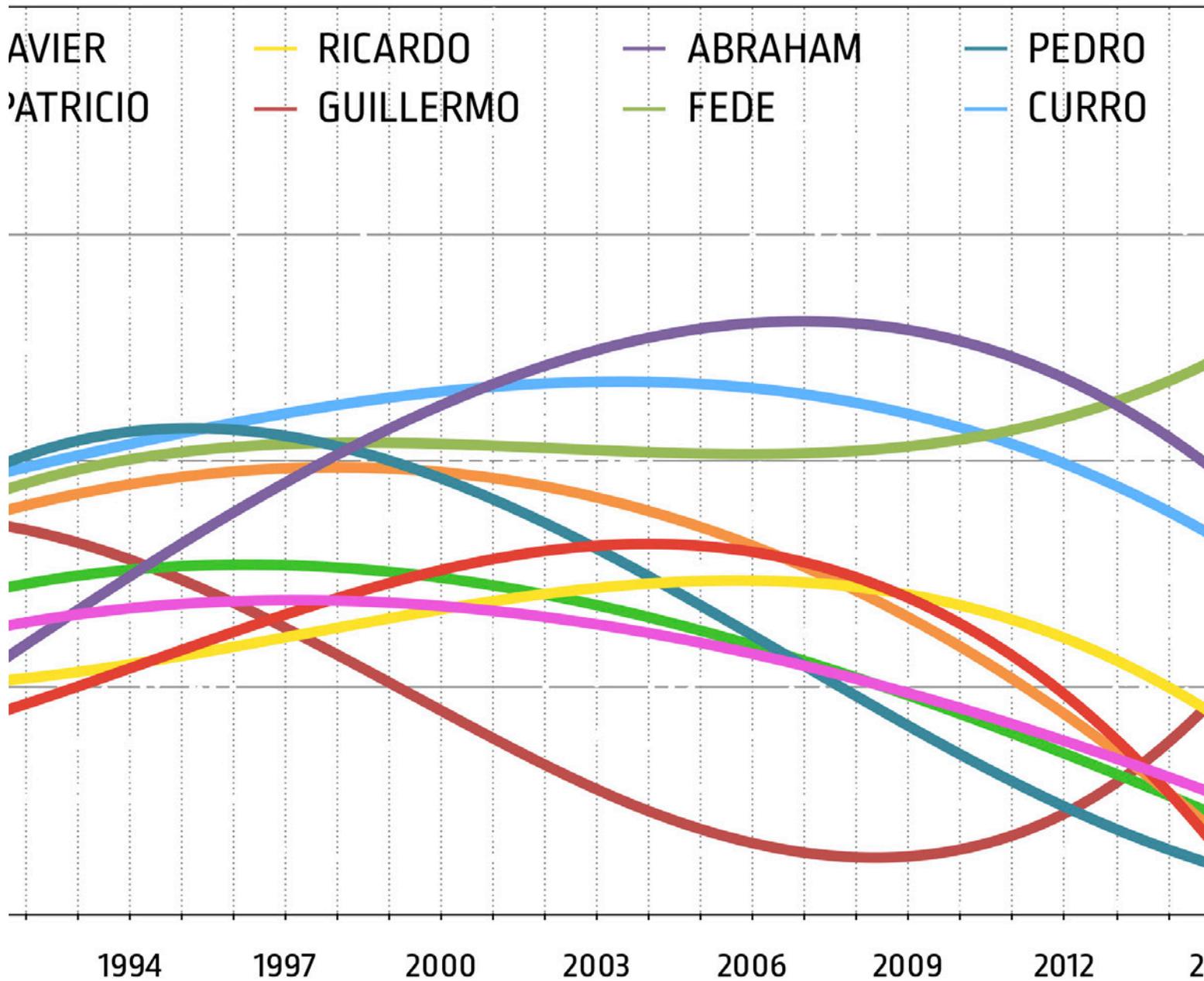


nº 21 | 2015

atrio

revista de historia del arte

N NÚMERO TOTAL DE EXPOSICIONES



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: Celia Iglesias Ballesteros
Imagen de portada: *Gráfica de tendencia*. Juan R. Rodríguez-Mateo

ISSN: 0214-8293

Depósito Legal: SE-10-1989

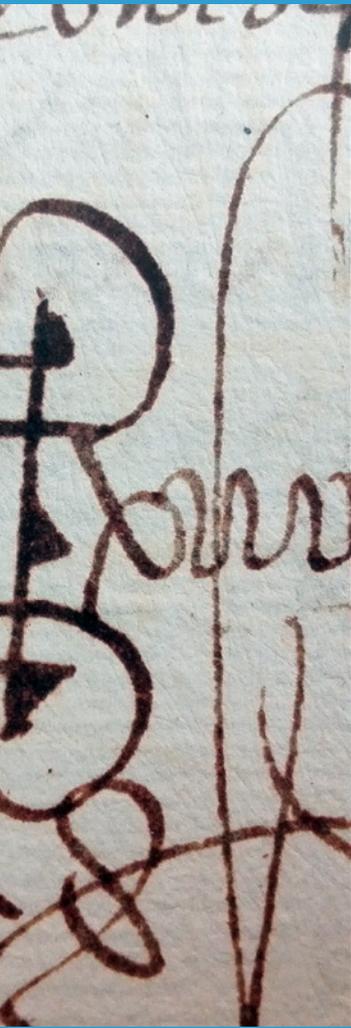
Atrio se encuentra indexada en las bases de datos Arthistoricum.net, CINDOC, Francis, Latindex, Periodicals Index Online, Regesta Imperii, IN-RECH, DICE, PCI Español y RESH, e incluida en los sumarios electrónicos de Dialnet, Compludoc e ISOC, además de otros catálogos de revistas Open Access, como Recoleta 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)
Belén Calderón (Univ. de Córdoba, España)
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 (Univ. Jorge Tadeo Lozano, sec. Caribe, 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 Miliari (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

Noticias de pintores en la Sevilla de 1526: Documentación inédita de artistas ignorados Elena Escuredo Barrado	8
La sala capitular de la Catedral de Sevilla y Francisco del Castillo Arsenio Moreno Mendoza	22
María Manrique de Lara. La duquesa y la introducción del Renacimiento italiano en Granada Nuria Martínez Jiménez	40
Entre lo divino y lo humano: los Grecos de la Capilla de San José de Toledo Félix Monguilot Benzal	54
La capilla de Juan Romero en la Iglesia de Santiago de Baza (Granada) Juan Manuel Segura Ferrer César Valero Segura	70
El comercio artístico entre Sevilla y Canarias a través del tratante García de Azcárate y el escultor Hita del Castillo Jesús Pérez Morera	88
La carrocería novohispana al final del virreinato: el pleito múltiple del gremio de la ciudad de México de 1799 Álvaro Recio Mir	108
Un colegio de misioneros en la Galicia rural: San Antonio de Herbón en los inicios del siglo XVIII Iván Rega Castro	122
A vueltas con Murillo y Velázquez en la España de comienzos del reinado isabelino: La fortuna crítica del "pintor del cielo" y el "pintor del suelo" en la revista <i>El Artista</i> (1835-1836) María Victoria Álvarez Rodríguez	134
De la intimidad al relato de las emociones. Definiciones y aproximaciones teóricas sobre la exhibición del yo. Eunice Miranda Tapia	150
Debates en torno a la crítica. 1980-2000: Tipologías, fronteras, autonomía Hélène Jannièrè	162
Pedro Mora. 1986-2015: Treinta años de carrera artística dentro del sistema del arte contemporáneo Juan Ramón Rodríguez-Mateo	176
Reseñas	190



de l'Artiste	29 ² x 45	Sroedenburgh
dam	59 ² x 44	Blintenberg
de la vierge	32 x 47 ²	Steele
de bois	49 x 55 ²	van Rijnswou
& canards	35 ² x 47 ²	- d° -
de Schouwen	54 x 39	J. Maris
de chaux & châl	56 x 61	Zwaan
de fer	56 x 42	- d° -
de fer & plomb	41 ² x 33 ²	C. de Wessel
de Vicars	35 x 61	van Driesten
de fer, chaux & plâtre	65 x 54	A. Dynck
de fer & chaux	26 x 35	van Terrault
de la mer	26 ² x 39 ²	Blommestein
Martin	193 x 103	Greco
de fer & chaux	193 x 103	Commissar Chirkopoli
de fer & chaux	193 x 103	- d° -



Elena Escuredo Barrado | Arsenio
Moreno Mendoza | Nuria Martínez
Jiménez | Félix Monguilot Benzal |
Juan Manuel Segura Ferrer - César
Valero Segura | Jesús Pérez Morera |
Álvaro Recio Mir | Iván Rega Castro
| María Victoria Álvarez Rodríguez



Noticias de pintores en la Sevilla de 1526: Documentación inédita de artistas ignorados

Elena Escuredo Barrado

Universidad de Sevilla

Resumen

La actividad pictórica en la Sevilla del quinientos ha sido estudiada en función de las obras conservadas. Sin embargo, existen un buen número de artistas, cuyos nombres apenas han trascendido debido a la inexistencia de obras que permitan avalar su arte. En este caso, la documentación primaria, de archivo, permite descubrir trabajos hasta el momento desconocidos, realizados por artistas, que aunque no un fueran de primera fila, si cumplieron un papel determinante dentro del gremio en una ciudad convertida en referente artístico internacional.

Palabras clave: Sevilla, pintura, siglo XVI, Bartolomé de Mesa, Diego Fernández, Tomás Sánchez, Alonso Fernández, Francisco Fernández, Alonso de Ortega, Alonso Pérez.

Abstract

The pictorial activity in Seville during the XVI century has been studied according to the conserved works. However, there are a number of artists whose names have not transcended because the lack of works that allow endorsing their art. In this case, the primary documentation, archive one, allow to discover works unknown so far, created by artists, although they were not a front row, they played a key role within the guild of a city converted in international artistic reference.

Keywords: *Seville, painting, XVI century, Bartolomé de Mesa, Diego Fernández, Tomás Sánchez, Alonso Fernández, Francisco Fernández, Alonso de Ortega, Alonso Pérez.*

Imaginar la decoración tan rica y exuberante que debieron tener no sólo los arcos de triunfo bajo los que pasó exultante el emperador Carlos a su llegada a la ciudad para contraer matrimonio con Isabel de Portugal, sino también las distintas fachadas, ya fueran de viviendas privadas como de edificios públicos, invita a pensar en la extraordinaria actividad artística que se debía estar desarrollando en la ciudad aquel año de 1526. A pesar de que Carlos V no volvería a Sevilla, su visita tuvo consecuencias reseñables, pues dejó ordenada la edificación de salones en el Alcázar, la construcción de la Capilla Real, el levantamiento de un nuevo Ayuntamiento y la creación de una Real Audiencia¹. Por tanto, fue esta una fecha clave para el ámbito político pero también para el cultural, pues supondría un punto de inflexión hacia una situación de no retorno. La ciudad, por fin, se sacudía los últimos resabios medievales para desprezarse en un lecho tejido a base de ideas humanistas y formas *a la romana*. En definitiva, los ecos de modernidad se convirtieron en voces, y los primeros e imprecisos susurros renacentistas se tornaron cantos de triunfo y alabanza. Sabores nórdicos y olores italianos se colaban por las ventanas de gremio de pintores, abiertas de par en par, donde talentosos, inquietos y *aventureros* pintores se atrevieron a experimentar con las formas y el espacio, pues se sentían llamados a fraguar un cambio de estilo, sentando así las bases de la que se convertiría con el tiempo en una de las escuelas más prósperas y extraordinarias del panorama pictórico europeo.

Son pocas las obras pictóricas que han trascendido del primer tercio del siglo XVI, si exceptuamos la producción del renombrado Alejo Fernández². Sin embargo, en el citado año, la nómina de pintores superaba la treintena, según los datos arrojados por el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. El devenir histórico, los cambios de gusto o el simple infortunio han privado al presente de contemplar retablos, cuadros de altar o pinturas murales que evidenciaron el talento temprano de unos pintores que hicieron de esta ciudad un lugar de referencia artística internacional. Todos ellos se organizaron en torno a un gremio que se regía por las ordenanzas renovadas en 1480, las cuales serían recopiladas en 1527, sentando así la normativa reguladora para toda la centuria³. El gremio tenía como prioridad salvaguardar los intereses materiales y económicos de los maestros del oficio, además de características benéfico-asistenciales como las cofradías⁴. Las corporaciones gremiales constituían un órgano eficaz de control que evitaba el intrusismo profesional, regulaba los precios de los productos y cuidaban la calidad de los trabajos mediante la inspección efectuada por sus veedores. No en vano, la bajada de precios que provocaban los excesos de oferta fue uno de los factores que promovió en sus orígenes la creación de ordenanzas⁵. No obstante, esta regulación podía considerarse un factor negativo, puesto que el excesivo control sobre la producción y la libertad del maestro para crear y vender sus obras podrían limitar su libre circulación y difusión por los diferentes territorios, así como la trasmisión de los nuevos y antiguos elementos artísticos⁶. Asimismo, no se puede obviar que la labor del pintor era considerada como la de un artesano o menestral más de la ciudad, sin la consideración de artista que comenzara a implantarse ya a finales del primer tercio del siglo XVI.

1. YBARRA HIDALGO, E., *Sevillanías, quinta ración*, Sevilla, Guadalquivir, 2000, pág. 21.

2. Recogida su vida y obra de forma monográfica en ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Alejo Fernández, Sevilla*, Universidad de Sevilla, 1946; MARTÍN CUBERO, M. L., *Alejo Fernández*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

3. VARELA DE SALAMANCA, J. (ed.), *Recopilación de las Ordenanzas de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1527, pág. 163v.

4. MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008, pág. 121.

5. BRUQUETAS, R., *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid, Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pág. 55.

6. LLANES DOMINGO, C., *L'obrador de Pere Nicolau*, Valencia, Universidad de Valencia, 2014, pág. 127.

Al amparo del gremio se fue forjando una escuela pictórica que no tardó en desarrollar unas señas de identidad propias. La pintura renacentista iba acomodándose en una ciudad cuyo ambiente artístico no era más que un reflejo evidente de esa prosperidad y apertura que la caracterizaba. Las ideas renovadoras en todas las categorías del conocimiento pictórico llegaron procedentes de Flandes e Italia, especialmente a través del puerto del Guadalquivir. Ambas tendencias se fueron fundiendo armoniosamente en beneficio de un arte que, en el ambiente local, fue altamente novedoso y provisto de una excelente calidad técnica, aunque con respecto al panorama italiano contemporáneo, era claramente retardatario.

En el año 1526, el alcalde del gremio de los pintores era Antón Sánchez de Guadalupe. Se desconoce su participación en las distintas tareas pictóricas que suscitó la boda del emperador, pero debido al cargo que ostentaba pudiera haber cumplido alguna función de importancia. Se conoce que, ese mismo año, recibió el encargo de Antonio de Vargas, un mercader, quien quería contar con un retablo en la iglesia del convento Casa Grande de San Francisco, el cual se dispondría en la capilla de Nuestra Señora del Rayo, situada en el crucero del templo. Según el contrato, se dispondría junto al altar de la Virgen titular, y estaría presidido por una tabla en la que se mostraría el tema de la *Quinta Angustia*⁷. Fue éste un año de gran prosperidad para el pintor, pues también se comprometió a la realización de las imágenes de la portada del Hospital de Nuestra Señora de Guadalupe⁸. Juan Rodríguez Florencio, mayordomo, fue quien realizó el encargo, estipulándose su precio en seis mil maravedís. Según indicaciones contractuales, la obra debía ser realizada al temple, lo que permite ratificar la idea de que la pintura al fresco nunca caló en la ciudad, quizás por las capacidades técnicas que exigía o quizás por la inexistencia de maestros especializados en la tarea⁹.

La efervescencia que se vivía a causa del enlace generó el encargo de numerosas obras que han permitido sacar a la luz el nombre de pintores menos conocidos, quienes a causa de la inexistencia de obras físicas con las que poder estudiar su estilo, han sido silenciados y condenados a un ostracismo histórico injusto e inmerecido. Uno de ellos fue Bartolomé de Mesa, quien pertenecía a una familia de pintores sevillanos¹⁰. Se tiene datos de él entre 1510 y 1533, fecha en que entrega testamento. Trabajó para el cabildo catedralicio, quien le encargó en 1511 la pintura de cinco estatuas de profetas del cimborrio de la catedral, así como el dorado del tenebrario antiguo¹¹. Intervino además en los Reales Alcázares y en la iglesia de San Lázaro, en sendos encargos que tras salir a subasta le fueron asignados, por ser él quien menor cantidad pidió por su realización¹². Al igual que otros muchos pintores, se benefició de la incesante actividad artística que indirectamente generó el enlace imperial. Así en 1526, hace pacto y postura, junto al también pintor Diego Fernández, para la decoración de una capilla del monasterio de las Santas Vírgenes Justa y Rufina, de la orden de la

7. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla", *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. VI, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1933, págs. 94-95.

8. MURO OREJÓN, A., "Pintores y Doradores", *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. VIII, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1935, pág. 42.

