintiséis onzas; y el nº 14 con sesenta y nueve marcos y cinco onzas de dicha plata labrada. Cádiz y octubre 1 de 1731. Matías Canuto [rúbrica].

Conviene con el registro el que no dice que contiene los cuatro envoltorios. De la plata labrada que refiere pertenecen setenta marcos al culto divino y las veintiséis onzas de oro.

Habiéndose reconocido los cuatro envoltorios se hallan que incluyen: el uno abanicos de china que pesan cuatro libras; el otro abanicos, tumbagas y otros géneros de china que pesan ocho libras y media; otro contiene rosarios en cuyo engarce se comprenden once onzas de plata; el otro consta de remesas de religiosas para otras de Madrid y escapularios bordados, flores de papel, rosarios ensartados y unos pequeños juguetes de barro como ramilletteros en que no hay cantidad ni género capaz de contribuir.

Se deben contribuir a S.M. 161 pesos de a diez reales de plata antigua, 4 reales de la misma por derechos de los trescientos noventa y nueve marcos y cinco onzas de plata labrada que se contienen en los cajones; además de los setenta marcos de dicha plata de los cuales y veintiséis onzas de oro que los pesan alhajas pertenecen al culto divino, exceptuados de contribución como procede de autos que con éste pasan a la Contaduría General de el Tribunal de la Contratación; y asimismo de

la media arroba de géneros de china contenidos en dos envoltorios y las once onzas de plata de el engaste de los rosarios contenidos en otro.

Ítem, 225 pesos, 9 reales y 20 maravedís por lo correspondiente al donativo.

Pagó al consulado por el dos y medio, 80 pesos.

No contribuye a la Santa Iglesia.

Declaración:

Don Pedro de Celaya Jausoro ha representado que en la última flota del cargo del Marqués de Mari trajo:

- *un cáliz y patena de plata para los Santos Lugares de Jerusalén con peso de tres marcos, que remite desde México su procurador Fray Juan Luján, a entregar al síndico don Andrés Martínez de Murguía;*
- *cuatro cálices con sus patenas y vinajeras, un copón para formas y una crismera para el Santo Oleo, todo de plata, con peso de veintiséis marcos que remite de México para la iglesia parroquial de la villa de Gordejuela don José del Villar;*
- *una custodia de plata pequeña que remite don José de Espinosa para la parroquia de San Pedro de la villa de Calera.*
- *un cáliz y su patena de oro con peso de veintiséis onzas que remite don Francisco de Echebeste para el Convento de Santo Domingo de la ciudad de Guadalajara.*
- *un copón y una imagen de Nuestra Señora de oro con cuarenta y seis onzas que remite de México don Miguel de Amazorraín, de orden del Obispo de Durango, para el colegio de Santiago de la ciudad de Salamanca.*
- *cuatro candeleros de plata con peso de treinta y seis onzas que remite don Simón Carragal para la imagen de Nuestra Señora de la Consolación de Utrera.*

Y en consideración de ser las referidas alhajas para el culto divino ha suplicado se le manden entregar libres de toda contribución

Y enterado el Rey de lo referido ha resuelto que se entreguen al expresado don Pedro de Celaya Jausoro las mencionadas alhajas libres de toda contribución, a excepción de los fletes y en la forma que modernamente se resolvió con otras de la misma calidad, precediendo justificar en el Tribunal de la Casa su pertenencia.

Testimonio:

Reverendísimo Padre Prior del Santuario de Nuestra Señora de Consolación de la villa de Utrera.

Muy señor mío: en el año de 1713 me embarqué en la Veracruz y flota del cargo del coronel don Pedro de Rivera quien llevó por su mayordomo un mozuelo patricio de esa villa nombrado Juan Rodríguez (mal cristiano y sin temor de Dios) y en el temporal que a dicha flota acaeció viernes 3 de marzo de aquel año (en que pereció el navío campechano con toda su gente) se vio la capitana muy afligida y todos de común acuerdo nos encomendamos a la Virgen de Utrera y, habiendo salido con bien, se determinó juntar entre los pasajeros una limosna para hacer unos blandoncillos a la Virgen, a la cual concurrieron los más del navío, pues hubo personas que dieron medio real; juntáronse 400 pesos y, habiendo llegado a Cádiz el día 30 del mismo mes, pidiome el dicho Juan Rodríguez los 400 pesos que yo tenía en mi poder como pagador de aquella nao y, no habiendo querido dárselos, pasó a ver a los Excelentísimos Señores Duques de Albuquerque para que mandasen se le entregasen, dando por motivo iba a Utrera y que antes pasaría por Sevilla y dejaría la mitad del dinero para empezar los blandoncillos y daría cuenta en Utrera al reverendo padre prior y que entregándole al platero el resto se recogiesen las alhajas. Ésto lo dije en público, delante de los señores Duques, General y demás gentes que contribuyó; y le entregué, de orden de todos, el dinero pero él, con poco temor de Dios y de la Virgen, en menosprecio de su salvación y faltando a la legalidad de hombre de bien y a la confianza que de él se hizo, nada ejecutó, ni fue a Utrera, ni mandó hacer las alhajas y desapareció.