9. Habrá que esperar a que Luis de Vargas retorne de su segundo viaje a Italia, para que la técnica del fresco comience a ser fecunda en la ciudad. PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, libro II, Sevilla, 1638 (ed. Valencia, 1956), pág. 464.

10. Sin señalar los parentescos se conoce la existencia de Francisco de Mesa, colaborador de Cristóbal de Mayorga, y Cristóbal de Mesa, a quien se conservan pagos del cabildo catedralicio por trabajos en 1510. VELARDE MADRID, J., "La pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 24, nº 76, 1956, pág. 129. "La pintura...", op. cit., pág.129.

11. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, t. 3, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, pág. 139.

12. VELARDE MADRID, J., "La pintura...", op. cit., pág.129.

Santísima Trinidad, por encargo de Domingo de Hervás, fraile profeso del dicho monasterio, quien les pagó tres mil cuatrocientos maravedíes [doc. 1]¹³. Debían pintar el artesonado de madera que cubría la capilla, especificándose los colores a emplear y los motivos decorativos que debían realizarse, que no eran otros que el escudo de armas de la Santísima Trinidad. Alude a que ha de pintar los papos de las vigas “de romano”, con lo que se refiere a la pintura de cenefas en las que intervienen los elementos decorativos de la arquitectura clásica. Con ese término se hacía alusión a los elementos de los órdenes principales de la arquitectura clásica –dórico, jónico y corintio– pero fundamentalmente a sus elementos decorativos¹⁴. El lenguaje alusivo al nuevo estilo iba calando poco a poco y ya se dejaba sentir en artistas y patronos, evidenciando así el cambio de gusto y el interés de las órdenes religiosas de encontrarse a la vanguardia en sus encargos.

No fue el único encargo que desde el monasterio trinitario se hizo en ese año. También en 1526, Tomás Sánchez, Alonso Fernández y Francisco Fernández –hermanos ambos– hicieron pacto y postura con el propio Domingo de Hervás para la realización de obras de yeso y pintura [doc. 2]¹⁵. El comitente, en nombre del monasterio, dictó un contrato en el que no se dejaba ningún cabo suelto y se especificaban las zonas a pintar, los colores en que debían de hacerlo, las escenas figurativas que incluía la decoración de las estancias, así como la distribución de los pagos por materiales, siendo el pan de oro provisto por el monasterio si su uso se precisare. Para el refectorio debían pintar cinco zaquizamíes con motivos decorativos vegetales, a modos de guirnaldas y florones. Aunque lo común era encontrar una escena de la *Última Cena* en estos espacios conventuales, en este caso se encarga la pintura de un *Descendimiento*, la cual debía ser realizada en uno de los lados grandes de esta sala rectangular, donde Cristo aparece junto a “*Jusepe de Arimatya e Nuestra Señora según la usan poner [...] e María Magdalena e Señor San Juan e las otras Marias que se hallen estando*”, siendo las figuras de buena estatura, casi del natural. En el caso de que se requiriera pan de oro para las coronas, ésta debía ser aportada por el comitente, no por los pintores, los cuales sólo se encargarían de su aplicación artística. Realizada al temple, la escena debía ser completada con unos lejos, que cubriesen toda la pared. Así mismo, el encargo también englobaba la pintura de catorce celdas de nueva factura, en cada una de las cuales debía de haber una representación de la *Quinta Angustia* junto al escudo de la Santísima Trinidad. El documento describe, asimismo, la decoración que debían realizar en otras estancias y que consistía en florones y escudos, fundamentalmente, para los que se describen los colores y se exige la buena calidad en el trabajo de los mismos. Nada se ha conservado de ellos. Sin embargo, el hallazgo de estos dos contratos demuestra el poderío económico del monasterio en aquellos años, así como la preocupación del mayordomo –en nombre de la comunidad– por adecentarlo y conseguir una imagen cuidada, con dependencias limpias y bien pintadas y decoradas, siendo la faz visible del monasterio una evidencia de su prosperidad como comunidad y de su riqueza patrimonial. En relación a estos tres pintores, se desconocía hasta el momento cualquier obra de pintura que pudieran haber llevado a cabo, siendo las únicas noticias relativas a ellos las que dan información acerca de deudas, pagos, arrendamientos o aprendices a su cargo.

13. Documento inédito: AHSPN, oficio 9, legajo 17454, f. 2186-2186v. El monasterio de trinitarios dedicado a las Santas Patronas de la ciudad estuvo desde sus orígenes, en el siglo XIII, muy frecuentado por la advocación de los fieles y floreció en la religiosa observancia y redención de cautivos. ORTIZ DE ZÚNIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, t. II, Madrid, Imprenta Real, 1677, pág. 187.

14. Así lo indican Fernando Marías y Agustín Bustamante en el prólogo de DE SAGREDO, D., *Medidas del Romano*, Toledo, 1526, (ed. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de Colegios Oficiales, 1986), págs. 7-10.

15. Documento marcado por Hernández Díaz, pero no recogido en ninguna de sus publicaciones. AHPS, Protocolos Notariales, oficio 20, legajo 9777, f. 638.

Otro de los artistas bien posicionados dentro del gremio en aquellos momentos debió de ser Juan Sánchez. Vivió en la collación de Santa Catalina y se tienen numerosos documentos notariales referidos a su persona, lo que permiten su identificación como un maestro de nombre excesivamente común y especialmente vinculado al arte de la pintura¹⁶. Tomó por esposa a Isabel de Valladares y con ella engendró a Juan de Valladares, escribano de sus majestades. Debió ser un hombre de gran fortuna, con una economía saneada que le permitía vivir sin complicaciones. Situación a la que llegó no solo por el noble arte de manejar los pinceles sino también gracias a sus habilidades para la venta de tierras, propiedades y esclavos. Fue especialmente esta última la que le reportó importantes beneficios en el año del emperador. Mientras que otros pintores se beneficiaron de la llegada del monarca para incentivar su producción artística y las ganancias, él cerraba tratos por la compra o venta de esclavos. Son dos los que se conocen, pero de la lectura de los contratos notariales se deduce que debieron de ser muchas más, y por tanto un participante activo en el negocio. Uno de esos documentos refiere a la venta de una esclava negra al guantero Francisco Fuentes, mientras que otro se trata de la compra de una mujer guineana, también negra, a Gonzalo Fernández, que seguramente revendería más tarde¹⁷. Así mismo, tampoco le faltaron encargos en el ejercicio de la pintura. El tres de noviembre, con los recuerdos de los fastos imperiales ya en la memoria y siendo el arte testigo de cómo la evolución en el estilo estaba ya en un punto de no retorno, se le encargó un retablo para el Hospital del Santa Marta de Sevilla¹⁸.

Por su parte, en 1526, el pintor Alfonso de Ortega se comprometió con don Fadrique para hacer una obra de pintura en el corredor de su casa que iba hacia la huerta¹⁹. Teniendo en cuenta la datación, debió tratarse de una zona de paso que llevaba desde una de las estancias del patio al jardín menor donde se encuentra el Salón Dorado. El documento cita también a los pintores Alonso de León y Cristóbal de Mayorga, quienes participaron con aquel en la realización del encargo, junto con el alguacil Antón Ramos. Nada sabemos a cerca de este pintor, pues no lo recoge Gestoso y tampoco existe ninguna noticia dada por otro autor. En un primer momento se podría pensar que se trataba de un artesano dedicado a la pintura de brocha gorda, sin embargo su vinculación en el mismo documento a pintores reconocidos, lleva a considerarlo como un artista del gremio, cuya biografía y su obra se pierde en las grietas de la historia a la espera de nuevos documentos que ofrezcan nuevos datos sobre su vida y su producción. La obligación notarial que se presenta, especifica condiciones, como era habitual, pero no da información acerca de lo que se compromete a hacer, por lo que no podemos deducir si se trata de una decoración de cenefas o grutescos o una labor figurativa de más elevada entidad.

Otro de estos pintores ignorados fue Alonso Pérez. Gestoso lo recoge tras encontrarlo citado en un documento de 1541²⁰. Hoy, se puede documentar muchos años antes, pues en 1525 recibió el encargo de Rodrigo de Guzmán, señor de la villa de la Algaba para pintar *“ciertos çaquiçaniles de la casa que vos el señor*

16. Juan Sánchez de Castro y Juan Sánchez de San Román fueron dos pintores muy activos en la ciudad en el último tercio del siglo XV, y que tuvieron un importante protagonismo en las disputas gremiales que acontecieron en 1480. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico...*, op. cit., pág. 328.

17. Documentos inéditos. El primero aparecía marcado con las iniciales de Hernández Díaz, aunque no lo llegó a recoger en sus *Documentos para la Historia del Arte*. AHSPN, oficio 20, legajo 9777, f. 572v. El que refiere a la compra de la esclava de Guinea, no se encontraba señalado. AHPS, Protocolos Notariales, oficio 20, legajo 9777, f. 605.

18. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., “Arte hispalense de los siglos XV y XVI”, *Documentos para la Historia del Arte*, t. IX, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1937, pág. 17.

19. Documento inédito, se presenta aquí por primera vez. AHSPN, oficio 6, legajo 3987, s.p.

20. GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, Sevilla, 1899-1908, (ed. Madrid, Akal, 2001), pág. 376.

Rodrigo de Guzman teneis en esta dicha cibdad de Sevilla, asy de camaras e recamaras e retretes bien pintados de buenos colores conforme a las condiciones que el dicho señor rodrigo de gusman tiene fermadas” [doc. 4]²¹. Este palacio todavía se conserva, aunque muy adulterado, a espaldas de la iglesia de Omnium Sanctorum. Rodrigo de Guzmán fue miembro destacado de la aristocracia sevillana, y al igual que otros importantes señores, se incluyó en ese ambiente renovador de la época. La primera operación que se hacía necesaria para emprender la renovación del viejo palacio gótico mudéjar era la adquisición progresiva de los edificios colindantes hasta alcanzar una superficie óptima y acorde con su estatus. Este proceso de expansión se produjo de forma paralela en otros casos como el Palacio de las Dueñas o la Casa de Pilatos. Junto a ello, la modernización pasaba por acometer toda una serie de obras, tanto arquitectónicas como pictóricas, así como la adquisición de bienes artísticos que permitieran situarlo a la vanguardia²². En este proceso intervino el pintor Alonso Pérez a quien se le encomendaron ciertas tareas para la mejora de las estancias del palacio. En el contrato aparecen dos maestros más del gremio, en calidad de fiadores: Diego Hernández y Alfonso de León, ambos recogidos por Gestoso. Alfonso de León, vecino de la collación del Salvador, era entonces un pintor maduro del que no se ha conservado ningún contrato para la ejecución de obra alguna de pintura.

Ante la necesidad de superar una historiografía repetitiva y anquilosada, estas aportaciones, aunque en apariencia poco relevantes, permiten arrojar algo de luz a ese capítulo *oscuro* de la pintura sevillana, alejado de los grandes nombres como Alejo Fernández, Pedro de Campaña o Hernando de Esturmio. Resulta, por tanto, imposible intentar acometer un estudio certero y preciso del gremio del quinientos sevillano sin acudir a los legajos. La escasez de obras conservadas obliga a bucear en los inabarcables fondos de los archivos, de manera que puedan desenmascarse encargos, obligaciones, pleitos o testamentos que permitan ir generando un *corpus* más complejo y completo, donde el estudio no se limite a la superficialidad de lo existente, sino que intente ir más allá, pues la lectura pausada y reflexiva de los documentos encontrados permite entrever mucho más que el simple acometimiento de una pieza artística. Subrepticamente, emergen los entresijos encubiertos de un gremio, cuya teoría quedó bien asentada en las Ordenanzas, pero cuya práctica y día a día, solo puede aflorar en base al estudio y conocimiento de datos concretos capaces de ir rellenando paulatinamente las lagunas informativas y documentales aún existentes.

21. A pesar de los años de diferencia, la vinculación entre un contrato y otro queda determinada por la coincidencia su lugar de residencia, la collación de San Martín. Documento inédito, se presenta aquí por primera vez: AHSPN, oficio 11, legajo 6682, [s.p]

22. Persiguiendo esa idea de renovación y refinamiento renacentista de su residencia, don Rodrigo entabló contacto con otros miembros de la nobleza sevillana, como los Ribera o los condes de Gelves, para formar una compañía con comerciantes genoveses residentes en Sevilla y realizar el que hasta entonces había sido el mayor pedido de piezas de mármol que se hacía desde Sevilla a Génova. En 1526, pediría un total de 35 mármoles para los arcos en las galerías del patio. OLIVER, A. y PLEGUEZUELO, A., *El Palacio de los Marqueses de La Algaba*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2012, págs. 47-60.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Protocolos Notariales. Oficio 9. Legajo 17454, ff. 2186-8.

5 junio 1525. *Bartolomé de Mesa, pintor vecino de Sevilla en la collación de la Magdalena, y Diego Fernández, pintor vecino de Sevilla en la collación de San Vicente, hacen pacto y postura con Domingo de Hervás, fraile profeso del monasterio de Santa Justa y Santa Rufina, de la orden de la Santísima Trinidad, por un trabajo de pintura en una capilla del claustro y otras estancias.*

Sean quantos esta carta vieren como yo Bartolome de Mesa pintor vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de la Magdalena y yo Diego Fernandez pintor vecino de esta ciudad de Sevilla en la collación de San Vycente nos ambos dos de mancomunio a boz de uno nos demos de por sy por el todo renunciando [ilegible] de daos que sea el beneficio de la división otorgamos e conoscemos que facemos pabto e postura e conveniencia valedera [ilegible] con el monasterio e mynystro e convento de las santas virgentes Justa y Rufina de la horden de la Santissima Trinidad con vos frey [Domingo] de Ervas frayle profeso del dicho monasterio esto y en su nombre que [estades] presente de facer en una capilla de la caustra del dicho monasterio e [ilegible] çiertas partes de ynso declaradas la obra de pintar acostas con las siguientes.

Aqui las condiciones que estan entre las fojas

Que començamos e nos obligaste a conmençar la dicha obra cada [roto] fuereamos llamados por parte del dicho monasterio e convento e [roto] mano de ello fasta lo a verlo acabado lo qual nos obligamos de cumplir bien e fiel e diligente e contuniadamente conforme a las dichas condiciones con las sopenas en ellas contenidas e que el dicho monesterio e convento e vos el dicho frey domingo de ervas en su nombre deys e pagueys por fazer e cumplir la dicha obra tres mil e quatroçientos maravedies de esta moneda que agora usa que nos debeys dar e pagar [roto] syn pleyto ni contienda alguna la terçia parte de los dichos maravedies en [roto] a fazer la dicha obra e la otra e la otra terçia parte de los dichos maravedies estan [roto] la terçia parte de la obra e la otra terçia pate de maavedies restantes estando fechos los dos terçios de la dicha obra so pena del doblo de cada pago e sino vinieremos a facer e cumplir la dicha obra o de la [roto] que vos el dicho frey Domingo de Ervas u otro qualquier mayordomo o prior del dicho monasterio podays scojer a nuestra costa otros maestros que lo fagan e cumplan e lo que más vos gustad que nos vos pagamos e pechemos por nuestos bienes e le damos [roto] al monasterio más la pena de esta carta otrogamos e prometemos de lo tener e guardar e cumplyr asy segund dichos [roto] partir ni apartar por ninguna cabsa ni [roto] que se agora usa que la parte de nos y no obide que contra [roto] o viniere de pagar a la otra parte o bien que lo [roto e ilegible] con todas las costas e [roto] sobre esta razón se la [roto] dicha parte o [roto] pagada o que este pabto e postura e todo lo en esta carta contenido [roto] parte de ello vala e se afirme esto doy por todo typo el dicho fraile domingo de ervas y a todos qualesquier presente son en nombre y en boz del monasterio de Santissima Trinidad otrogo e conosco que rescibimos en el dicho nombre de vos los dichos Bartolome de Mesa e Diego Fernandez pintores todos [roto] maravedies en esta carta contenydos e me oblige en el dicho nombre de vos dar e pagar los dichos tres mil e quatroçientos maravedies por facer e cumplir la dicha obra en los dichos plazos y so las dichas penas de suso contenydas e por esta carta nos ambas las dichas partes e cada una de nos das e otorgas poder cumplido bastante a todos e qualesquier justamente quien en esta carta apareçen para que por todos los remedios e rigores de darnos [roto] constringan e apremien a lo ansy pagar e cumplir e aver por firmes segund dicho es e so la dicha pena suso contenida bien asy como es o que dicho fue dado por suma definitiva de juez competente e por nos consentida e pasada en cosa judgada sobre lo qual rescibimos toda e

qualquier apelación e suplicaciones e [roto] todas e qualesquier leyes e privylegios e libertades y esenciones e hordenamientos que en nuestro favor sean que non nos valen ni aprovechen esta razon ni en juicio ni en forma de este tipo alguno ni por alguna manera e para lo asy cumplir e pagar e ver por como dicho es la una parte de nos a la otra e la otra a la otra nos los dichos Bartolome de Mesa y Diego Fernandes obligasemos a cada uno de vos y a todos nuestros bienes muebles e rayzes aydos e por aver e yo el dicho frey Domingo de Ervas obligo los bienes del monasterio muebles y rayces puntuales y temporales aydos y por aver en Sevilla en el oficio del escribano publico de Sevilla martes cinco dias del mes de junio año del nascimiento de nuestro señor Ieshchristo de mille e quinientos e veinte e seys los dichos frey Domingo de Ervas fermolo de su nombre e los dichos Bartolome de Mesa dixo que no sabia escribir fermolo por el y a su ruego los escribanos de Sevilla y a su escrito que fueron presentes Bernardo [ilegible] y Gonçalo Suarez escribanos de Sevilla.