Sabido por los religiosos de ese santuario de esta limosna solicitaron saber quien la tenía y les dijeron que don José Janditegui, vecino de Sevilla, y yo la habíamos recogido por nómina; y habiendo pasado yo a la Corte a pretender la plaza de Contador de Resultas del Real Tribunal de Cuentas (que actualmente estoy sirviendo en esta ciudad) pusieron dichos re-

ligiosos demanda al citado don José Janditegui. Éste justificó que, de consentimiento de los que concurrieron a la limosna, se había entregado a Juan Rodríguez, creyendo su arenga y no persuadiéndose de su falsedad. Y en este estado se echaron espías por todas partes y estando para salir la flota de Pintado le descubrió dicho don José Janditegui en Cádiz pero tan destituido de pagar que ni para el pasaje tuvo forma.

Hízole un vale de la cantidad y al tiempo del despacho de aquella flota dicho José Janditegui, por ser mi amo y mi competencia, me dejó el vale para que yo lo cobrase, a que le respondí que quien había hecho tal sacrilegio, como había de pagar aunque lo tuviese (aquí entra el milagro de la señora) y al mismo tiempo su misericordia con este deudor incapaz pues en diez años no pude tener noticia de él, ni todavía lo he visto, desde que le entregué el dinero. Tuve noticia se hallaba casado y cargado de hijos en el real y minas de Nuestra Señora de los Zacatecas, 110 leguas de México, en tan suma pobreza que andaba descalzo de pie y pierna, tal fue el servicio que hizo a la Virgen, pero su divina Majestad, usando de sus misericordias, permitió le saliese una cobranza anual de alcábalas con 200 pesos de salario al año, que no le alcanzaba para comer escasamente. Sabiendo yo de esta conveniencia me valí del secretario del Excelentísimo Señor Marqués de Casafuerte, virrey actual de este reino, contele todo lo que va expresado, escandeciose [sic] mucho, dio cuenta a su Excelencia, el cual mandó que yo remitiese el vale al corregidor de Zacatecas con carta en que hiciese relación de esta novela. Hícelo así porque era mi amigo y con este madurativo y la carta de su excelencia se le puso en paraje de que si no pagaba perdería la conveniencia y moriría en prisión. Lo que de esto resultó fue que afianzaría de pagar poco a poco en el término de 3 años. Condescendí en ello y al año y medio me envió el corregidor 200 pesos y dentro de otro año y medio me remitió los otros 200; y ni los primeros ni segundos quise que entrasen en mi poder sino que los puse en depósito real en poder de don Francisco Fagoaga, comprador de plata de esta ciudad. Expresar a vuestra Reverendísima los desvelos, desazones y trabajo que esto me ha costado es increíble, porque cuanto yo hacía se me frustraba, con que he venido en conocimiento que la Virgen cobró con piedad lo que era suyo. Hará seis meses que puse donde he dicho los último 200 pesos y teniendo presente la voluntad de los que concurrieron a la limosna mandé hacer en esta ciudad los blandoncillos por dirección de don Pedro de Celaya, vecino de Cádiz, que va embarcado en la presente flota y lleva la limosna de los Santo Lugares de Jerusalén, quien se los entregará a V. Reverendísima juntamente con setenta y un pesos y medio real como parece de la cuenta que me remitió el platero; debiendo hacer saber a V. Reverendísima que en cada marco de dichos blandoncillos se aborronaron cuatro reales por estar de por medio dicho don Pedro Zelaya, quien también cooperó en que dicho artifice no cargase cosa alguna de costo de baretas y tornillos de hierro en dichos blandoncillos. Pudieron ir embebidos en corta diferencia los 71 pesos pero hice intención que sobrara algo para los costos. Que estos se le deberán entregar por vuestra Reverendísima al expresado don Pedro de Zelaya como son conducción desde México a Veracruz, costo de cajón y quedo su encomienda que esta puede ser haga a V. Reverendísima gracia de ellas también hay costo de flete de mar e indulto el que Vuestra Reverendísima podrá defender por ser alhaja de la Virgen, con que todos estos costos se le han de satisfacer a dicho señor cuando haga su entrega. Que es cuanto se me ofrece decir a Vuestra Reverendísima a quien deseo muy cabal salud y que Nuestro Señor me le guarde muchos años. México y marzo 24 de 1730.

Simón de Carragal [rúbrica].

(Archivo General de Indias. Contratación, 1993. Año: 1730. Partida nº 31. Fol. 28r/ 29r.)

Fecha de recepción: 10-04-2013

Fecha de aceptación: 01-07-2013

ÁLVAREZ CALERA, Alberto J.: *El tenor Fernando Valero (1855-1914) y su entorno.*

Arte Hispalense, Sevilla, 2013. 173 páginas con ilustraciones en color.

La obra, publicada por el director musical, compositor y profesor miembro del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Sevilla, es un estudio complejo sobre la vida y la carrera musical del tenor decimonónico ecijano Fernando Valero.

Las vidas de los ilustres cantantes del siglo XIX han sido ampliamente estudiadas por musicólogos y expertos en la materia y publicadas por destacadas editoriales desde principios del siglo XX hasta la actualidad. En este caso, es brillante elección la del autor: realizar un estudio que no debe entenderse como una mera descripción biográfica, sino ir más allá, mostrando, a través de una acertada contextualización, la cultura musical de la época.

El autor realiza un análisis fundamentado en fuentes bibliográficas y hemerográficas muy contrastadas a través del estudio de programaciones escénicas, críticas musicales y de las aportaciones musicales más destacadas en los principales teatros del panorama nacional e internacional de las últimas décadas del siglo XIX.

El Prof. Dr. J. Álvarez Calera se ha consolidado como investigador y como músico tras realizar investigaciones y representaciones sobre la cultura musical española. Dignas de ser reseñadas son sus publicaciones *Los orígenes del Neoclasicismo musical en España*, o *La música y su relación con la Literatura y la Danza en el Corpus Christi durante la Sevilla Barroca*. Además de sus funciones como director de la Orquesta de Cámara “Manuel de Falla” de Cádiz, la Joven Orquesta de Andalucía (OJA), o su actual labor como director del coro de Cámara “Maese Rodrigo” y sus logros como brillante compositor.

En este libro, concluye con una serie de investigaciones iniciadas ya en su anterior artículo realizado sobre el mismo personaje: “El tenor ecijano Fernando Valero y su éxito en Estados Unidos (1891-1892)”, en *Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística*. 2011. Vol. Tomo XCIV. Núm. 285-287. Pag. 323-346. O su comunicación intitulada: “El tenor Fernando Valero y su década más triunfante (1881-1891)”. Comunicación en *Jornada. Actas de las VII Jornadas de Protección de Patrimonio Histórico de Écija*. Écija. 2008.

Como hemos indicado, esta publicación aporta datos relevantes sobre la trayectoria profesional y personal del tenor Fernando Valero y Toledano. Las aspiraciones artísticas del cantante comenzaron muy pronto a despuntar pero, curiosamente, no en el ámbito musical sino en otro campo de las Bellas Artes pues tenía dotes para ser pintor. Por fortuna, acabó proyectando su praxis artística al ámbito musical y fueron varios y destacados sus logros. Llegó a ser considerado uno de los últimos representantes de la Primera Escuela de Canto Española, inaugurada por Manuel Populo García. Fue descubierto por el tenor Enrico Tamberlick, quien proyectó su carrera profesional llevándolo al Teatro Real donde debutó en la temporada de 1877-1878. Varias temporadas en el espacio escénico madrileño lo afianzaron como tenor de gran nivel, llegando a representar el estreno de *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón en 1889. Pasó después a cantar en el Teatro del Liceo catalán para saltar al estrellato de la lírica belcantista italiana, actuando en los principales espacios escénicos de Italia, con las óperas *Carmen* y *Cavalleria Rusticana*. En la última década del siglo XIX, comenzó

su aventura norteamericana donde representó en poco tiempo más de seis personajes distintos en el principal teatro lírico de América, el Metropolitan Opera House de Nueva York. Tras conseguir consolidarse como cantante internacional, volvió a España y retomó papeles anteriormente representados en el Liceo y en el Teatro Real. Desgraciadamente, su carrera se vio prontamente truncada; su salud comenzó a deteriorarse y se trasladó con su familia a San Petersburgo, ya que su mujer era rusa, donde dirigió una escuela de canto y donde murió a principios de siglo XX en la más absoluta discreción tras sufrir fuertes dolencias pulmonares.

La estructura y el formato de la edición del libro han sido elegidos y elaborados por el autor con gran destreza tanto en la escritura como en la estructura del mismo. Se encuentra bien organizado en capítulos que comienzan con una introducción clara y específica que permite al lector adentrarse fácilmente en el mundo de la lírica decimonónica que acompañaba a la vida del tenor. Continúa con el relato de los orígenes del artista, sus inicios, la trayectoria de cantantes coetáneos a él, su descubrimiento profesional, el funcionamiento y consideración por parte de los expertos musicales del momento, su consagración como artista destacado y su proyección internacional, (primero a nivel europeo y después su viaje a Norteamérica), culminando con el relato de su vuelta a España y su retiro a San Petersburgo hasta la fecha de su muerte en 1914. Finalmente, añade una serie de conclusiones en las que ensalza y justifica la importancia del cantante ecijano por su labor profesional en el desarrollo de la lírica decimonónica en España.

Deducimos, tras la lectura de dicha investigación, que el autor quiere poner en valor la figura del tenor andaluz dándole realmente la importancia que se merece y que tuvo en su momento. Llegó a ser considerado por Puccini su segundo mejor tenor tras el estreno de *Manon Lescaut* y, luego de su llegada a Nueva York, la crítica lo mencionó como primer tenor en la temporada de 1891-1892 del Royal Opera House. Y desea, simplemente, que se valore su trayectoria profesional y personal y sea considerado como uno de los grandes tenores españoles de la talla de sus sucesores Miguel Fleta, Alfredo Kraus, Plácido Domingo o Josep Carreras.