Pabto y postura que hizieron Bartolome de Mesa y Diego Fernandez pintores con el monasterio e convento de la trinidad.

[Rúbrica: Bernardo, Gonçalo Suarez, escribanos, y fray Domingo de Ervas]

[En folio suelto]

Son estas las condiciones siguientes se an de obligar Bartolome de Mesa y Diego Fernandez pintores y las condiciones son las siguientes:

Ytem primeramente que pinten tres vigas con un hilo de desvanes que anda por vaxo de las vigas y otro hilo de desvanes que corre por ençima de las vigas y más los aliçales de madera y luego otro hilo de desvanes que corre por ençima de los aliçales y luego los algeltes y todas las tabicas de esta obra y quatro hilos de almojays con sus desvanes todas las alfagias de esta dicha obra.

Ytem más el maestro que esta obra tomare apareje toda la madera que esta sobre dicha obra de esta capilla ochavada la apareje de buen engrudo fresco y fuerte y todas las endiduras de la madera nudos vayan vateçados de yelso y raydo y vateçado y apareje toda esta obra conforme a buen aparejo e la torne a engrudar.

Ytem más todos los papos de estas vigas y ragias almogayas an de yr pintado de romano sobre buen pardillo de alvayalde y dandole dos manos y el pardillo a de ser conforme a la pyedra.

Ytem más los papos de las vigas an de hechar un tagel tangelado conforme a la carpinteria y heridas todas las aspillas donde fueren menester todos estos tangeles de estos papos an de ser de narangado que mando de buen gal fino llevando una [ilegible] debaxo de xal en los [ilegible] que hazin he los papos pynten las harmas de la santa trenydad.

Ytem más los costados de estas vigas repartan tres [entrelneas: con unas molduras] chillas labradas de puesto y blanco conforme al arte de la piedra y todas las chillas de esos costados de hesas vigas han de ser labradas de romano dando una mano de xal de fino y otro de naranjado de buen xal de que mando en todos los quadrales que haze entre chilla y chilla que se entiende las molduras pynte las armas de la santissima trenydad todos los arnyçiales que vienen sobre estas vigas los pinte conforme a los costados de estas vigas que se entienden con molduras y todos los argente a de ser pintado de colorado y un bozed de pordura de una pulgada naranjado ençima aga una caja de blanco y pinte unas cuentas romanas de azul fino y escureçidos por baxo las tabicas de toda esta obra an de ser pyntadas en esta manera la primera que diga ihus, la segunda las armas de la santísima trenidad y la tercera que diga cristus por manera que venga ansy repartidas todas las unas las de las letras sera la una de colorado, la otra de azul y la de las armas de la trenidad blancas y las que fueren coloradas las letras amarillas e las hazules las letras blancas.

Ytem mas todos estos costados de estas alfagias y almoxaydas an de ser pintadas de esta manera una mano de azarcon y despues otra de vermellon y todos los tabicones que atan con las almoxaydas an de ser conformes a los costados de las almoxaydas y los dos y los de desvanes an de ser colorados conforme a los costados de las alfagias y almoxaydas y las çargas de estos dos hillos de desvanes los pinte de blanco de muy buen albayalde y pinte unas cuentas de hazul fino conforme a las de argente.

Ytem mas ha de pintar todo hillo de desvanes verdes y todos los desvanes que byenen sobre las almoxaydas los pinte de verde cardenillo con holio y las çargas de todos estos desvanes verdes an de ser de blanco de buen alvalalde y por estas çarjas pinte unas cuentas romanas de vermellon de arteçados de carmín todos de romano de esta capilla a de repartir los campos de dos colores de azul fyno y los otros de vermellon vanados en carmin y el romano de toda esta obra a de ser de buena hordenaça llevando algunas cosas vibas entremedias byen perfilado y escureçido y obrado a las partes que pertenesçen realçado lo de pardillo de buen albayalde y lo naranxado de buen xal de fyno.

Ytem más que el maestro que esta obra tomare a la de dexar bien enverneçida y bien acabada a vista de ofiçiales o de los alcaldes de oficio y a de poner colores y barnyz y todo lo que pertenesça para el dicho oficio y me le an de decir salvo los dineros por que la obra se rematare por sus terçios como hes huso y costumbre el primero luego para empezar, el segundo estando hecho [el] primer terçio de la obra y el postrero estando hecho los dos terçios de la obra para con que acabe la obra y el maestro sea obligado a contentar de fyanzas a su [ilegible] o a su mayordomo dentro de dos dias.

Ytem mas que ha de pintar el maestro que esta obra tomare çiento y setenta alfaxias poco mas o menos conforme a las alfagias de la capilla de la santísima trinidad pintado los papos de romano y costados de vermellon sobre buen azulon [ilegible] todas conforme a la madera de toda esta capilla estas alfagias son la mitad de ellas a onze pies y la otra mitad a treze pies lo qual todo lo sobre dicho se remato en los contenidos arriba por preçio de cien reales que monta tres mile y quatro cientos maravedies.

Protocolos Notariales. Oficio 20. Legajo 9777, ff. 638-341.

7 noviembre 1526. *Tomás Sánchez, Alonso Fernández y Francisco Fernández pintores de Sevilla, en la collación de San Salvador, hacen pacto y postura con fray Domingo de Hervás, mayordomo del monasterio de la Santísima Trinidad, para una obra de pintura.*

Sepan quanto esta carta vieren como yo Tomas Sanchez e yo Alonso Fernandez e yo Francisco Fernandez su hermano pintor vecino que somos de esta muy noble e muy leal cibdad de Sevilla en la collacion de san salvador nos todos tres de mancomunio e a voz de uno e cada uno de nos por el todo renunciado la ley de duobus reys debendi y el beneficio de la división que fablan en razon de una mancomunidad como en ellas se contiene otorgamos al [mancha] que facemos pacto e postura e conveniençia asesegada con vos el padre fray Domingo de Ervas en nombre e como mayordomo del monesterio e convento de la Santissima Trinydad extramuros de esta dicha cibdad de Sevilla que estades presente en esta manera que mostramos e nos obligamos de facer en el dicho monasterio de la santissima trinidad las obras de pintura que de inso sean demandadas e con las condiçiones siguientes.

En nombre de Dios Nuestro Señor e de la gloriosa Madre suya Virgen Maria nuestra señora amen estas son unas condiçiones de pintura en que manda facer el muy reverendo señor fray Rodrigo de Mesa

ministro de la santísima trinidad en la propia casa e convento de esta ciudad de Sevilla. Obra siguiente que es esta:

Primeramente el maestro pintor que esta obra pintare ha de pintar en el refectorio cinco çaquisanyes llanos de buenos artesones e de cada çaquisanyes de estos a de ser de su ordenança e trazando sus colores de manera que no parezcan en [ilegible] ni en oleo ser todos de una manera y estos han de ser en aparejados conforme para buena obra e de buenos pardillos de albayalde de una o dos manos e asi mismo el campo de los florones varian de un colorado bañado de carmin y los otros varian del azul fino y enciendese que estos saquisanyes han de ser pintados abajo e barnizados e bien calzados e acabados en todo e por todo como requiere la buena obra

El maestro que esta obra tomare en las piezas de los saquisanyes es dando el un liser de anchura de un palmo dando pelo encalado sea obligado a pintalo de una obra del romano meciendo los campos de esta obra de azul y colorado y el colorado que sea bermellon fino bañados de carmin y el azul que sea fino y el romano que sea labrado conforme a buena obra y estos se encienden en las piezas del refectorio. Y en tiendese que estas çinco piezas cada una por si a de ir todas alrededor labrando en todos cuatro paños y a de ser al temple [Ilegible] encalado como esta

Otrosi este refectorio que el otro hastial grande que le sera mostrado a de pintar el descendimiento de nuestro Señor Jesucristo como lo [roto] con Jusepe de arimatya e nuestra señora según la usan poner que este [roto] e Maria Magdalena e señor san Juan e las otras Marias que se hallen estando, esas figuras han de ser de buena estatura por de que la pared es grande entiendese que a de [mancha] la cruz y escalera y todas las otras cosas que requieren este paso e las colores de estos vestidos de las imágenes vayan como lo ordenare el dicho maestro e según uso a la manera que sea costumbre facer entiendese que si el señor ministre quisiere oro en las diademas que lo de el e que el maestro lo ponga las marcas e esta obra a de ser sobre el encalado viejo que hoy día esta limpiandolo muy bien de polvo e sobre el pinte su obra al temple asi mismo en el respaldo de las imágenes haga unos lejos que tapen todo lo blanco de la pared

Asi mismo debajo de este sedimiento estan unos alizeres viejos en el comedio de esta pared sobre los liceres faga una guirnalda carmesura de la anchura del alizer en que esta guirnalda sea verde con sus festos e lleve dentro un escudo de la santísima trinidad e de una parte de esta guirnalda lleve a Santa Justa e del otro a Santa Rufina. Asi mismo dos tableros que estan hoy día pintados con dos leones grandes el maestro pintor los deshaga e faga otra labor conforme a la de los alizeres tambien un lavatorio que sea de desfacer y se a de facer un armario de madera e este tal pintelo de manera de los alizeres. Asi mismo un [ilegible] que se a de hacer lo pinte conforme a otro viejo que esta hoy día en el dicho refectorio. Tambien pinte dos arcos que estan en este dicho refectorio pintelos conforme a otros que hoy día estan pintados asi en obra como en colores como en todo lo que los otros tienen hechos e mas cuatro puertas. Que se han de cerrar en este dicho refectorio el maestro pintor corra la pintura por ensyma de los encalados e corresponda con los dichos alizeres viejos e otro arco que se ha de romper e [ilegible] el maestro pintor sea obligado a todos estos remiendos que son dichos e los pinte conforme a los suso dicho.

Ytem más el maestro pintor pinte o remedio unos agujeros se han desencarnado para meter unas vigas que es el respaldo de la mesa del prior. Estos remiendos hagalos conforme a las labores viejas tambien todo lo que remiende en los alizeres que estan en este dicho refectorio el maestro pintor los pinte conforme a los dichos alizeres asi mismo han de desencarnar dos entradas de unos dos cercos estos pintelos haciendo sus tableros conforme a los alizeres que hoy día estan fechos y donde han de pintar el pulpito lo que es [roto] lo han de pintar conforme a lo que esta pintado

Asi mismo le seran mostradas unas puertas grandes en el dicho refectorio estos son de dos hazes aparejadas conforme [roto] parta en ambas dos una guirnalda de manera que caiga en cada puerta media guirnalda y en cada parte de esta media guirnalda debuxe e pinte dos imágenes patronas de esta dicha ciudad de Sevilla y dentro de esta fiesta faga un escudo de la santísima trinidad de manera que caiga en cada puerta medio escudo e asi que se çierren las puertas venga a ser entero esta guirnalda unya deo con sus formas e cotaderos e rosas de las colores que mejor viere el maestro en los espacios e postigos de estas puertas y el trasdos vaya una ordinaça de artesones menudos y estas colores de estos artesones vayan de buen jalde fino una mano e otra de naranjado de jalde quemado? e asi repartiendo su obra como dicho es meta los campos de las flores de buen azul fino e de buen bermellon bañado con su carmin. Estas puertas entiendese que han de ser bien fechas e bien almizadas conforme a buena obra.

Ytem el mestro que esta obra tomare ha de pintar en catorze çeldas que se han de hacer y encalarse y sobre el encalado fresco en cada una çelda de estas suso dichas ha de pintar una ymagen de Nuestra Señora de la Quinta Angustia y ha de tener un fraile rogante a los pies conforme a una ymagen que le sea mostrada que esta fecha en un frontal de una capilla en la caostrá del dicho monasterios de aquel tamaño y forma e ha de pintar en cada çelda de estas un escudo de la santa trinitydad que se entiende que ha de ser catorze imágenes con catorce escudos en los lugares donde le mandare el señor ministro poner

Asi mismo el maestro pintor ha de pintar en un quitasol que esta hecho de nuevo que le sera mostrado pinte una pared que tiene una guirnalda de verde terre con sus festos e ataderos e de un cabo pinta santa justa e de la tra santa rufina y en los espacios blancos que quedan entre estas imagines y el feston faga un despeçado de pardillo claro e oscuro que parezca ser de canteria e dentro de dicho feston faga un escudo de armas de la santa trinitydad. Entiendese que esto a de ser pintado al fresco y en esta propia pieça desde el quitasol [ilegible] en maderamiento por parte de dentro sea de pintar en anchura de dos palmos poco más o menos todo el redor lo escriba del letrero muy bien fecho y escriba la letra que el señor ministro le mandare.

Otrosi el maestro pintor que esta obra tomare ha de pintar dos cámaras o pieças que le seran mostradas en lo alto que ha por nombre la preçiosa viaja y la preçiosa nueva. La una de ellas que esta dentro esta en madera dado tiempo antygo, esta madera sea aparejada conforme para buena obra e ensyma de estas tablas [ilegible] las de dos manos de un blanco muy bueno de manera que quede muy blanco e la una calee pinte a [roto] de una brocheta de [ilegible] faga obra laminada que la traiga manera de romano e ser de color colorado de buen bermellon y la otra calee sea propia de color de azul que sea bueno que atrayga a color de [roto: pavo?] las alifaxias o tirantes de esta obra los faga en el tamaño [roto] papos que les de de buen jalde fino e ensi misma otra mano de jalde que [roto] pinta por ensyma de gorda de una pulgada una [roto] de blanco [roto] y eche un tanxel de un cabo de la dicha zaquiçania e otro de la otra de un color detenido los costados de estas dichas alfagias vayan de azarcon e ensyma otra mano de bermellon. Este maderamiento no requiere ser barnizado porque la madera es muy tosca.

El maestro que esta obra tomare sea obligado de echar debaxo de esta dicha obra de esta pyesa un desvan colocado de anchura de dos dedos ecuciendole por la parte de arriba y ensyma de este [sic] desvan faga una çeja De banco e en esta dicha çeja faga un espinapez negro.

Asi mesmo esta pieça las paredes de ella todo alrededor con una entrada e salida e puerta de madera e la apareje conforme a buena obra todas las otras [ilegible] de las puertas e gordor de la pared de esta dicha pieça hanse de encalar de nuevo el maestro pintor es obligado de pintar un alizer al fresco en esta que ha de tener una vara e media en el cuerpo de alizer e palmo en medio en la [mancha] la manera de este dicho alizer ha de ser un hordenançia con sus pilares redndos y [tachado] suscenefas de romano de un cabo a otro de

anchura de una vara poco más o menos reparte sus tableros n esta manera el un tablero de romano quarteado de sus colores segund uso e costumbre a buena obra e el otro tablero de lejos n que haya en cada uno de ellos algunas cosas de [mancha] en la otra piesa el maestro pintor pinte quince alfardas los papos de estas alfardas les de de jalde funo ensyma otra mano de buen naranjado de jalde quemado y pinte un romano en estos dichos papos metiendo sus campos de azul e verde terre e los costados de estas alfardas de azarcon e otra mano de buen bermellon. Entiendese que esta ha de ser barnizada y bien acabadas conforma a buena obra.

Ytem el maestro en esta propia pieça todas las paredes de ella ha de pintar al fresco ni más ni menos como la susodicha que esta pardilla asi en altura como en obra como en colores entiendese que después de ser acabada al fresco ha de ser obligado el maestro después de ser enxunta la dicha pared de meter los campos de los romanos de verde e ocre fino según requiera la dicha obra ser bien acabada.

Asy mismo el mestro pintor que esta obra tomare ha de pintar una capilla que está en la caostrá que le dicen de la santa trinidad e ha de pintar el enmaderamiento de ella en que este en madera ni tiene un hilo de devanes todo alrededor más dos vigas con ocho tabicones que corresponden con los rostros de las vigas más ha de pintar todos los desvanes ensyma de estas vigas e tabicones, más ha de pintar quatro hilos de [ilegible] más ha de pintar los tabicones que fueren menester más ha de pintar los tabicones que a esta obra perteneçian e todas las alfaxias que para esta obra fueren menester faga todas las tabicas que fuere menester, entiendese que toda esta obra ha de ser pintada de romano dando a las vigas buen pardillo de albayalde dos manos efaga ensima una ordenança de romano e [roto] unos escudos de la santa trinidad asi mismo responder este romao alrededor con unos tabicones todos los devanes pinte unos de verde y otros de colorado con sus çergas blancas fasiendo una espinaez ensima e en otras media poleta colorado e prieto todo lo demás de esta manera lo pinte e reparta de otros colores que el mestro viere que pertenesse a esta dicha otra e en las tabicas escriba unas letras de ihus y en otras de xpus y en otras faga una cruz en campo blanco de la santa trinidad, entiendese que esta obra ha de ser barnizada e realçada e asombrada e metydos campos de azul fyno e de colorado bañado de carmín según se requiere a buena obra.