Carolina Gilabert Sánchez
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

**MORAL JIMENO, María F. (coord.) *Baeza: Arte y Patrimonio*.
Soproarga, Jaén, 2010. 409 páginas con ilustraciones en color.**

Sin duda alguna, nos encontramos ante uno de los libros que mejor compendian el rico patrimonio histórico-artístico que atesora la ciudad de Baeza (Jaén), una obra global en la que han participado una treintena de especialistas procedentes de varias universidades y centros de investigación españoles. Y, al frente de todos ellos, coordinando tal magno proyecto, se encuentra la labor de María Francisca Moral Jimeno, Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Granada y que, tras realizar sus estudios de doctorado en la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla), está realizando su tesis doctoral en esta misma institución.

Se trata de un voluminoso libro de 409 páginas, lujosamente editado y profusamente ilustrado con imágenes actuales realizadas por Pedro Narváz Moreno, así como otras antiguas, muchas de ellas procedentes de diversos archivos e instituciones de carácter público y privado.

Esta publicación pretende aglutinar los últimos estudios realizados sobre Baeza, cuyo número se ha visto incrementado en las últimas décadas del siglo XX, mucho antes de la declaración de la ciudad como Patrimonio Mundial por la UNESCO junto a la vecina ciudad de Úbeda. El principal fin del libro es analizar la historia y el arte de la ciudad, especialmente dentro del contexto del arte español, descartando muchas teorías obsoletas y aportando otras nuevas, e incorporando los más recientes descubrimientos.

El libro se divide en dos grandes bloques temáticos (“Escenarios para entender el arte baezano” y “Baeza y los períodos del arte”), complementándose finalmente con una selección de toda la bibliografía existente hasta la actualidad sobre la ciudad jiennense.

El primer bloque, “Escenarios para entender el arte baezano”, aglutina una serie de estudios sobre diversos temas que definen el patrimonio baezano, claves para comprender la posterior evolución histórico-artística de la ciudad. Los autores y los temas que componen este bloque son los siguientes:

- Pedro Galera Andreu (Univ. de Jaén): “Baeza, ciudad patrimonial”.
- Josefa Inés Montoro de Viedma (Archivo Histórico Municipal de Baeza): “Baeza, patrimonio documental”.
- José Policarpo Cruz Cabrera (Univ. de Granada): “Ciudad y territorio. Obras públicas y comunicaciones”.
- José Miguel Puerta Vilchez (Univ. de Granada): “Estética musulmana en Al-Andalus. Pautas determinantes”.
- Miguel Ángel Espinosa Villegas (Univ. de Granada): “Baeza en la historia del judaísmo hispano”.
- Francisco Juan Martínez Rojas (Catedral de Jaén): “La Universidad, centro del humanismo baezano”.
- Antonio Luis Ampliato Briones (Univ. de Sevilla): “La cantería en Baeza: modelos, tratados y proyección”.
- Francisco Ollero Lobato (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla): “Arquitectura doméstica durante la Edad Moderna”.
- Javier Marín López (Univ. de Jaén): “Música y ceremonial urbano en la Baeza de la Edad Moderna”.
- Ramón Gutiérrez (CEDODAL, Argentina): “Proyección americana de Úbeda y Baeza”.

En relación a la segunda parte, “Baeza y los períodos del arte”, abarca la evolución de la historia del arte de la ciudad agrupado en cuatro grandes bloques históricos, abordando aspectos generales sobre el arte baezano en varios

capítulos, complementándose con secciones de menor extensión donde se analizan aspectos concretos (el bordado, la platería, la imaginería, la fotografía, los palacios, las capillas funerarias, las hornacinas callejeras, etc.) u obras de mayor relevancia (iglesia de Santa Cruz, iglesia de San Pablo, Monasterio de San Antonio, el Palacio de los Condes de Mejorada, la Plaza del Pópulo...).

Los autores y los capítulos que integran esta sección son los siguientes:

- Cristóbal Pérez Barea: “Prehistoria, Antigüedad y Etapa Visigoda”.
- María Dolores Higuera Quesada (I.E.S. "Ruradia". Rus, Jaén): “De la ciudad andalusí a la castellana”.
- José Manuel Almansa Moreno (Univ. de Jaén): “Edad Media castellana”.
- José Policarpo Cruz Cabrera (Univ. de Granada): “Imago Civitatis: edilicia y patrimonio urbano”.
- Arsenio Moreno Mendoza (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla): “La arquitectura baezana en la Edad Moderna”.
- Fernando Quiles García (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla): “Artes plásticas en los Siglos de Oro”.
- María F. Moral Jimeno (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla): “El siglo XIX en Baeza”.
- Rafael Casuso Quesada (Univ. de Jaén): “Arquitectura y restauración monumental (1917-2003)”.
- Miguel Viribay Abad (Academia de Bellas Artes de Granada): “Artes plásticas en el siglo XX”.

Por su parte, los textos de menor extensión son los siguientes:

- Juan Antonio Cámara Serrano (Universidad de Granada): “Los primeros objetos metálicos”.
- Rafael López Guzmán (Universidad de Granada): “El mudéjar baezano”.
- Rosel Garrido Checa: “Iglesia de Santa Cruz”.
- Lázaro Gila Medina (Universidad de Granada): “Iglesia de San Pablo”.
- Soledad Lázaro Damas (Instituto de Estudios Giennenses): “El culto al héroe: las grandes capillas funerarias”.
- Manuel Jódar Mena (Universidad de Jaén): “Baeza y sus espacios devocionales: las hornacinas callejeras”.
- Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla): “Arquitectura palacial en Baeza”.
- Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla): “La pintura mural en Baeza”.
- Felipe Serrano Estrella (Universidad de Jaén): “Monasterio de San Antonio”.
- Rosario Anguita Herrador (Universidad de Jaén): “El bordado”.
- Francisco Juan Martínez Rojas (Catedral de Jaén): “Fortuna iconográfica en la Baeza Moderna”.
- José Manuel Cruz Valdovinos (Universidad Complutense de Madrid): “Platería y plateros en Baeza”.
- Pedro Narváez Moreno y Carlos Mejías Garrido: “El origen de la fotografía en Baeza”.
- Luis Méndez Rodríguez (Univ. de Sevilla): “Un genuino Oriente, el Palacio de los Condes de Mejorada”.
- María F. Moral Plaza (Univ. Pablo de Olavide, Sevilla): “La «Nueva Plaza»”.
- Pedro Narváez Moreno: “Fotografía en Baeza: primera mitad del siglo XX”.
- José Policarpo Cruz Cabrera (Univ. Granada): “El imaginario procesional, tradición y vigencia”.

Finaliza el libro con un pequeño texto titulado “Baeza y la Historiografía”, realizado por José Luis Chicharro Chamorro (Instituto de Estudios Giennenses), quien –junto con María Moral–, realiza una selección de toda la bibliografía existente sobre la ciudad.

En conclusión, se trata de un libro que viene a actualizar todo el conocimiento existente sobre Baeza y que se convierte en piedra angular para estudios posteriores por la gran cantidad y calidad de los estudios que en él se incluyen. Tal y como declara Moisés Muñoz Pascual, Presidente de la Diputación Provincial de Jaén: “Esta publicación contribuye a aportar nuevos detalles sobre el modo en el que el devenir de la historia se ha manifestado el arte que atesora Baeza.”

José Manuel Almansa Moreno

Universidad de Jaén

SERRANO ESTRELLA, Felipe (ed. y coord.): *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*.

Universidad de Jaén y Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, 2012.

303 páginas con ilustraciones a color

El rico patrimonio mueble que conserva la Catedral de Jaén es el tema de este libro. Editado en gran formato y a todo color, supone un esfuerzo conjunto de la Universidad de Jaén y del Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Jaén, instituciones a las que está especialmente ligado el profesor Felipe Serrano Estrella, editor y coordinador de la obra. La publicación nace como consecuencia de la necesidad de dar a conocer al lector un valioso conjunto de bienes, hasta cierto punto ensombrecidos por la magnificencia del templo que los custodia. El estudio que ha originado este volumen se enmarca dentro del Proyecto de Investigación Artes Plásticas en la Catedral de Jaén (UJA2009/12/34), perteneciente al Plan de Apoyo a la Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación de la Universidad de Jaén (Bienio 2009-2010). Las fichas catalográficas han sido realizadas por especialistas en la materia, tanto procedentes de la propia Universidad de Jaén (entre ellos los profesores Galera, de Ulierte, y el mismo Serrano) como de otras instituciones andaluzas (universidades de Málaga y Granada, Dirección General de Bienes Culturales y Departamento de Conservación de la Catedral de Jaén).

El lector de este volumen tal vez pueda echar en falta una introducción del editor, en la que se exponga el criterio seguido a la hora de seleccionar las piezas, pero se ha preferido dejar hablar directamente a los autores de las fichas. La obra se ha estructurado en tres bloques, correspondientes a diferentes disciplinas artísticas. El primero y más amplio se dedica a la escultura y al retablo (obras de Pedro Roldán, Pedro Duque Cornejo, y Alonso de Mena, entre otros). La pintura es el objeto de atención del segundo capítulo (obras de Pedro Machuca, Juan de Valdés Leal, Domingo Martínez, y Mariano Salvador Maella, por ejemplo). En el tercer bloque se recogen las piezas de artes suntuarias, más el documento gráfico y textual; en él también tienen cabida algunos de los más destacados ornamentos litúrgicos que la catedral posee.