Asi mismo el mestro pintor que esta obra tomare por estas condiçiones si algunas cosas falta en ellas obiere por no tener [mancha] en tales que no le ynove pieça ninguna el maestro pintor sea obligado a la faser segund [mancha] cada cosa.

Entiendese que el maestro pintor que esta obra rematare haya por cierto que ha de dar esta obra bien fecha bien acabada como dicho es e asy esta [mancha] del dicho ofyçio y si alguna falta de no estar conforme a las condiçiones en todo e por todo el dicho mestro a su costa sea obligado de darlo e pagarlo a faser como dicho es

Otrosi que el mestro pintor a quien esta obra se rematare ha de poner costa de colores e trabajo de sus manos a su costa en mision que no le han de dar otra cosa syno agua del pozo e sino le estoviere buena que vaya a la alberca.

Otrosi al maestro pintor hanle de dar la madera e sogas que obiere menester que el maestro los faga su costa.

Ytem que desde el día que esta obra se rematare dentro en tres dias el maestro pintor de sus fiançias e faga su obligaçion ante escribano público y sino las dyere en los suso dichos tres dias que vuelva al otro e toda la quiebra que quebrara que la pague e asy vaya de grado en grado fasta ser afyançada

Otrosi dicho maestro pintor que esta obra tomare desde el día que le dieren dyneros no alçe mano de la dicha obra, el y otros dos maestros que traiga consigo e un moço sopena de doscientos maravedies por cada día de los que asi faltare.

otrosi el señor de la obra por no dar recabdo al dicho maestro [ilegible] no le deba dar esos otros doscientos maravedies.

Ytem el señor de la obra sea obligado de dar e pagar los maravedies por los que fue rematada la dicha obra en tres terçios conforme al uso de Sevilla el primero para començar la obra e el segundo fecha la media de la obra e el otro terçio del que acabe la obra.

Ytem el maestro que esta obra tomare a su cargo o en el se rematare ahora en publica almoneda o fuera de ella por qualquiera averiguaçion sea obligado a dar e pagar a los maestros que se hallaren en este remate mil maravedies [roto] tanto al que fizo e trabajo en las condiçiones.

Las quales dichas obras de pintura de suso declaradas e con las dichas condiciones de suso contenidas otorgamos e nos obligamos segúnd sea dicho es de començar a façer desde primero día del mes de diciembre primero de este presente año en que estamos de la fecha de esta carta de no alçar mano de ella fasta la acabar de facer e la dar bien fecha e acabada en presiçion y esta de maestro [mancha] de ellos sepan conforme a las dichas condiciones de suso declaradas so la pena que en esta carta se ha contenido

Presçio toda la dicha obra de veinte mille maravedies de esta moneda que se agora usa e que destos más los dichos maestros pintores seamos obligados de pagar el remate que se hizo de la dicha obra y el reverendo padre ministro e convento paguen las condiciones de las cuales dichos veinte mil maravedies más aveis de dar e pagar a quienes en esta dicha cibdad de Sevilla sin pleito e sin contienda alguna e esta manera el un tercio luego para començar la dicha obra ... [cláusulas notariales] ...siete dias del mes de noviembre del año del nascimiento de nuestro saluador jesucristo de mile e quinientos e vente e seis años...pacto e postura de la obra de pintura de la santissima trinidad.

[Rúbrica: Fray Domingo de Ervas, Andres Martinez y Tomas, pintor]

Fecha de recepción: 10/08/2015

Fecha de aceptación: 12/10/2015



Figura 1. Sala capitular de la Catedral de Sevilla.

La sala capitular de la Catedral de Sevilla y Francisco del Castillo

Arsenio Moreno Mendoza

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Resumen

La sala capitular de la catedral de Sevilla, uno de los edificios más interesantes e innovadores de la arquitectura del siglo XVI de Andalucía, continua presentando para la historiografía del Arte serios interrogantes y más que lagunas informativas sobre la autoría de su diseño; algo de difícil, cuando no imposible, respuesta. En este ensayo se argumenta, desde el punto de vista de la hipótesis documentada, tesis que ya –años atrás– el mismo autor y R. Taylor anticiparon: la posible y definitiva presencia en la concepción proyectual de la misma del arquitecto giennense Francisco del Castillo el Mozo. Y ello dada la fecunda relación profesional del Maestro de Martos con Vignola, padre del modelo elíptico, en sus años de actividad en Villa Giulia y el conocimiento precoz de las nuevas soluciones ensayadas en Roma en la década de los Cincuenta del Quinientos.

Palabras clave: sala capitular Sevilla, Francisco del Castillo, Vignola, arquitectura manierista.

Abstract

The Chapterhouse of Seville's Cathedral –which is the first one with oval floor in Spain– is one of the most prodigious and avant-garde examples of the 16th century's Spanish architecture. Though also, the authorship of this room, built in a long-term process, is one of the biggest questions without a clear and consensual solution of historiography of Art. A question that, maybe, won't be clarified in a clear and definitive way without a new and substantial documentary contribution. In this context, it is decisive the appearance and contribution of Francisco del Castillo El Mozo, whose figure seems to be determinant in the gestation of the original idea of this project.

Keywords: Chapterhouse Seville, Francisco del Castillo, Vignola, Mannerist architecture.

Las vicisitudes de un largo proyecto constructivo

Encomendada a Diego de Riaño en 1529, quien tan sólo llega a presentar trazas en 1530 y apenas alcanzaría a desarrollar el perímetro de todo el complejo capitular¹, la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla se vuelve a encargar a Martín de Gainza; una vez que Hernán Ruiz I, Siloé y Francisco Rodríguez Cumplido, examinan las trazas presentadas por éste.

A la muerte de Gainza, un maestro tradicional y hasta arcaizante, como es sabido, nada quedaba definido, hasta que Hernán Ruiz II, el gran arquitecto innovador y flamante maestro mayor de las obras catedralicias, envía al Cabildo el 5 de Enero de 1558 nuevas trazas². En agosto de este mismo año es autorizado el maestro para abrir los cimientos del nuevo consistorio “*para que luego ponga por obra el cabildo Nuevo que se ha de hacer*”³. Antes, tan solo dos días después de la muerte de Gainza, en junio de 1556, el Cabildo había distribuido edictos para cubrir por concurso la vacante, oposición que se llevaría a cabo en 1557 y a la que concurrirían los más sobresalientes maestros de toda Andalucía: Hernán Ruiz, Andrés de Vandelvira, Francisco del Castillo, Pedro del Campo, Miguel de Gainza, Juan de Orea y Luis Machuca⁴.

Hay que indicar que las labores de cimentación, en primer lugar, consistirían en excavar y sacar del solar 324 cargas de tierra e inmundicias⁵, para después rellenar el espacio con zahorra prensada, canalizar las aguas y fijar las zanjas para la cimentación de todo el conjunto que serían compactadas con piedra.

Como ya ha indicado A. Morales, está claro que el empeño de dicha sala —me refiero a la sala oval— no debió ser una encomienda de tipo aislado, sino que el nuevo maestro debió trabajar en teoría y en la práctica de un modo simultáneo en las demás dependencias que constituyen el complejo, es decir, lo que se conoce como cabildo en términos generales, asumiendo elementos ya prefijados como el muro de cerramiento prácticamente acabado desde tiempos de Riaño. Este fenómeno implicaría el mantenimiento de principios estructurales originales tales como la composición sala-patio, lo cual no sería un obstáculo insalvable a la hora de poder instalar otros elementos como la Casa de Cuentas, una pequeña estancia abierta al patio junto a la que se ubica la escalera de acceso a la planta superior y, por supuesto, el nuevo cabildo, o los nuevos cabildos⁶. En una palabra, dada la amplitud del recinto, una de las principales incógnitas que nos ofrece la documentación existente, y puesto que el proyecto general conllevaba construir —entre otros elementos— un nuevo cabildo y un antecabildo, o cabildo de verano, como parece ser que era el original propósito, es saber distinguir cuándo ésta se refiere a una u otra estancia, pues sus tiempos de materialización fueron siempre bien diferenciados. Y es que la sala capitular nunca fue concebida como un elemento aislado en sí, sino como parte integral —ya lo hemos dicho— de un conjunto de salas y patios previamente articulados.

Lo cierto es que, en 1557, años de las trazas de Hernán Ruiz, la primera sala cubierta con bóveda oval, San Andrea in vía Flaminia, apenas si tenía dos años de vida, puesto que había sido concluida a finales de 1555

1. GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística*. 3 vols, Sevilla, 1984. Facsímil de la edición príncipe, Sevilla, 1989-1909.

2. A.C.S. Libro de Actas, núm. 24. Fol. 2 v.

3. A.C.S. Libro de Actas núm. 24. Fol. 54 v.

4. RECIO MIR, A., *Sacrum Senatium. Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, 1999, pág. 104.

5. *Ibidem*, pág. 106.

6. MORALES, A. J., “La arquitectura de la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII”, en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Ed. Guadalquivir, Sevilla, 1984, pág. 199.

y, desde luego, el arquitecto cordobés nunca la hubiera podido conocer de un modo directo o indirecto, pues no se le conocen otras salidas fuera de las actuales diócesis de Córdoba y Sevilla.

Durante 1559 y 1560 no existen referencias sobre la obra en los correspondientes libros de fábrica y autos, salvo que el 19 de septiembre de 1559 el Cabildo encomiendo a dos de los canónigos “*que viesen la diferencia que había entre el señor mayordomo de la Fábrica y el maestro mayor della sobre la entrada del Cabº nuevo y proveyesen lo que les pareciera*”. Estas desavenencias, al parecer, debieron estar motivadas por el emplazamiento de la puerta de acceso al cabildo, según A. Morales en un corredor poco iluminado y estrecho ajeno a los gustos y criterios del capitular⁸. Pero eso no lo sabemos con certeza. Otro posible motivo podría ser la ubicación casi en ángulo de la misma y la posición marcadamente excéntrica y secundaria de la misma.

Estas noticias, aunque breves, parecen indicarnos que los trabajos debieron proseguir en estos años de un modo lento. Por lo demás, sabemos que en 1561⁹ todavía se estaban llevando a cabo los mencionados cimientos, al tiempo que se concluía –según inscripción existente en una de las ventanas que provee de luz el pasillo– el nuevo cerramiento exterior que, a modo de encofrado, rodea la sala capitular y contaduría.

Con posterioridad el cabildo se ve forzado a paralizar las obras (como consta en auto de 18 de Febrero de 1563), “*con gran sentimiento y dolor por las calamidades que sufre por causa de hallarse secuestrados los bienes eclesiásticos por S. M. en razón del subsidio hasta que Dios nuestro Señor les envíe el remedio*”¹⁰.

Cinco años más tarde, el 6 de marzo de 1568, los canónigos mandaron “*que no se pare la obra del cabildo nuevo y casa de quantas que se va haciendo*”¹¹. Y poco más, o nada más. ¿A cuál de los dos cabildos se refiere esta anotación? Personalmente pienso que al antecabildo, cuyas obras, en todo momento, fueron mucho más avanzadas.

*El balance del periodo de 1562-1568 –nos dice Álvaro Mir– es desolador en cuanto al cabildo. La obra fue casi abandonada, la carestía de 1563 y el trabajo de la Giralda habían ayudado a ello. Además, los capitulares se centraron en otros empeños. Lo cierto es que en las dependencias que estudiamos no se registraron más que actividades muy secundarias y nunca de cantería*¹².

Apenas un año después, el 21 de abril, fallecía el maestro Hernán Ruiz, disponiéndose por los capitulares convocar a otros maestros para elegir de entre ellos su sucesor. A esta oposición, multitudinaria y según parece bulliciosa, concurren seis arquitectos. Estos son Hernán Ruiz III, Luis Machuca, Juan de Orea, Asensio de Maeda, Juan de Zumárraga y Benvenuto Tortelo. Sin embargo es seleccionado Pedro Díaz de Palacios, quien, por motivos que desconocemos, no había sido llamado a concursar.

7. A.C.S. Libro de Actas, núm. 25. Fol. 224v.

8. MORALES, A., op.cit., pág. 200.

9. A.C.S. Adventicios de 1568, núm 248, fol. 25v.

10. A.C.S. Libro de Actas, núm. 26, fol. 235.

11. A.C.S. Libro de Actas, núm. 28, fol. 139.

12. RECIO MIR, Á., op.cit., pág.112.

Hasta esta fecha –secuestro de bienes, fallecimiento de Hernán Ruiz, etc– el estado de las obras es algo bastante confuso. Teodoro Falcón sospecha que esta pieza, la sala capitular, estaría rematada hasta la altura de su cornisa¹³, hipótesis de difícil verificación. Sin embargo, lo más probable es que los trabajos referidos a la sala capitular oval fueran en estos momentos insignificantes, no así los del antecabildo, o cabildo de verano, que si habría podido alcanzar el nivel de cornisa.

Por fin –y aquí comienzan a aparecer los datos de interés para este estudio–, el 24 de septiembre de 1571, reunido a capítulo el cabildo metropolitano, se adopta el acuerdo de llamar a maestros mayores *“para que vean la obra del cabildo nuevo que se haze”*¹⁴, señalando para dicho cometido a los de Toledo y Jaén. Más algo debió cambiar en la decisión de los capitulares, cuando el 28 de noviembre del mismo año *“mandaron que en lugar del maestro mayor de Toledo (Covarrubias) que estaba nombrado para venir a ver la obra del Cabº nuevo que se haze venga el que el señor Obispo a dicho que es el maestro mayor de Martos”*¹⁵. El arzobispo, don Cristóbal de Rojas y Sandoval, procedente de la diócesis de Córdoba, prácticamente acababa de tomar posesión en el mes de mayo.

Sería acabando el año cuando debieron llegar a Sevilla Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo, pues el 18 de enero de 1572 se ordena por auto *“que el Cabildo que se haze nuevo se acabe como está comenzado conforme al parecer que los maestros mayores que lo an venido a ver sin esperar otra traça ni modelo”*¹⁶. Sin embargo, el miércoles 23 de este mismo mes, los mismos capitulares *“mandaron que el cabildo que se haze nuevo se prosiga y acabe como estaba comenzado conforme al modelo y traça que an dado los dos maestros mayores que lo an visto y que desta traça tenga un traslado el Sr. Mayordomo de la fabª y otro se ponga en los archivos y asimismo mandaron que por estos días que se an detenido mas los dos maestros se les de a entrambos 20 dus. Los cuales se los libren los señores contadores con los demás que el Cabº les tienen mandado dar y todo sea de fabrica”*¹⁷. Estas cantidades aludidas ascendían a 60.000 maravedíes según libramiento del día 20 de febrero¹⁸. La suma no era despreciable.

Lo que sí parece fuera de toda duda es que tanto Castillo como Vandelvira ejecutan modelo y traza de la obra, *“conforme al modelo y traça que an dado”* –se dice literalmente–, aunque desconocemos el grado de innovación y alcance de los mismos. Y ello sin minusvalorar la afirmación *“como estaba comenzado”*, que reza en ambos acuerdos, y que en opinión de Fernando Marías se refiere al antecabildo o cabildo de verano, cuya obra escultórica se realiza entre 1575 y 1579 siguiendo el programa iconográfico ideado por el canónigo Francisco de Pacheco¹⁹. En cambio, Gentil Baldrich afirma que durante la estancia de Castillo en Sevilla tan sólo debía restar la ejecución de la bóveda de la Sala Capitular²⁰. También parece evidente por la documentación que la fábrica catedralicia no guardaba copia del proyecto trazado por Hernán Ruiz II para las obras, por lo que se solicita a su

13. FALCÓN, T. *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1981, pág. 55.

14. A.C.S. Libro de Actas, núm. 30, fol. 39.

15. A.C.S. Libro de Actas, núm. 30, fol. 53.

16. A.C.S. Libro de Actas, núm. 30, fol. 67v.

17. A.C.S. Libro de Actas, núm. 30, 68v.

18. A.C.S. Libro de Fábrica, núm. 95, fol. 10.

19. MARÍAS, F., *El largo siglo XVI*. Madrid, Taurus, 1989, pág. 407.

20. GENTIL BALDRICH, J., “La traza oval y sala capitular de la catedral de Sevilla”, en *Cuatro edificios sevillanos*, Sevilla, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía, 1996, pág. 145.

hijo Hernán Ruiz III que hiciera entrega al mayordomo de la misma los originales dada su utilidad. Al parecer, Hernán Ruiz III, disgustado por su no elección como maestro para sustituir a su padre, debía como heredero haberse hecho cargo de todo este material, trasladándolo a Córdoba y, en cierto modo, secuestrándolo²¹. Por no tener, los canónigos carecían hasta de las trazas originales, lo que les impulsa a pedir copia de las nuevas para su archivo a buen recaudo.

Otro dato que avala la inmadurez material del proyecto que se estaba llevando parcialmente a cabo, su incipiente desarrollo, está en el hecho de que el arzobispo, después de acabado dictamen y trazas por los maestros, volviera a plantear la necesidad de *“alargar el cabildo nuevo y proveer lo que convenga y los maestros mayores no se vayan hasta que el cabildo no se resuelva en esto”*²². Recordemos que alargar era sinónimo de agrandar. Y naturalmente esta modificación sólo podía afectar a la sala capitular, la única pieza que por el retraso de su ejecución podía admitir semejante modificación en su configuración.

Álvaro Recio afirma que esta proposición fue rechazada por los capitulares. Como, al parecer, debió ser²³. Pero hay que admitir que Rojas y Sandoval no estaba tan descerebrado como para proponer la demolición de una obra en curso avanzado.

Los trabajos no debían prosperar, dado que dos años más tarde, por auto de 7 de mayo de 1574, tan solo se dispone *“que acabada la Capilla real se atienda en proseguir el Cabº dando prisa en el”*²⁴.

Hernán Ruiz III no había sido elegido nuevo maestro mayor. Pero parece claro que Pedro Díaz de Palacios tampoco resultó ser el sucesor más adecuado. Díaz de Palacios, que había resuelto sin mayor dificultad los problemas constructivos que implicaban la finalización de la Capilla Mayor, parece desentenderse de las obras del cabildo; incluso las evita. Ello motivará su cese en 1575, siendo sustituido por un competente Asensio de Maeda, a quien competería culminar la obra.

Pero las dificultades edilicias y las consecuentes dudas de los padres capitulares no deberían agotarse, dado que todavía en 1582 éstos *“mandaron llamar dos de los mejores maestros de cantería que ay en el reino para que venidos con las promesas necesarias declaren y digan verdad si la antesala del Cabº nuevo que se va cerrando está firme y perpétua y sobre ello den su parecer como de debe cerrar el Cabº nuevo y que para que entonces puedan dar su parecer tenga hecho modelo acensio de maeda y desinio de los cerramientos”*²⁵. El antecabildo se está cerrando y la sala capitular está todavía por cerrar, aunque los *“desinios de los cerramientos”* y una posible maqueta ya habrían sido realizados por Maeda por mandato capitular. Estos maestros llamados de nuevo son Juan de Ribera y el maestro mayor de Jaén. Podría tratarse éste último de Francisco del Castillo, muerto en 1584 y a la sazón residente en Granada. Pero también podría ser, y con más probabilidad, Alonso de Barba, maestro mayor de las obras catedralicias. En cualquier caso poco importa puesto que ninguno de los dos acudieron a la convocatoria ante la desesperación de los capitulares que, ya a finales de 1583, dan por imposible su llegada y ordenan meses

21. MORALES, A., op.cit., pág. 20.

22. A.C.S. libro de Actas, núm. 31, fol. 68

23. RECIO MIR, Á., op.cit., pág. 130.

24. A.C.S. Libro de Actas, núm. 30, fol.

25. A.C.S. Libro de Actas, núm. 34, fol.61v.

después que sean Juan de Minjares y Asensio de Maeda quienes supervisaran los trabajos y confirieran el orden de cómo se ha de acabar la sala²⁶.

En septiembre de 1586 se discute como dar luces a la estancia, acordándose abrir ocho ventanas en el anillo de la bóveda, tras informe emitido este mismo mes por Hernán Ruiz III²⁷. Es obvio que la bóveda oval de la sala ya debería haber prosperado en su estado de ejecución con respecto a su cerramiento, al menos hasta abarcar la mitad de su perímetro anular.

Por fin, en 1590, en los libros de autos y fábrica ya se habla del retundido de la sala. La labor arquitectónica quedaba totalmente concluida.

El proyecto elíptico, aunque al parecer no del todo acabado, ya estaba consagrado para la última década del siglo en sus primeros años. De hecho un libramiento efectuado a Diego de Velasco por importe de 50 ducados por acabar una historia de piedra para el Cabildo²⁸, nos pone de manifiesto que las obras debían estar del todo finalizadas al menos hasta su segunda cornisa. Habían transcurrido trece años desde la muerte de Hernán Ruiz II y diez desde las nuevas trazas aportadas por Castillo y Vandelvira.

Estas son las noticias documentales recogidas de un modo minucioso por vez primera por Gestoso y Pérez –aunque los primeros intentos sistemáticos de estudio sean de Agustín Ceán Bermúdez en 1804– y, más tarde, por prestigiosos investigadores como Teodoro Falcón, Alfredo Morales y Álvaro Mir, entre otros. Son noticias que nos ponen de manifiesto la complejidad de un proyecto, su dilatada duración constructiva y, sobre todo, muchas dudas; hasta el extremo que, de hacer tan solo caso a las fuentes documentales primarias, el problema de resolver la paternidad de su posible autoría, más que aclararse, se complica hasta conducirnos a un posible callejón sin salida, pues nos faltan documentos esenciales como las trazas, o al menos las condiciones, que en su día confeccionaran arquitectos como Hernán Ruiz II, Castillo y Vandelvira, o Asensio de Maeda. Y no creo que estas fuentes primarias, salvo una improbable sorpresa, puedan ser ampliadas.

Este mismo problema ya lo exponía Antonio de la Banda y Vargas en 1974, cuando afirmaba que expuesta la historia documental de esta obra, surge necesariamente la pregunta del alcance material y artístico de la intervención de Hernán Ruiz II. Y confesaba que la respuesta a este interrogante constituye uno de los problemas más difíciles que aún tiene planteada la arquitectura del siglo XVI española y, por ende, la investigación artística sevillana²⁹.

Necesitamos otras fuentes exegéticas y éstas tan solo nos pueden ser suministradas por el análisis de la obra en el contexto histórico y estilístico de la arquitectura europea de su momento, como base de un posible modelo matriz conocido y aplicado por sus creadores. Necesitamos buscar el dónde y el cómo de una “idea” inicial, o históricamente elaborada, como fundamento de uno de los espacios más geniales e innovadores de la historia de la arquitectura española. Y ese fundamento artístico estaba en Italia.

26. A.C.S. Libro de Actas, núm. 34, fol. 61v.

27. A.C.S. Libro de Actas, núm. 34, fol. 127.

28. A.C.S. Mayordomía de 1582, núm. 105

29. BANDA Y VARGAS, A., *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*, Sevilla, 1974, pág. 123.



Fig.2. Fontana de la vía Flaminia (mascarón).

En primer lugar, no nos queda la menor duda de que el padre e inspirador de la planta elíptica –aunque es más que plausible afirmar que los primeros diseños sobre el papel pertenecen a la anterior generación de arquitectos y, de un modo muy particular, a Baldassare Peruzzi y su discípulo Sebastián Serlio (1545)³⁰– es el propio Vignola, quien proyecta y ejecuta piezas siguiendo este modelo (salones e iglesias). No obstante el papel desempeñado por Serlio como difusor de este nuevo modelo elíptico debemos admitirlo como determinante, sobre todo si nos referimos a sus Libros I y V (y sus *Diverse forme de templi sacri secondo il costume christiani y al modo antico*), publicado en París en 1547 y traducido con posterioridad al italiano entre 1551 y 1559 en Venecia³¹.

En efecto, en su *Libro Primo*, el maestro de Bolonia presenta hasta un total de cuatro modos de plantear la figura oval (fols. 13 y 13v), en tanto que el *Quinto* (fol. 4) nos ofrece la excelente traza oval de una iglesia³². También aparecerá un modelo de patio oval (Cap. IIII) en su *Libro Séptimo*, pero en realidad se trataría de una edición póstuma de 1575³³.

30. SERLIO, SEBASTIANO. *Il Primo libro d'Architettura di Sebastiano Serlio*. París, 1545.

31. SERLIO, SEBASTIANO. *Sette librid'Architettura et prospectiva*. Ed. D. Scamozzi, Venecia, 1619.

32. SERLIO, SEBASTIANO. *Libros I y V de Arquitectura*. Venecia, 1551. Edición facsímil con texto introductorio a cargo de José Ramón Nieto González, Salamanca, Caja España, 2010.

33. GONZÁLEZ ROMÁN, C., "Palacio, sive teatro", *Boletín de Arte*, nº 21, 2002, pág. 38.

Desde 1525 Peruzzi había experimentado modelos elípticos partiendo en su justificación clásica de anfiteatros, circos y algunos espacios secundarios de las termas de Roma. Pero también diseña dibujos, meramente especulativos y nunca pensados para su realización en la práctica. Este es el caso de san Juan de los Florentinos; también de algunas propuestas desarrolladas para la basílica de san Pedro del Vaticano, o el proyecto de iglesia circular por él diseñado, donde aparecen plantas ovaladas como ámbitos subsidiarios o capillas.

Sin embargo no todo en el arquitecto sienés van a ser propuestas ideales o meramente teóricas, pues para su ejecución, en cambio, diseña las trazas de la Capilla de los Teatinos en el Monte Pincio, el primer espacio oval destinado a edificio eclesiástico, y la iglesia de Santiago de los Incurables, planteada en 1536 y levantada y concluida por Volterra y Carlo Maderno en 1592³⁴.

En realidad, la génesis de estos planteamientos elípticos, evidencias de arcos o líneas ovales, –ya presentes en la arquitectura del último gótico– la encontramos a comienzos del XVI en el *Codex Atlanticus* de Leonardo (1510)³⁵, idea madurada y publicada quince años más tarde por el propio Durero, cuyo método se fundamenta en la proyección paralela sobre un plano inclinado³⁶.

De un modo más empírico este mismo método es común en la tratadística española de la segunda mitad del siglo XVI. Los tratados de Hernán Ruiz II (ca. 1545-1562)³⁷, Ginés Martínez de Aranda (1590)³⁸ –en cuyo *Libro de Cerramientos y Trazas de Monte* aparece un elocuente modelo de “capi alçado oval”– y, sobre todo, Alonso de Vandelvira (1580)³⁹, así lo ponen de manifiesto. Y en todos ellos se da por hecho que, de un modo generalizado, existe un completo conocimiento sobre estereotomía que era patrimonio de los maestros canteros españoles desde hacía décadas, aunque también lo encontremos en tratados europeos anteriores como los de Philibert de L’Orme (1561 y 1567)⁴⁰, inspirador o inspiradores para algunos del manuscrito de Vandelvira.

Merece la pena detenernos en el estudio cronológico de otro gran manuscrito, el de Hernán Ruiz II, publicado inicialmente por Navascués Palacio⁴¹. Para Álvarez Márquez, esta recopilación de materiales gráficos y literarios tiene su inicio en 1545, año de la publicación en París de los libros I y V de Serlio, que no se traducen al castellano, pero que se ven ampliamente referenciados en la obra del autor; en tanto que su finalización debería situarse en 1562, año en que aparece la primera edición en Roma de los Cinco Órdenes de Vignola que, a pesar de su gran difusión por toda Europa, no encuentra su refrendo en la obra del cordobés⁴². Esta opinión,

34. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Entre el manierismo y el barroco, iglesias españolas ovaladas”, *Goya*, n°177, 1983, págs. 98-107. ZUCC, M., *La cupola di S. Giacomo in Augusta e le cupole ellittiche di Roma*, Rome, Instituto di Studi Romani, 1946.

35. SIMONA, M., “Ovals in Borromini’s Geometry”, in *Mathematics and Culture II. Visual Perfection: Mathematics and Creativity*, Emmer, ed. Berlín, Springer, 2005, pág. 46.

36. HUERTA, S., Oval Domes, “History, Geometry and Mechanics”, *Nexus Network, Journal*, vol 9, n° 2, 2007, pág.224.

37. NAVASCUÉS PALACIO, P., *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven. Estudio y edición crítica*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974.

38. MARTÍNEZ DE ARANDA, G., *Cerramientos y trazas de monte*, Madrid, Servicio Histórico Militar, CEHOPU, 1986.

39. VANDELVIRA, A., *Tratado de Arquitectura de...* Edición crítica de G. Barbé-Coquelin, Albacete, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977.

40. DE L’ORME, P., *Nouvelles inventions pour bien bastir et a petits fraiz*, París, Morel, 1561. *Le premier tome de l’Architecture*, París, Morel, 1567.

41. NAVASCUÉS PALACIO, P., *El Manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, E.T.S.A., 1974.

42. ÁL. ÁLVAREZ MÁRQUEZ, C., “La traducción de Vitruvio y otras cuestiones”, en *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz II*, Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, tomo II, pág. 93.

en cuanto a la cronología y el contenido del tratado, es ampliamente sostenida por A.J. Morales⁴³. Hernán Ruiz, ya lo sabemos, no cita a sus fuentes, Vitruvio, Alberti y Serlio. Y eso que de este último –nos dice Navascués– llega a “copiar exactísimamente los dibujos...”⁴⁴. Este sería el caso de los modelos para la traza de figura oval que nos dibuja el arquitecto en el folio 24v de su manuscrito. Pero nada tiene que sorprendernos si comprendemos que nos encontramos ante un trabajo meramente instrumental, pensado para el servicio de otros oficiales y discípulos del maestro.

Panofsky ya advertía de indicios de construcciones ovals para el proyecto inicial de tumba de Julio II por parte de Miguel Ángel⁴⁵. Pero También Corregio en la composición de su *Madonna de san Francisco*, de 1514 (Dresden Gemäldegalerie), o el escultor Gian María Falconetto⁴⁶.

Vignola

Es Vignola, pues, quien lleva a cabo mientras trabaja en la misma Villa Giulia la iglesia votiva de Sant-Andrea en la vía Flaminia, templo que para 1554 prácticamente ya estaba concluido. Su planta rectangular, con una sencilla fachada rematada en frontis, está cubierta por un cimborrio ovalado sobre el que a su vez se apoya una ovalada cúpula. Las reminiscencias externas con el Panteón de Roma son evidentes. Pero también el respeto por la idea de axialidad frontal, que tan determinante hubo de ser en el desarrollo del modelo de iglesia de planta oval, capaz de aunar el prestigio del modelo centralizado renacentista de templo con las directrices tridentinas de espacio longitudinal –basilical–, orientado hacia el presbiterio y altar mayor.

Con anterioridad a San Andrea Vignola había elaborado diferentes proyectos preliminares para la iglesia romana de san Giovanni dei Fiorentini. El primero, encargado por Julio III en 1550, es el que aparece en el álbum de Giovanni Vincenzo Casale, todo un complejo edificio de planta oval. Los otros, también para esta misma iglesia, son los que figuran en la copia de Oreste Vannocci Biringucci⁴⁷.

Sabemos, por otra parte, que el maestro boloñés había propuesto como alternativa a las trazas del Gesú una planta elíptica, la cual se recogen una copia del Códice O. Vanocci Biringucci de la Biblioteca Comunal de Siena.

Son estos dibujos del mencionado códice, sobre todo aquel que nos muestra una planta elíptica, insertada en un rectángulo, precedida de un nártex y acabada en capilla mayor rectangular, los que para algunos autores pudieron ser fuente de inspiración al proyecto de planta oval para la basílica de El Escorial dado por Vincenzo Danti en torno a 1572. En efecto, a petición de Felipe II, Cosme I había ordenado a Danti, miembro de la Academia florentina del Diseño, elaborar una planta oval para este templo que, al Duque, le debió parecer “bella y graciosa”⁴⁸.

43. MORALES MARTÍNEZ, A.J., *Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, 1996, pág. 158.

44. VASCUÉS PALACIO, P., op. cit., pág. 3.

45. PANOFSKY, E., “The First Two Projects of Michelangelo’s Tomb of Julius II”, *Art Bulletin*, nº 19, 1937, págs. 561-579.

46. HUERTA, S., op.cit, pág. 229.

47. ADORNI, B., *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano, Skira, 2008, pág. 53.

48. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “La planta elíptica: De El Escorial al Clasicismo español”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 2, 1990, pág. 151.

Reminiscencia oval, que no bóveda y a menor escala, —me refiero de nuevo a Sant'Andrea in Vía Flaminia—, ofrece este arquitecto para la famosa sala del “Mapamundi” del Palacio Farnesio en Caprarola (1559), donde la estancia rectangular es cubierta por decoración en forma pseudoeléptica sobre pechinas, remitiendo a la decoración pictórica la ilusión óptica de espacio abovedado. Aún mejor ejemplo sería la Sala de la Aurora, de este mismo palacio, cuyos frescos pertenecen a Taddeo Zuccari.

Veinte años más tarde, Vignola evolucionaría en la composición de esta nueva modalidad de templos, extendiendo la forma oval a toda la planta, del mismo modo que el nivel superior del edificio. Esto ²⁰ queda plenamente conseguido en la iglesia vaticana de Santa Ana dei Palafrancheri, comenzada en 1572.