Además del carácter divulgativo del libro, por su reconocida intención de dar a conocer al público una gran cantidad de piezas notorias del acervo que contiene la catedral, destaca la labor de archivo realizada por los investigadores. Ello permite arrojar luz sobre la procedencia y datación de muchas de las piezas seleccionadas. Las referencias a las obras recogidas en las actas capitulares, y su aparición en los inventarios de alhajas de la catedral, sitúan en el momento preciso de su encargo o de su adquisición un gran porcentaje de las que se han seleccionado en el catálogo. Junto con las fuentes documentales, se han señalado algunos modelos grabados y dibujos preparatorios de relieves y pinturas (por ejemplo, los de Alonso de Mena y la Sagrada Familia de Mariano Salvador Maella). Algunas de las novedades aportadas por los autores de las fichas son los avances en la catalogación de la obra de artistas como José de Medina o Sebastián Martínez, entre otros. Varias aportaciones originales se refieren a piezas muy significativas de la catedral, como el Relicario de Santa Cecilia, que se ha podido situar en el marco de la producción augsburguesa de mediados del siglo XVII, desechándose su factura italiana de la centuria posterior. Se han sacado a la luz algunas de las piezas más intere-

santes del conjunto de ornamentos de la sacristía mayor, desde la Manga de cruz (obra de Juan de Ochoa, hacia 1566-1576) hasta los ricos ternos de Miguel Gregorio Molero o el de fray Benito Marín. También cabe destacar los datos aportados en relación a la obra del Maestro Bartolomé, tanto en las piezas ya conocidas de su autoría (Tenebrario y Hachero) como en las nuevas (Relicario de Santa Úrsula). A todo ello hay que sumar los alabastros de Flandes o la Sagrada Familia, obra napolitana realizada en cera en la segunda mitad del siglo XVIII.

Es una publicación cuidada tanto en el contenido como en la presentación, con fotografías de calidad relativas a cada pieza y a algunos detalles significativos de las mismas. Su aparición en estos momentos hace justicia a este rico conjunto de bienes cuyo conocimiento se facilita a la comunidad científica y al público en general. En definitiva, una obra de referencia para los investigadores interesados en el conocimiento del arte jiennense y su desarrollo en la Edad Moderna.

Ángel Justo Estebaranz
Universidad de Sevilla

VILLAR MOVELLÁN, Alberto y LÓPEZ JIMÉNEZ, Clemente M. (eds.): *Arquitectura y regionalismo*.

Universidad de Córdoba, Córdoba, 2013, 521 páginas con ilustraciones en blanco y negro.

Este libro constituye la primera aproximación general al Regionalismo en España, teniendo a su vez el interés añadido de que permite establecer paralelismos con lo acontecido al respecto en otros países como Portugal, gracias al capítulo “Particularismos arquitectónicos en el Portugal del Romanticismo”, firmado por la profesora Regina Anacleto. Así mismo, incluye una interesante contribución del profesor Alexander Tzonis, “El interminable reto del regionalismo”, que aborda la alternativa regionalista dentro del actual proceso de globalización. El volumen es fruto de la reunión científica que bajo el mismo título organizó el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, entidad que ha editado esta publicación dentro de la colección ARCA. La obra cuenta en el apartado de ponencias con textos de los profesores Pedro Navascués, Mireia Freixa, Víctor Pérez Escolano, Alberto Villar Movellán, Maite Paliza, Luis Sazatornil, María Cruz Morales, Inmaculada Aguilar, los citados Anacleto y Tzonis, así como del académico Antonio Fernández Alba. Esta nómina avala por sí sola la enjundia del libro, dada la relevancia de los autores, todos los cuales cuentan en su haber con importantes aportaciones a la cuestión. Por lo demás, entre ellos hay arquitectos e historiadores lo que demuestra su interdisciplinariedad.

El Regionalismo se sitúa dentro de una corriente auspiciada por la sensibilidad romántica que propició manifestaciones e intereses diversos por lo local, lo nacional-y lo autóctono, fructificando el movimiento que nos ocupa en el caso español en torno a la crisis del 98. Surgió así una arquitectura que, al igual que otras previas y posteriores, se centró en lo regional, pero en esta ocasión con una voluntad de ser manifiestamente regionalista como respuesta diferenciadora a lo acontecido en otros lugares, tal como con gran claridad sentencia Navascués en su capítulo “Orígenes de la arquitectura regionalista en España”.

Dentro del contexto de la crisis del 98 y de la llamada Edad de Plata de la cultura española que esa coyuntura generó, el Regionalismo fue la antítesis del Modernismo como respuesta de los arquitectos españoles a toda tentativa foránea, de manera que ahonda sus raíces en lo más particular y representativo de nuestra tradición. Sin embargo, frente al creciente reconocimiento conseguido por el Modernismo en nuestro país tanto entre el público en general como entre los investigadores a partir de la celebración en 1969 de la exposición “El Modernismo en España”, primero en Madrid y ulteriormente en Barcelona, el Regionalismo no ha tenido la misma suerte. Lo último es muy llamativo, pues, como queda dicho, se trata de un movimiento netamente hispano, donde las artes industriales, el color y los materiales también tuvieron un gran protagonismo.

No obstante, la bibliografía de la arquitectura española de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX cuenta con monografías muy relevantes, especialmente el libro *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, editado en 1979 por la Diputación de Sevilla que ha sido reeditado recientemente. Se trata de la tesis doctoral del profesor Alberto Villar Movellán, editor del libro que nos ocupa junto con Clemente López Jiménez. Ese volumen continúa siendo a día de hoy investigación de referencia sobre la arquitectura regionalista. Posteriormente fueron apareciendo numerosos trabajos científicos e incluso de divulgación que han abordado la trayectoria de arquitectos que hi-

cieron contribuciones al Regionalismo, edificios representativos de este estilo o la incidencia de esa corriente en diferentes localidades.

El presente libro no deja lugar a dudas respecto a la complejidad y la importancia del tema, sus contradicciones, las dificultades de algunos técnicos para elaborar una formulación válida, los problemas a la hora de aplicar el estilo a determinadas tipologías, los intereses de los promotores y los políticos del momento, en ocasiones el propio trasfondo político, etc. Todo lo cual corrobora el enorme interés del Regionalismo.

El análisis de los diversos capítulos demuestra que la arquitectura regionalista floreció principalmente en el norte y el sur de España, aunque varias de las comunicaciones prueban que más modestamente incidió en otras zonas como Salamanca, Aragón, Toledo, etc. No obstante, los capítulos de los profesores Villar Movellán, “Tradición frente a plagio, la dimensión orgánica de la arquitectura regionalista en Andalucía”, y Paliza Monduate, “La arquitectura regionalista vasca. Orígenes, postulados teóricos, tipos y evolución”, ratifican que en Andalucía el Regionalismo fue un fenómeno básicamente sevillano, mientras que en el País Vasco tuvo mucho más calado en Vizcaya que en Guipúzcoa o Álava.

Como no podía ser de otro modo el presente libro aporta nuevos datos y análisis sobre los arquitectos más destacados del Regionalismo como Leonardo Rucabado, Aníbal González –con un capítulo monográfico a cargo de Víctor Pérez Escolano–, Javier González Riancho, Pedro Guimón, Manuel María de Smith Ibarra, etc. No obstante, también descubre nuevas perspectivas sobre otras figuras representativas del Modernismo como Gaudí o Demetrio Ribes que permiten percibir ciertos puntos de contacto con el movimiento regionalista. Con respecto al primero así lo demuestra el capítulo de Mireia Freixa, titulado “Por una patria Católica Catalana. Gaudí. Arquitecto de la Lliga espiritual de la Mare de Deu de Montserrat”, ya que explica la relación del genial arquitecto catalán con personalidades destacadas del Noucentisme. Por lo que atañe a Ribes, el técnico que más se opuso a las propuestas de Rucabado y Aníbal González en el VI Congreso Nacional de Arquitectura, celebrado en San Sebastián en 1915, el texto de la profesora Inmaculada Aguilar analiza obras de este técnico como la sede de Correos de Castellón (1916) ajenas por completo a la estética modernista.

El libro aborda el Regionalismo desde múltiples perspectivas, pues incluye referencias a las cuestiones tipológicas y los resultados obtenidos, demostrando la importancia de la vivienda unifamiliar, las estaciones de ferrocarril e incluso la arquitectura industrial, mientras que, por el contrario, en las casas de vecindad, salvo excepciones, el número de obras loables es sensiblemente menor. Otro aspecto en el que se pone el acento es en los promotores, contando incluso con un análisis específico sobre la arquitectura regionalista impulsada por los indianos en Asturias a cargo de la profesora Morales Saro.

Finalmente, el volumen ofrece un estudio específico sobre la arquitectura montañesa, formulada por Leonardo Rucabado, quien junto con Aníbal González fue el gran adalid de la corriente, firmado por el profesor Luis Sazatornil. Igualmente incorpora el primer análisis de conjunto del Regionalismo vasco, una de las variantes pioneras, aparte de las más ricas y, por el contrario, menos conocidas hasta ahora.

En definitiva la que nos ocupa es una aportación fundamental para la bibliografía de la arquitectura española del siglo XX y a partir de ahora de cita obligada para cualquier investigación que se acerque a la arquitectura regionalista.

María Ascensión Rodríguez Esteban
Universidad de Salamanca

Normas para la presentación de los originales

La revista *Atrio* es de periodicidad anual. Fue fundada en 1988 con el objetivo de publicar estudios sobre patrimonio cultural e historia del arte y de la arquitectura españoles e iberoamericanos. Está orientada a la comunidad de investigadores y docentes de estas disciplinas. En la selección de los textos el Consejo Editorial estima el carácter científico de los originales presentados. Para esta tarea cuenta con el asesoramiento del Comité Asesor y la opinión experta de evaluadores externos.