Más, junto a estas obras realizadas, sabemos que también el maestro elaboró otros proyectos de capillas ovales, proyectos que en algunos casos nunca se llevarían a buen término, pero que adquieren para esta hipótesis que sostenemos una un significativo interés. El primero de ellos, tal vez, sea el que Vignola desarrolla en la primitiva planimetría de Villa Giulia,

me refiero al diseño White, donde encontramos como pormenor la reminiscencia de una sala de impronta oval que sirve de nexo entre ambos patios, cuyo origen pudo ser también otro proyecto vignolesco de los años 50, el de la nave de la iglesia de la Madonna del Piano en Capranica, del que disponemos de un diseño realizado por Ottaviano Mascarino, conservado en Viena⁴⁹, cuyas trazas y modelos pudiera llegar a conocer Francisco del Castillo. El segundo es una de las capillas privadas de la iglesia de san Esteban en la Torre Pía del Vaticano. Y el tercero y último es la propuesta realizada para salón de reuniones del cónclave de Pío IV, en 1559, en la zona oeste del patio Belvedere. Algunos autores afirman que es este prototipo de capilla para cónclaves el que de un modo directo es trasladado a la traza de la Sala Capitular hispalense⁵⁰. Sin embargo Francisco del Cas-

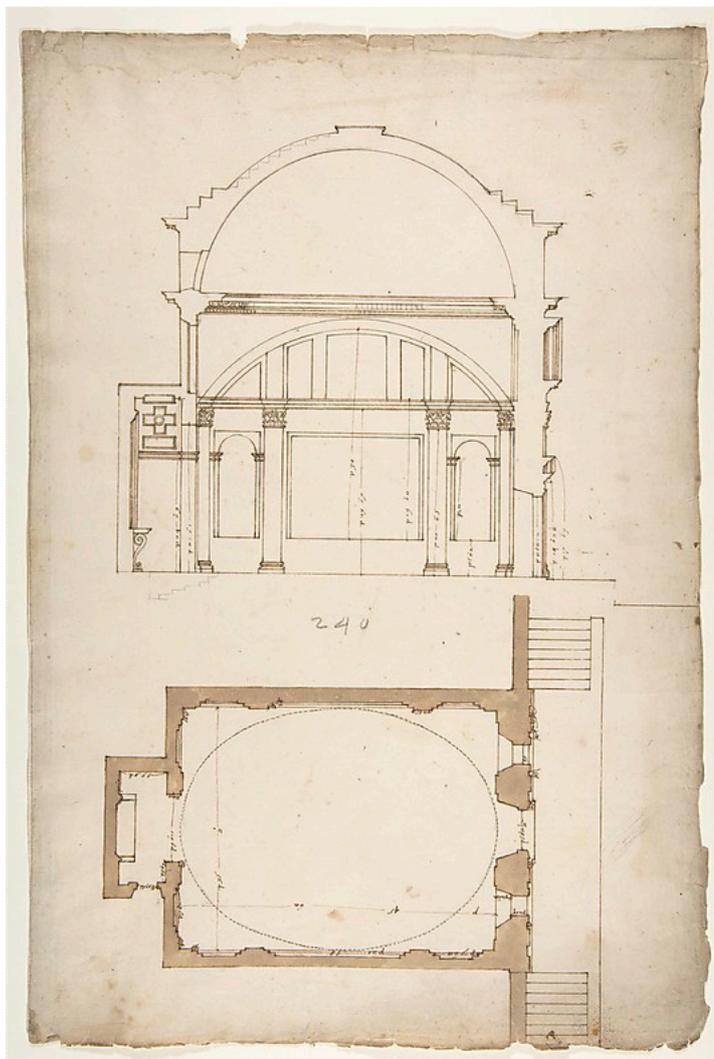


Figura 3. San Andrea in Via Flaminia. Planta y alzado.

49. TUTTLE, R., *Vignola e Villa Giulia. Il disegno White*. Casabella, 646, 1997, págs. 50-69.

50. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “Entre el manierismo y el barroco...”, op. cit., pág. 101.

tillo nunca llegaría a conocer la propuesta original y mucho menos concluida dado que su regreso a España se produjo en 1555.

Como conclusión, podemos admitir las palabras de W. Lotz: *“En la obra de Vignola lo oval constituye un leitmotiv característico”*⁵¹.

M. Tafuri, refiriéndose a la Sala Capitular hispalense, decía de un modo literal:

*El tema que será propio de las investigaciones de Francesco da Volterra en Roma tiene por tanto su precedente en Andalucía; región en la que, por lo demás, las influencias de Serlio resultan notables (véase, por ejemplo, la Cancillería de Granada, terminada en 1587). Pero, en la Sala capitular sevillana, se puede observar una atención por la sucesión de los episodios espaciales desconocida en los sucesores romanos de Miguel Ángel y de Vignola. Desde la elegante y enrarecida antesala, obra de Hernán Ruiz, el corredor semielíptico, articulado por pilastras, se desarrolla como una invitación explícita a un movimiento del observados a una “sorpresa” espacial: la sensación es la de estar conducido hacia un lugar misterioso y sacro. Exactamente en el ingreso de la sala elíptica, un ventanal superior hace llover una violenta luz sobre el pequeño espacio en que concluye brutalmente el corredor; la artificiosidad del complejo se acentúa, y el efecto irreal es leído en todo su manierista significado una vez introducidos en el gran recinto oval, en el que la continuidad absoluta de las superficies y la iluminación difusa celebran el triunfo de la pura espacialidad*⁵².

La descripción que nos brinda Tafuri es excelente y, aunque dando por hecho que las trazas del antecabildo son de Hernán Ruiz II, guarda absoluta cautela sobre la autoría de la sala capitular, interpretando el conjunto como toda una genialidad espacial. Y es que, tal vez, nos encontremos ante el fruto colectivo de una feliz conjunción de maestros y modelos de fuerte impronta serliana y una manera muy experimental a la hora de proponer soluciones tanto espaciales como decorativas. Y no deja de ser curioso que, aquí, el historiador de la arquitectura italiana haga mención expresa de la fachada de la Real Chancillería de Granada, obra de Francisco del Castillo, cuyas connotaciones compositivas y decorativas vignelescas son más que evidentes.

Muchos autores dan por hecho que las trajas del nuevo complejo edilicio, incluida sala capitular oval, fueron dadas por Hernán Ruiz en 1558. Parece también obvio que nuestro arquitecto había manejado las fuentes de la edición de Serlio en italiano (1551). El asunto, no obstante, presenta grandes interrogantes al menos para mí.

Quien sí parece haber utilizado también a conciencia estas fuentes es Alonso de Vandelvira, el cual en su Tratado nos muestra sendas propuestas, hasta un conjunto de seis, de soluciones para bóveda oval o pseudooval, que en la cuarta no es otra que aquella desarrollada en la sala capitular sevillana, por lo demás prácticamente similar al modelo diseñado por Sebastián Serlio.

La sala Capitular de la Catedral de Sevilla es la primera construcción de planta oval española. Y la primera bóveda oval ejecutada en España, si exceptuamos algunos modelos de estancias cubiertas con seu-

51. LOTZ, W., *L'Architettura del Rinascimento*. Milano, 1997, pág. 32.

52. TAFURI, M., *La Arquitectura del Humanismo*, Madrid, Ed. Xarait, 1978, pág. 95.

doelípticas como la Capilla de los Junterones de la Catedral de Murcia, realizada por Jerónimo Quijano en 1525. Pero tampoco debemos ignorar que precedentes de bóvedas ovales sí debió haber en nuestro país y un caso verdaderamente excepcional debió ser la diseñada por Siloé en 1528 –de ella no sabemos gran cosa, ni tan siquiera que pudiera ser pseudoelíptica o ciertamente oval– para el trascoro de la Catedral de la Catedral de Granada, hoy desaparecida⁵³. Otro ejemplo siloesco, aunque en este caso claramente pseudoelíptico, sería el realizado para el vestíbulo oriental del Palacio de Carlos V, también en Granada. Éste, originalmente estaba cubierto en la propuesta de Siloé por dos segmentos de círculos sin llegar a tocarse, modelo que sería alterado por Juan de Minjares en 1580, para convertir esta bóveda en un rectángulo al que se han adosado dos semicírculos⁵⁴.

Existe otro ejemplo debido a la maestría de Hernán Ruiz II. Me refiero a la bóveda pseudoval (cúpula más dos exedras) del baptisterio de la iglesia cordobesa de san Nicolás de la villa, de 1540. No podemos decir lo mismo del crucero de la catedral de Córdoba, pues esta vez sí que hablamos de una verdadera bóveda oval. Sin embargo hay que dejar bien claro que este proyecto fue iniciado por Hernán Ruiz I y concluido, ya en fecha algo tardía como es 1599, por Diego de Prades⁵⁵, a quien en realidad debemos atribuir el proyecto.

*“No se puede decir –afirma el arquitecto ubetense– por escrito extensamente todo lo necesario para esta capilla, más harto rudo de entendimiento será el que por lo dicho no la entienda y sepa trazar y labrar”*⁵⁶. Es decir, su propuesta, sin ser especulativa, pues va dirigida a canteros, aunque rica en la resolución de planteamientos difíciles geométricos, no es compleja para cualquier maestro dotado de la suficiente experiencia práctica en la estereotomía.

De planta elíptica, el alzado de la sala oval capitular sevillana queda planteado en la superposición de un doble cuerpo: zócalo con friso dórico y orden de pilastras jónicas que enmarcan paños con decoración pictórica y escultórica. La bóveda es de casetones rematada por linterna. *“Y así digo –vuelve a decir Alonso– habiendo repartido proporcionalmente los artesones de esta capilla como dije en la plana pasada, echarás aquellos cruceros por sus plomos como parece en la planta, luego sacarás las cerchas...”*⁵⁷.

*“Tras la muerte de su padre (1575) –nos decía Geneviève Barbé Coquelin de Lisle–, Alonso que era también arquitecto, transcribió su ciencia, añadiéndole quizá algunos elementos de su propia cosecha...”*⁵⁸. Y, en efecto, así fue, pues una buena parte de los modelos reunidos en el manuscrito son obras llevadas a cabo por Andrés de Vandelvira, las cuales predominan entre los dibujos⁵⁹. Es cierto que su autor no cita, al referirse al modelo de planta elíptica, la Sala Capitular de Sevilla; pero tampoco lo hace Hernán Ruiz II en su tratado, quien –cómo no– refrenda ampliamente su manuscrito con la incorporación de las principales obras de su importante producción.

53. ROSENTHAL, E., *La Catedral de Granada*, Granada, Universidad de Granada, 1990, págs.58-62.

54. ROSENTHAL, E., *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton, New Jersey, 1985, págs. 141-142.

55. KUBLER, G., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Arshispaniae, 1957, pág. 39.

56. VANDELVIRA, A., op. cit., vol.I, pág. 121.

57. Ibidem.

58. Ibidem, pág. 6.

59. CRUZ ISIDORO, F., *Alonso de Vandelvira*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.

Francisco del Castillo, ya en los finales del concurso para cubrir por oposición la plaza vacante de maestro mayor de la Catedral de Granada, envía en 1577 al Cabildo una carta que expresa todo el compendio de su vida profesional. Sobre todo habla con orgullo de su estancia en Roma, a la cual nos referiremos por extenso a continuación. Pero también añade –y suele ser sincero en sus afirmaciones– que a lo largo de su vida profesional ha hecho “*muchos edificios de templos y fortalezas y casas de consistorios puentes fuentes y otras muchas diversidad de edificios públicos y privados*”⁶⁰. Los templos han sido frecuentes en su producción: Huelma, Torredonjimeno, Torredelcampo, Andújar, Alcaudete y otros muchos; fortalezas, se refiere sin duda alguna a la Fortaleza Baja de Martos, pues no se conocen otras de su mano. Fuentes surgidas de su talento son relativamente abundantes: Caños de san Pedro de Jaén, Imperial y de Neptuno en Martos, de la Salud o del Rey en Priego de Córdoba, La Guardia ¿Pero a qué consistorios hace alusión?

El único consistorio municipal indiscutiblemente trazado y labrado por Castillo es el edificio de la Cárcel y Cabildo de Martos. Pero éste data de 1577, es decir, seis años posterior a su intervención en el cabildo metropolitano de Sevilla. Los mismos años que distan con respecto a su declaración granadina.

Francisco del Castillo el Mozo había nacido en Jaén en 1528, tal como se desprende de su testimonio en un pleito llevado a la Audiencia de Granada en 1575 sobre alcabalas de pedreros⁶¹.

Hijo de Francisco del Castillo el Viejo, prestigioso maestro en cantería y maestro mayor de las obras del Obispado, a sus diecisiete años es enviado por su padre a Roma, ciudad donde permanece durante nueve años, sin que tengamos constancia hasta la fecha de su presencia en otras ciudades italianas.

De su estancia en la Ciudad Eterna poco es también lo que sabemos; tan sólo que participa como estuquista⁶² y decorador en la construcción de la Villa Giulia, a las órdenes de Vignola, Vasari y, más tarde, Ammannati, al menos entre 1552 y finales de 1553. Recordemos que Ammannati se había incorporado a la obra en 1552, en tanto que Vasari, con su regreso a Florencia, abandonaba el proyecto en 1553.

De su presencia en Roma tenemos noticias documentales; también autobiográficas y literarias.

Diego de Villalta, ilustre polígrafo marateño, en su *Historia de la Antigüedad y Fundación de la Peña de Martos*⁶³, se refiere a nuestro arquitecto como:

*singular arquitecto y escultor... natural de la ciudad de Jaén y muy conocido en España por haber sido maestro de los edificios que el Papa Julio Tercio, de feliz recordación, mandó edificar en la ciudad de Roma, fuera de la puerta el Pópulo, en una viña que fue de su tío el cardenal del Monte, que en dar a las figuras y estatuas aptitudes y movimientos y gracias convenientes, pudiera competir con aquellos famosísimos escultores que, si no con Fidias, Praxíteles y Escopas, a lo menos si con cualquiera de los demás antiguos, como claro parece y se podrá entender por las figuras de los sátiros que de estuco y otras estatuas de mármol quedaron hechas de su mano en Roma*⁶⁴.

60. MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1984, pág. 358.

61. MORENO MENDOZA, A., *Los Castillo, un siglo de arquitectura en el renacimiento andaluz*. Granada, Universidad de Granada, 1989.

62. COOLIDGE, J., “The Villa Giulia a study of central Italian architecture in ten mid-sixteenth century”, *The Art Bulletin*, September, 1943, Number Three.

63. VILLALVA, D., *Historia de la Antigüedad y fundación de la Peña de Martos*. Año de 1577, Madrid, Hijos de M. G. Hernández, 1923.

64. *Ibidem*, págs. 140-141

A su regreso a Jaén contaba nuestro arquitecto-escultor veinticinco años, edad legal para poder firmar contratos y ejercer por libre su actividad de arquitecto.

Castillo presume de su profesión como estuquista y escultor en Villa Giulia y, en particular, de su habilidad para *“hazer ornatos de entallos follajes maxcaras epitafios festones y otras galanías con que se adornan y enriquezen los epitafios hacer figuras como es publico y notorio que yo las e hecho en el mas honrrroso lugar del mundo en mucha cantidad y muy estimadas que fue en Roma en un edificio suntuosisimo que hizo el papa Julio tercio a quien yo servi tres años en este oficio por el mas aventajado que había en mi tiempo desta facultad”*⁶⁵.

Castillo no solo era diestro como decorador. También lo era como maestro en el gobierno de los oficiales, experto en estereotomía y perito en *“hazer de las maquinas para subir los materiales a los edificios como se an de hazer las cimbras y los andamios fáciles y seguros como se han de hazer los moldes y contramoldes cerchas baiveles y otra salta reglas y cortes de piedras”*⁶⁶. Por si ello fuera insuficiente, el arquitecto giennense se vanagloria de su experiencia en la *“práctica y exercicio desde el sacar de las piedras y labrallas derechas y salteadas y hacer otros viajes y cortes para comodidad de los edificios de puertas y ventanas y escaleras montear capillas modernas y romanas y otros muchos primores y secretos que ai en esta facultad de las traças...”*⁶⁷. Francisco del Castillo es constructor, pero también es mucho más, pues llegaría a conocer –algo que queda demostrado en varias obras de su posterior trayectoria constructiva– el proceso de división del trabajo que por aquellos años ya había puesto en práctica arquitectos como Vignola⁶⁸.

Hasta aquí todo el repertorio de conocimientos que un maestro en cantería de formación empírica ha de tener. A ello habría que sumarle un sólido conocimiento de las matemáticas. Pero Castillo no se conforma sólo con ello; muy por el contraria hace valer su faceta de arquitecto especulativo y teórico, pues estos años italianos habían sido aprovechados por él *“viendo y escudriñando y midiendo las cosas antiguas praticando con maestros abilisimos de aquella nación y de la nuestra estudiando los libros modernos y antiguos que trata desta facultad que todo esta escrito en lengua italiana la cual yo tengo tan propicia y familiar como la nuestra”*⁶⁹. Él sí sabía italiano. Y la Villa Giulia por sí, sin ir más lejos para él, era todo un museo de escultura clásica como deja de manifiesto el inventario de las esculturas del 23 de marzo de 1555, publicado por Falk⁷⁰. Algunas de estas piezas, hoy desaparecidas, habrían salido de sus manos. Villalta –recordemos– nos habla de los *“sátiros de estuco y otras estatuas de mármol”* facturadas para la Villa. No olvidemos –como nos recuerda Marcello Fagiolo– que este conjunto, dotado en sus inicios de centenares de estatuas antiguas, había sido concebido como villa-museo, o lo que es igual, unos gigantescos *anticuarium*⁷¹.

65. MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y...*, op.cit., pág. 359.

66. *Ibidem*.

67. *Ibidem*.

68. SCHLIMME, H., “L’Architetettura di Vignolafraprogetto e costruzione. Divisione del lavoro e processi di decisioninell’edilizia del Cinquecento”, en *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*. A cargo de A.M. Affanni y P. Portoghesi, Roma, 2011, págs. 379-396.

69. *Ibidem*, pág. 360.

70. FALK, T., *Stidienzurtopographie und geschite der Villa Giulia in Roma. Romische Jahrbuch fur Kunstgeschchte*. Band Dreizehn, 1971. Verlag Ernst Wasmuth Tubingen, pág. 171.

71. FAGIOLO, M., *Vignola, l’architettura dei principi*, Roma, 2007, pág. 89.

Villa Giulia

De su estancia en Roma, nueve años en total, prácticamente tres –los últimos– los dedica a trabajar en Villa Giulia. Empero nuestro joven arquitecto marcha a los diecisiete. Hasta esa edad se habría formado en el taller paterno, tal como él mismo declara: *“en que e sido exercitado desde mi nacimiento y desde que tuve uso de razón como hijo de hombre maestro...”*⁷². Sin embargo, desconocemos cuál fue su actividad entre los 17 y 22 años. Es de suponer que alargaría su formación como aprendizaje. ¿Pero con qué maestro o maestros? ¿Con el mismo Ammannati? De conocer este dato se abrirían nuevas pistas para indagar en el proceso formativo de su estilo, tan italianizante como versátil. En cualquier caso, de este horizonte intelectual nunca podría ser borrado personalidades como las de un Pirro Ligorio, o artistas como Perin del Vaga, Andrea y Jácopo Sansovino, e incluso el mismo Francesco da Sangallo.

En Villa Giulia tenemos constancia documental de su presencia como estuquista tanto en la fontana como en el palacio. En efecto, Tilman Falk ya había anotado un total de veintidós asientos a su favor entre el 31 de julio de 1552 y el 24 de septiembre de 1553⁷³. Estos datos han sido vueltos a publicar más recientemente, en 1995, por Julia Vicioso⁷⁴. Por estos trabajos el joven giennense va recibir un total próximo a los 170 escudos, con un salario mensual que oscilaría entre los 20 y 25.

Sus compañeros de trabajo, junto a Ammannati, son los estucadores-escultores Federico da Urbino, Rómolo Fiammingo, Mattheo Veneziano, Francesco da Sangallo, Thomasso da Casigola (autor de la figura del río Arno), Andrea y Jacopo (autor del otro río, el Tiber), Jacopo Perni, posiblemente el mencionado Jacopo, autor de las cariátides del Ninfeo, Giovan Battista di Rávena, Francesco da Urbino, Il Franciosino, Alesandro, más otros scalpellini. La diferencia salarial entre Castillo y los demás escultores-estuquistas, notable de hecho, ha hecho opinar a Stanislao Cocchia, Alessandra Palminteri y Laura Pe troni, que nuestro futuro arquitecto fuera, en efecto, “il capogruppo” de los mismos⁷⁵. *“Serví tres años en este oficio –nos asegura él mismo– como el más aventajado que había en mi tiempo desta facultad”*. Tenía tan sólo 23 años de edad.

Paola Hoffmann señala hasta un total de veintiocho artífices, estuquistas, escultores, trabajando durante estos meses en Villa Giulia, aunque, en realidad, son sólo cinco los que llevan el peso de esta empresa entre julio de 1552 y septiembre de 1553, prolongándose su actividad en el Ninfeo con toda probabilidad hasta la muerte del Papa en marzo de 1555, fecha del regreso de Castillo a España. Estos son Rómolo Fiammingo, en realidad más que escultor un entallador en mármol, Giovanantonio Veneziano, Giovanmatteo Veneziano, Federico da Urbino, identificado por Venturi como Il Brandani, es decir Federico Brandani, autor de la elegante decoración interna del palacio –como atestigua un pago a su favor–, y –cómo no– Francesco di Castiglio o Castiglione⁷⁶.

Brandani era unos ocho años mayor que Castillo y su experiencia profesional venía avalada por su anterior intervención en los trabajos de embellecimiento del Palacio Ducal de Pésaro.

72. MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y...*, op.cit, pág. 358.

73. FALK, T., op. cit. págs. 14-157.

74. VICIOSO, J., “L’impiego dei materiali per Bartolomeo Ammannati nel ninfeo della villa Giulia a Roma”, en *Bartolomeo Ammannati*, edición a cargo de N. Roselli del Turco, F. Salvi, Florencia, 2005, pág. 290-296.

75. COCCHIA, S. PALMINTERI, A, PETRONI, L. “Villa Giulia: un caso esemplare della cultura e della prassi costruttiva nell’metá del Cinquecento”, *Bollettino d’Arte*, 1987, pág. 69.

76. HOFFMANN, P., “Scultori e stuccatori a Villa Giulia, inéditi di Federico Brandani”, *Rivista di crítica e storia d’arte*, n°18, 1967, págs. 48-53.

En noviembre de 1553 las obras de Villa Giulia estaban prácticamente acabadas. De hecho el dorado de los estucos ya se había iniciado en mayo. En la primavera de este año los frescos de Próspero Fontana y Taddeo Zuccari ya habían sido comenzados. Y un año antes, para Pascua, Ammannati había presentado al Papa su proyecto de ninfeo⁷⁷.

Francisco del Castillo había trabajado, como escultor-estucista, para Villa Giulia Y es hasta probable que para la misma iglesia de San Andrea in Via Flaminia. Lo que nos parece más evidente es su posible participación en los trabajos de la fontana pública de esta misma calle, dada la afinidad con la labor escultórica del ninfeo y muro del patio del teatro de la villa resaltada por Frommel⁷⁸. Esta obra, como la pequeña iglesia votiva, deben ser consideradas como elementos adyacentes al principal proyecto papal. Sus débitos con la obra de Ammannati, en este caso su maestro –me refiero a la fontana–, debieron ser más que notables. No es necesario hacer hincapié en las similitudes existentes entre la traza de esta célebre fuente pública y el modelo posteriormente desarrollado por el maestro en su Fuente Imperial de Martos. En efecto, la “fontana pública”, proyectada conjuntamente por Vignola y Ammannati, con su planimetría curva similar al basamento de los Trofeos de Mario, queda articulada como un arco de triunfo –análogo al de la fachada de san Andrea in vía Flaminia– cuya estructura tripartita es coronada en su calle central por un frontón y obeliscos en sus remates⁷⁹.

Castillo era en 1571 un arquitecto completo y, sobre todo, un profundo conocedor de la arquitectura italiana de su tiempo. Y, por supuesto, el único capaz de plantear –por experiencia formativa profesional vivida *in situ*– un novedoso espacio oval, desconocido hasta el momento en España y sólo reconocible, desde el punto de vista teórico, por aquellos maestros mayores que hubieran manejado la edición italiana de Serlio, fundamentalmente sus libros I y V.

No veo probable que Castillo llegara a conocer las propuestas teóricas de B. Peruzzi. Pero si que parece evidente que sólo él habría podido familiarizarse en primera persona con los primeros planteamiento elípticos para bóvedas desarrollados por su maestro Vignola en Roma en la década de los 50 del siglo XVI, tanto –insisto– desde un punto de vista proyectual y especulativo como práctico. Y, desde luego, estaba ampliamente emparentado con la obra de Serlio, tal como demostrará ampliamente en el desarrollo posterior de su producción en España. Y cuando hablo de Serlio no sólo me refiero a la edición castellana de Villalpando de los libros III y IV, sino a su conjunto. Sin embargo, aunque parece claro que debieron existir en su poder estas publicaciones, no aparecen libros en su inventario de bienes, toda vez que éste no hace alusión a los enseres domésticos y mobiliario. Conocer su biblioteca nos aportaría, o nos hubiera proporcionado, un conocimiento más completo sobre la formación del Maestro de Martos, aunque todo apunta a que estuvo bien familiarizado con la obra de Vitrubio, Alberti, Serlio y, sobre todo, Vignola, al que copia e interpreta casi literalmente en algunos modelos de sus célebres Régole.

El dictamen, la concurrencia y el magisterio, de Andrés de Vandelvira avalarían los moldes y trazas emitidos en 1571 por ambos arquitectos. Pero también, posteriormente, el respeto y la consideración profesional que Asensio de Maeda mostraría por el Maestro de Martos, toda vez que fue por él mismo recomendado

77. ADORNI, B., op.cit., pág. 54.

78. FROMMEL, C.L. “Villa Giulia a Roma”, en *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milán, 2002, págs. 163-105.

79. FAGIOLO, op. cit, pág. 65.

para opositar a la maestría de la Catedral de Granada junto a Lázaro de Velasco y Juan de Orea, “tres personas eminentes”. Sólo tres, según aconsejaba Maeda, pues “*aunque en España ai mucha cantidad de maestros mayores... no por ello serán los que conviene... para el servicio de esta santa iglesia... que considerando bien este particular se puede rehusar oposición en el nombramiento de esta dicha maestría a la qual acudirían tantos y tan ignorantes que sin persuadirse que lo son causarían a los señores que lo avian de xurgar gran confusión y esta ubo en Sevilla...*”⁸⁰.

El proceso constructivo de la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla, ya lo hemos visto, es dilatado y complejo. Y sobre todo ambiguo y esquivo a la hora de abordar posibles o certeras autorías atendiendo a la documentación existente. Más de sesenta años de historia constructiva dan mucho de sí, sobre todo si atendemos al hecho de que a lo largo de todo este proceso intervienen hasta un total –si incluimos a Vandelvira y Castillo– de ocho maestros en el desarrollo de un complejo de diferentes edificaciones.

Pero la originalidad de la solución oval para su sala capitular es incuestionable. ¿A quién y en qué momento se debió? Hernán Ruiz, sin duda alguna, pudo ser su autor. Pero no tuvo tiempo para ver materializada ni tan siquiera una parte mínima de su obra. Y su proyecto desvirtuado y hasta posiblemente contradicho por el paso del tiempo y los dictámenes y propuestas de otros maestros. Luego, por exclusión, pienso que este papel le debió corresponder a Francisco del Castillo, aunque he de reconocer que el resultado final de esta construcción sea el producto de una intervención coral, fruto del cual resultaría un espacio emblemático, novedoso, elitista y absolutamente idóneo para oratorio o salón de cónclaves restringidos. Un modelo, a la postre, que sería adoptado con entusiasmo por algunas órdenes religiosas ya en el Barroco⁸¹.

Esta atribución a Castillo de la autoría de la sala capitular sevillana fue defendida por René Taylor en 1983 en una conferencia pronunciada en la Universidad Autónoma de Madrid, cuyo texto –que yo sepa– nunca se llegó a publicar. Desconozco las bases documentales de la misma, por lo que no puedo opinar. Pero, si estas fueron tan certeras y bien documentadas como las esgrimidas en el *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* celebrado en Granada en 1973 para la defensa de la atribución a este mismo autor de la fachada de la Real Chancillería granadina, sus aportaciones hubieran sido para mí –y creo que para muchos– extraordinariamente sugerentes y hasta un punto clarificadoras. Pero dudo que esa última documentación que nos despeje tantas incógnitas nunca pueda a llegar. Esa suerte, en cambio, si sonrió en el caso de la Real Chancillería. El cualquier caso, yo mismo defendía esta posibilidad, me refiero a la de una posible autoría de Francisco del Castillo con respecto al cabildo oval sevillano, en mi tesis doctoral defendida en Enero de 1983 y así fue publicada esta hipótesis en la primera edición de la misma de 1984⁸².

Fecha de recepción: 11/05/2015

Fecha de aceptación: 17/09/2015

80. MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y...*, op.cit, págs. 292-293.

81. NOBILE, MARCO ROSARIO, *Chiese a pianta ovale tra Contrariforma e Barocco: Il ruolo degli ordini religiosi*. 1996, Palladio9, 17, págs. 41-50.

82. MORENO MENDOZA, A., *Francisco del Castillo y...*, op.cit, págs. 138-145.



Fig.1. Talla de María Manrique en la capilla mayor de la iglesia del monasterio de San Jerónimo, Granada.

María Manrique de Lara.

La duquesa y la introducción del Renacimiento italiano en Granada*

Nuria Martínez Jiménez

Universidad de Granada

Resumen

El presente artículo versa sobre María Manrique de Lara Figueroa, una noble humanista cuya cultura artística la convierte en un personaje capital en la promoción del arte renacentista andaluz e italiano durante las primeras décadas del siglo XVI. El análisis de las crónicas y noticias publicadas, ampliadas con documentación inédita, demuestran la relevancia de la Duquesa en un mundo eminentemente masculino. Su excepcional personalidad, adelantada a su tiempo y honrada en las cortes de España, Francia e Italia, le permitió valerse de las letras, la cultura, el arte y las redes sociales en beneficio de su linaje, encabezado junto a Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán. Todo ello, materializado en un extraordinario legado artístico que la ensalza como una de las principales introductoras del Renacimiento en Granada.

Palabras clave: Mecenas, Monasterio de San Jerónimo, Gran Capitán, Granada, Italia, siglo XVI.

Abstract

This article is about Maria Manrique de Lara Figueroa, a noble humanist whose artistic culture turn her into a capital person to promote the Renaissance in Andalusia and Italy during the first decades of 16th century. The published and unpublished documents, show the importance of the Duchess in a masculine world. Her exceptional personality, advanced for her age and admired in Spain, France and Italy, allowed for her using literature, culture, art and social networks to improve her lineage headed with Gonzalo Fernandez de Cordoba, the Great Captain. Everything becomes a reality in an extraordinary artistic legacy and praise her to the skies as one of the most important patrons of the Renaissance in Grenade.

Keywords: *patron, Saint Jerome's Monastery, Great Captain, Grenade, Italy, 16th century.*

* Este artículo se inscribe en el Proyecto I+D: «La copia pictórica en la monarquía hispánica (siglos XVI-XVII)». Programa estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia. Referencia: HAR2014-52061-P. (Fecha de concesión 2015).

Introducción

A lo largo de los años, el nombre de María Manrique se ha vinculado al Monasterio de San Jerónimo de Granada y al Gran Capitán. Por ello destaca que sea éste el primer artículo dedicado íntegramente a su biografía¹ y el primero en profundizar sobre el significado de su patronato.

Tradicionalmente el patronato ha sido una cuestión masculina; sin embargo las últimas investigaciones² revelan la existencia de numerosos patronazgos femeninos ostentados por mujeres que gozaban de cierta autonomía: miembros de la familia real, o estrechamente vinculados a ella, monjas o viudas³. En este sentido la biografía de María Manrique resulta especialmente interesante porque la pertenencia al linaje de los Manrique⁴ la entroncaba directamente con la dinastía Trastámara y también, por las excepcionales habilidades como administradora del patrimonio y como mujer autónoma demostradas al encabezar su casa mientras su marido, Gonzalo Fernández de Córdoba se encontraba en la Guerra de Granada (1482-1492) y en las contiendas italianas entre 1495 y 1504. Cualidades acrisoladas tras enviudar en 1515. Todo ello, indudablemente, contribuyó en la forja de su personalidad convirtiéndola en mujer de su tiempo que difundió los modelos artísticos, sociales y culturales aprehendidos durante sus estancias en Génova e Italia y materializados en un extraordinario legado artístico y cultural.

María Manrique en el tránsito a la modernidad

Si la memoria de Don Fadrique de Manrique de Castilla Señor de Baños, no fuere por si tan ilustre y esclarecida, bastaría solo la producción desta grande hija, para darle esplendor, y claridad: porque fuera de los excelentes dotes, que la concedió la naturaleza, fue una de las mayores Señoras de su tiempo, y dichosísima, no solo en poder representar toda la autoridad de sus grandes abuelos; sino en lograr el consorcio del primer Capitán de Europa, y en dejar larga y feliz posteridad, que comprende mucha de la primer nobleza de España⁵.

1. Teniendo en cuenta estas premisas, la biografía de al Duquesa se construye, principalmente, en función de la extensa biografía existente sobre El Gran Capitán. Por consiguiente se ensalza su papel como esposa y madre. No obstante, tras retomar las fuentes más antiguas destaca el protagonismo ejercido en sus encuentros con la familia real: en 1491 en Santa Fe y en 1506 durante el viaje a Nápoles, momentos en los que María es halagada por los propios monarcas por ser "ella persona digna de merecimiento" como se lee en una de las Cartas del Gran Capitán. No obstante, también ejerció- según el licenciado Llamas, en el Epítome de la casa de Córdoba "como gran matrona, gobernadora prudente y señora excelentísima"; Don Luis de Salazar y Castro escribió en la *Historia de la Casa de Lara* al respecto: "quedando con el gobierno de sus grandes estados y tutora de sus hijos, en que acreditó mucho sus grandes virtudes". En este sentido, una de las principales fuentes de información se encuentra en RODRÍGUEZ VILLA, A., *Crónicas del Gran Capitán*, Madrid, Librería Editorial de Bailly/ Bailliere e hijos, 1908. No obstante, para tener una visión general sobre la bibliografía del Gran Capitán, véase CEREZO ARANDA, José Antonio. "La bibliografía entorno a Gonzalo Fernández de Córdoba, "el Gran Capitán", en *CATÁLOGO de la exposición: El Gran Capitán, de Córdoba a Italia al servicio del rey*, Córdoba, Obra social Caja Sur, 2003, págs. 211 y ss. Por otra parte, es preciso destacar que afortunadamente, en los últimos años los trabajos realizados sobre San Jerónimo y sobre el mecenazgo femenino la Duquesa ha tenido mayor repercusión por su papel como mecenas. Es el caso de CALLEJÓN PELÁEZ, A. L., *Los ciclos iconográficos del monasterio de San Jerónimo de Granada*. Tesis doctoral dirigida por Dr. D. Rafael López Guzmán, Granada, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, 2007.
2. Para conocer la base de las nuevas investigaciones sobre este tema véase: ALONSO, B., DE CARLOS, M.C., PEREDA, C., *Patronos y coleccionistas: los Condesables de Castilla y el arte (siglos XV- XVII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.
3. *Ibidem*, pág. 12.
4. Don Fadrique de Castilla (Señor de las Villa del Hito, Baños y Quintanilla, de Menjíbar, Torre del Campo, Cazalilla y Villanueva, Alcalde Mayor, Alguacil Mayor y Alcaide Perpetuo de Écija, del consejo del Rey, Comendador de Azuaga de la Orden de Santiago, hermano del primer Conde de Treviño), y de Doña Beatriz de Figueroa(Señora de la Casa-Fuerte de Rebolledo de la Torre y de los lugares de Salazar, Sotosgudo, Palazuelos, Ruy Pariso y Torre de Cuevas. Véase FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, F., *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española: Casa Real y Grandes de España*, vol.6, Sevilla, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, 2001-2004, pág.151. Es destacable mencionar que Fadrique Manrique era "bastardo del Rey don Enrique II", de ahí la relación con la casa real y su tratamiento constante en la documentación como prima.
5. *Ibidem*, pág. 615.