Los textos han de ser enviados antes del 30 de septiembre de cada año a la dirección fquigar@upo.es. Y en el caso de que la calidad y el número de las imágenes lo dificulte, se hará en CD/DVD remitido a la siguiente dirección postal: Fernando Quiles. Dpto. de Geografía, Historia y Filosofía. Universidad Pablo de Olavide. Ctra. de Utrera, km. 1. 41013 Sevilla (España).

Los autores tendrán conocimiento de la aceptación de su original mediante comunicación escrita a través del correo electrónico, antes de dos meses, después de concluido el plazo de entrega.

Normas exigidas para la presentación de los originales

- Los textos deben ser originales e inéditos y elaborados en formato Microsoft Word (.doc) o RTF (.rtf), con las siguientes características: máximo de 15 páginas de 38 líneas, y cada una de éstas de 70 caracteres en letra Times New Roman y tipo 12.
- Las notas podrán ir tanto al pie de página como al final del texto, debiendo respetar todas las características del formato y presentación dadas. Del mismo modo, irán numeradas consecutivamente.
- Se entregará un máximo de diez ilustraciones por artículo, todas ellas realizadas en cualesquiera de los formatos digitales al uso (JPG, BMP o TIF) y una resolución mínima de 300 ppp. Se adjuntará un listado con el orden de las imágenes y con sus correspondientes pies de fotografías. La redacción de la revista estudiará en cada caso la necesidad de incrementar el número de ilustraciones, si así lo requiere el texto. Asimismo se reserva el derecho a no incluir las imágenes carentes de la calidad de impresión necesaria, o reducir su número si se envían más de las estrictamente necesarias (en este último caso, se consultarán al autor cuáles deberán ser eliminadas).
- El texto irá acompañado de dos resúmenes, uno en español y otro en inglés, de una extensión no mayor de 350 caracteres, así como un número suficiente de palabras clave o descriptores que delimiten el campo temático y cronológico.
- El autor hará constar, inmediatamente después del título, la institución o grupo de investigación al que pertenece.
- Para unificar citas bibliográficas, éstas se presentarán del siguiente modo:

Referencias a una monografía:

BRUQUETAS GALÁN, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Los usos del templo cristiano y su conservación”, en PEÑA VE-

LASCO, C. de la, coord., *En torno al Barroco: miradas múltiples*, Murcia, Universidad, 2007, págs. 99-112.

Referencia a un artículo en una publicación periódica:

CHUECA GOITIA, F., “Jaén y Andrés de Vandelvira”, *Boletín de Estudios Giennenses*, 33, 2003, págs. 83-92.

Referencia a un congreso:

CAMACHO MARTÍNEZ, R. y ASENJO RUBIO, E., “Nuevas identidades del patrimonio cultural. La pintura mural y el color de Málaga barroca”, *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad (Sevilla, 8-12 de octubre de 2001)*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2003, págs. 303-320.

Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada no precede inmediatamente y es la única del autor en el texto: LÓPEZ GUZMÁN, R., Op. Cit., pág. 98. Si precede inmediatamente y existen más obras del autor citadas en el texto: SEBASTIÁN, S., *El Barroco iberoamericano...*, pág. 145. Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibidem*, pág. 53. Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibid*, pág. 60.

Garantías y manifestaciones de los autores de los artículos publicados

El autor o cedente del material que se entrega para publicación autoriza a la revista *Atrio* para que publique, sin obligación alguna (económica o de otra naturaleza), el contenido del referido material tanto en formato papel, como en digital, así como en cualquier otro medio. Esta cesión de uso del material entregado comprende todos los derechos necesarios para la publicación del material en la revista *Atrio*. Quedan garantizados, simultáneamente, los derechos morales de autor. El autor o cedente es plenamente consciente y está de acuerdo con que todos o cualquiera de los contenidos proporcionados, formarán una obra cuyo uso se cede a la revista *Atrio* para su publicación total o parcial.

El autor o cedente garantiza ser el titular de los derechos de Propiedad Intelectual sobre los contenidos proporcionados, es decir, sobre el propio texto e imágenes/fotografías/obras fotográficas que se incorporan en su artículo.

El autor o cedente asegura y garantiza: (i) que todo el material enviado a la revista *Atrio* cumple con las disposiciones legales aplicables; (ii) que la utilización de cualquier material protegido por derechos de autor y derechos personales en la concepción del material se encuentra regularizada; (iii) que obtuvo las licencias de derechos, permisos y autorizaciones necesarias para la ejecución del material, inclusive los derechos de imagen, si fueran aplicables; y (iv) que el material no viola derechos de terceros, incluyendo, sin limitarse a éstos, los derechos de autor y derechos de las personas.

El autor o cedente, exime a la revista *Atrio* de toda y cualquier responsabilidad con relación a la violación de derechos de autor, comprometiéndose a emplear todos sus esfuerzos para auxiliar a la revista *Atrio* en la defensa de cualquier acusación, medidas extrajudiciales y/o judiciales. Asimismo, asume el abono a la revista *Atrio* de cualquier cantidad o indemnización que ésta tenga que abonar a terceros por el incumplimiento de estas obligaciones, ya sea por decisión judicial, arbitral y/o administrativa.