Con estas palabras presenta el cronista Luis Salazar a María Manrique (¿?- Granada, 1527). No tenemos noticias sobre su educación, sin embargo, en el grado de conciencia personal que demostró a lo largo de su vida, se manifiesta cierta formación intelectual que seguramente aprendió de su madre.

Al igual que sus hermanas⁶, don Fadrique eligió un noble caballero para desposar a su hija, así que cuando Gonzalo Fernández de Córdoba enviudó, apoyado por el rey Fernando, María Manrique (dama de cámara de la reina Isabel⁷) se postuló como la candidata idónea⁸. En efecto, según el historiador Pérez de Ayala *“jamás se vio casamiento más proporcionado pues eran tan iguales las virtudes y prendas de los desposados que no se puede determinar quien participaba en grado más heroico”*.

El enlace se produjo el 14 de febrero de 1489 en Palma del Río e inmediatamente el matrimonio trasladó su residencia a Íllora. Allí María se encargó de ornamentar lujosamente la fortaleza incorporando tapices, ajuares y creó un centro cultural donde acudían invitados de la zona y también de la ciudad vecina de Granada¹⁰.

La constante marcha de Gonzalo a las campañas de la Guerra de Granada (1482-1492) dejó a María al frente de la casa dónde demostró su implicación social y política; tal y como se manifestó en la rápida intervención que ejerció tras el incendio de Santa Fe de 1491¹¹. Cualidades acrecentadas durante la intervención de su esposo en Italia.

La construcción del ideal renacentista: la primera estancia en Italia (Nápoles, 1506, y Génova, 1507-1509)

Tradicionalmente las victorias conseguidas por Gonzalo en Italia (que le valieron el sobre nombre de “El Gran Capitán”) se han vinculado a sus inigualables habilidades diplomáticas y militares. Sin embargo, también es preciso analizar el papel primordial ejercido por María. En efecto, en 1500 personalmente pidió¹² al

6. Don Fadrique y Doña Beatriz, en ausencia de un heredero varón, se cuidaron de desposar a sus hijas con nobles hombres de gran proyección para asegurar su buena vida y también para la proyección de su propia casa. Consecuentemente, la primogénita Francisca casó con Luis Portocarrero, VII Señor de Palma del Río; Elvira con Francisco Enríquez, señor de Vega de Rui Ponce y la hermana menor, Leonor, fue señora de Salazar y Palazuelos.

7. CALLEJÓN PELÁEZ, A. L., *Los ciclos iconográficos...*, op.cit., pág. 205.

8. LÓPEZ DE AYALA, I., *La Vida de Gonzalo Fernández de Córdoba, El Gran Capitán*, Madrid, Oficina de D. Geronimo Ortega and y herederos de Ibarra, 1793, pág.13.

9. *Ibidem*, pág. 14.

10. CALLEJÓN PELÁEZ, A. L., *Los ciclos iconográficos...*, op.cit., pág. 206.

11. *“La Reyna q estaba rezando junto a la cama do estaba el rey durmiendo: el ayre q por una ventana entrava en la camara meneava unas cortinas de seda q daban en la vela del candelero: aquellas quemadas dio en las ramadas de una en otra se quemó gran parte del real y toda la tapicería del rey dela Reyna con mucha parte dela cámara. Doña María Manrique que lo supo de improviso de Yllora embio ala Reyna muchas y buenas camas y rica tapecería suplicandole se sirviese dello: con mas camisas y cosas de lienzo labrado a las infantas y damas dio q de todo el fuego les hizo falta. La Reyna de su mano le escribio: y en la carta y de palabra mucho agradecimiento le dio. E ala noche venido Gonzalo Fernández dela guarda del capo donde estuvo desde luego que el fuego dio rebato en el real. La Reyna le dixo: Gonzalo Fernández sabed que alcanzo el fuego de mi cámara en vuestra casa que vuestra mujer mas y mejor me embio que se me quemó”, véase PÉREZ DEL PULGAR, H., “Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán, por (Sevilla, 1527)”, en RODRÍGUEZ VILLA, A., *Crónicas del Gran Capitán*, Madrid, Librería Editorial de Bailly/Bailliere e hijos, 1908, pág. 576.*

12. *“Doña María, mujer de Gonzalo Hernández, el Gran Capitán, al Secretario Miguel Pérez de Almazán (1500). Muy virtuoso señor: A sus Altezas escribo suplicándoles quieran mandar suspender en los pleitos que Gonzalo Hernández, mi señor, tiene, pues está en su servicio, y es cosa que se suele facer con otros en caso semejante; en merced, señor, os tendré encaminéis como se haga, según Diego de Baerza de mi parte os lo pedirá por merced, el cual sea creído, y allende de ser justa la petición, yo recibiré en ello mucha merced. Nuestro Señor vuestra muy virtuosa persona é casa guarde e acreciente, como, señor, deseáis (-). De Ecija 5 de Diciembre (de 1500). En merced de la Señora me encomiendo, á lo que, señor, mandareis, /. Doña Marya”*. Documento nº5. “Cartas del Gran Capitán”, en RODRÍGUEZ VILLA, A., *Crónicas del...*, op.cit., pág. XX. Estamos ante un documento inédito, en el sentido de que no tenemos constancia de que haya sido analizado anteriormente, a pesar de formar parte de la recopilación. En este sentido, esta carta que confirma la formación de la Duquesa, pues al pie de página, se confirma que es “de mano propia”, pero también sugiere su establecimiento en Écija, ciudad donde residía gran parte de su familia.

secretario de los Reyes Antonio Pérez Almazán, la suspensión de los pleitos de Gonzalo Hernández mientras se encontraba en su servicio y también fue la encargada de recibir los fondos que destinarían a financiar la campaña contra los turcos al año siguiente¹³. Así pues, comprobamos la implicación de María en la aventura italiana del Gran Capitán, materializada en 1504 con el reto de establecer una corte definitiva en Nápoles, y el consecuente traslado de la *“Duquesa su mujer e hijas y toda su casa”*¹⁴.

Esta marcha a Italia en 1506¹⁵ se presenta como un hito fundamental en la vida de María Manrique: en primer lugar porque a su llegada se convertiría en la virreina de Nápoles (junto al principal representante del poder real en tierras italianas) y también por la oportunidad de residir en Italia: epicentro político, económico y cultural de Occidente y cuna del Renacimiento.

El hecho de que María encabezara la comitiva en solitario le otorgaba un protagonismo inaudito que le permitió gozar de los numerosos privilegios, obsequios y cortesías prestadas por las insignes personalidades que halló a su paso.

El primer gran encuentro¹⁶ fue con Fernando “el Católico”¹⁷ y su segunda esposa Germana de Foix¹⁸. Las crónicas cuentan como en plena travesía las comitivas se encontraron y los Reyes insistieron en invitar a la Duquesa para que pasara a sus galeras. Sin embargo, ella argumentó que venía mala y finalmente continuaron el viaje por separado.

Consecuentemente decidieron *“tomar tierra hasta que se sintiese mejor”*¹⁹ y la primera parada fue en la ciudad francesa de Génova. Allí fue recibida por Ravastain (el gobernador de la ciudad) como si de una personalidad real se tratara; la esperó en el puente, se arrodilló a sus pies y le besó la mano en señal de la “fidelidad” y del agradecimiento que profesaba al Gran Capitán. Seguidamente la Duquesa y sus hijas fueron aposentadas en la casa principal donde les regalaron joyas y otros objetos²⁰.

13. *“Provisión para que á Doña María Manrique, mujer de Gonzalo Fernández, mostrando poder de su marido, se le acudiese con dichos 100.000 maravedís, en atención á que aquél estaba ejerciendo el cargo de Capitán General de la armada contra los turcos”*. (Granada, 26 de Mayo de 1501). Documento n° 76. *“Cartas del Gran...”*, op. cit., pág. LXVIII.

14. Anónimo, *“Crónica manuscrita del Gran Capitán”*, en RODRÍGUEZ VILLA, A., *Crónicas del Gran Capitán*, Madrid, Librería Editorial de Bailly/Bailliere e hijos, 1908., pág. 440.

15. *“Continuando la guerra hasta el acabar, no lo pudo quitar el amor tierno que tenía á sus hijas y demasiado querer a su mujer.”* PÉREZ DEL PULGAR H., *“Breve parte de...”*, op.cit. pág. 586. En 1505 se produjo un primer intento pero las inclemencias del tiempo provocaron el retorno al puerto de Valencia. CALLEJÓN PELÁEZ, A. L., *Los ciclos iconográficos...*, op. cit., pág. 210.

16. Teniendo en cuenta esta coincidencia, suponemos que el viaje de la Duquesa se inició de forma paralela al de los reyes quienes partieron de Barcelona *“un día después de Nuestra Señora de Agosto”*. Documento n° 43. *“Cartas del Gran...”*, op.cit. ,pág. XLV. En el pie de página dice textualmente: *“El rey Católico, navegando hacia Italia, entró en el puerto de Génova el ° de Octubre de 1506; desembarcó en Oaeta el 19 del mismo mes, é hizo su solemne entrada en Nápoles el 1° de Noviembre”*.

17. Esta soberanía aunada con los compromisos de Beatriz con Fabricio Colonna en 1506 adelantó la visita por sorpresa de los monarcas hispanos a Nápoles. Dice así el rey al embajador Rojas: *“No lo digáis á nadie, porque nadie lo sabe, ni quiero que lo sepan fasta que me vean allá”*. Documento n° 42. *“Cartas del Gran...”*, op.cit.,pág. XLV.

18. En este episodio destaca la insistencia de los reyes, que no sólo acudieron personalmente a la galera, sino que también mandaron a don Bernardo de Rojas, al Marqués de Dena, y a Miguel Pérez de Almazán e incluso *“la Reina se lo rogó; mas jamás se pudo acabar con ella, porque en la verdad venía mala”* véase *Historia manuscrita del ...*, op.cit., pág. 440. Este relato muestra la relación de la Duquesa con la casa real y manifiesta una insistencia inusual que ensalza la importancia que estaba adquiriendo el matrimonio en aquellos años.

19. Anónimo *“Crónica manuscrita del...”*, op.cit., pág. 440.

20. Los cuales no aceptó en señal de modestia. DE HERRERA, F., *Historia de las proezas y hazañas del Gran Capitán Don Gonzalo Fernández de Córdoba. Su nacimiento, educación, excelentes costumbres y liberalidades escrita por el Capitán*, Montilla, 1669, pág.64.

Cuando la Duquesa mejoró prosiguieron su viaje²¹. El siguiente descanso debía ser Roma pero, para agilizar la travesía, decidieron parar en los alrededores. En este caso, fue el Papa quien mostró su consideración por la Duquesa enviando a varios cardenales y caballeros de las familia Ursini y Colonna²². Ante tales favores ella respondió “*que suplicaba á Su Santidad la perdonase, porque venía mal dispuesta y porque tenía nueva que S(u) A(lteza) se quería volver á España*”²³.

La Duquesa llegó a Nápoles en noviembre²⁴ de 1506 desde el puerto de Gaeta²⁵. Como era usual, desembarcó por el *ponte di mare*²⁶ donde la esperaba Gonzalo y el resto de autoridades. Seguidamente, disfrutaron de la ciudad de Nápoles engalanada, donde se realizaron juegos y festejos para celebrar la culminación de la corte virreinal del Gran Capitán²⁷.

Después de los actos oficiales, “*los Reyes y los señores y señoras de la ciudad*”²⁸ se acercaron a su residencia en “*Castello Capuano, adonde estaba la casa tan aderezada que ningún Rey ni Principe la podía tener mejor*”²⁹, gozosos por el recuento con la señora y sus hijos³⁰.

En la documentación no se notifica la participación de María Manrique, virreina consorte, en las ceremonias (religiosas o civiles) ni en los sucesos acontecidos durante su estancia en la ciudad. Esto hace suponer que la mayor parte del tiempo permaneció en su palacio al cuidado de sus hijas. Sin embargo, teniendo en cuenta la implicación social y política que había demostrado la Duquesa, no es de extrañar que se relacionara con las familias nobles de la ciudad y, sobre todo, de los Ursino y Colonna³¹.

En esta atmósfera, la omnipresencia del Gran Capitán³², acrecentada por inestabilidad surgida tras la muerte de Felipe “el Hermoso”, contribuyó a la premura de la vuelta a España de Fernando “el Católico” y de los Duques. Por consiguiente, el 25 de febrero de 1507 el rey nombró a Juan II de Ribagorza, conde de

21. Una vez en Italia Gonzalo envió a Nuño de Ocampo, alcaide de Nápoles, para que las acompañara. *Historia manuscrita de...*, op.cit., pág.380.

22. En la carta tenía como objetivo “*quejarse mucho della en haber pasado por aquella cibdad, sin lo haber él sabido, sabiendo ella lo mucho que él debía á su marido, y cómo él los tenía por hijos muy queridos*”. Desde su llegada a Italia, las relaciones entre Gonzalo y el Papado habían sido muy estrechas; de hecho Alejandro VI le dio la Rosa de Oro tras su entrada en Roma (acontecimiento que aparece reflejado en uno de los frescos del presbiterio de San Jerónimo en Granada) y el propio Julio II, tenía la firme intención de que el Capitán se convirtiera en su Gonfaloniere.

23. *Historia manuscrita del...*, op.cit.,pág. 443 La vuelta a España se explica por el fallecimiento de Felipe “El hermoso” el 25 de septiembre. Un hecho que fue conocido por Fernando estando en Nápoles.

24. Establecemos esta cronología teniendo presente que Nuño de Ocampo, falleció durante el viaje y fue enterrado en Sessa el 23 de noviembre de 1506, véase *Historia manuscrita de...*, op.cit., pág.439.

25. CARRIO-INVERNIZZI, D., “Virreinas en las fiestas y el ceremonial de la corte de Nápoles en el siglo XVII”, en GALASSO, G., QUIRANTE J. V., COLOMER, J. L., *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pág. 316.

26. Estructura de madera decorada con telas lujosas que se utilizaba para la entrada de los virreyes. *Ibidem*.

27. Más allá de los incuestionables problemas de salud de la Duquesa, la negativa a la petición real así como el retraso del viaje, definieron una travesía caracterizadas por las muestra de cortesía y agradados, que culminaron en una magna entrada en la ciudad de Nápoles que no distaría de la preparada para el cortejo real.

28. *Historia manuscrita del...*, op.cit.,pág. 442.

29. *Ibidem*, pág.449.

30. *Ibidem*, pág.442.

31. En agosto de 1506 se había pactado el compromiso de Beatriz y Vespasiano, hijo de Próspero Colonna, un compromiso al que el rey Fernando se opuso rotundamente. Documento nº73. “*Cartas del Gran...*”, op.cit., pág. LVII.

32. Durante los meses que el rey Fernando permaneció en este territorio desarrolló una doble estrategia: por un lado reconoció las hazañas del Capitán concediéndole la merced de títulos nobiliarios como el Ducado de Sessa y Terranova; pero por otro, con el objetivo de devolverlo a España, dispuso una nueva organización del virreinato que contemplaba el nombramiento de los nuevos alcaides, magistrados, y del nuevo virrey, el sobrino del monarca, Juan de Aragón. Además se rompieron los pactos entre Gonzalo y el Papa Julio II para que el militar tomara el mando del ejército de la Iglesia y se estableciera en Roma.

Ribagorza, virrey de Nápoles y el 27 de junio las galeras de la Corte Real, y las del Gran Capitán partieron de vuelta a España³³.

En el viaje de retorno estaba prevista una entrevista con Julio II en Civitavecchia, donde se pactarían las condiciones para el establecimiento de Gonzalo en Roma, y otra en Saona con el rey francés Luis XII. Sin embargo, finalmente se decidió no acudir a Roma para no enturbiar, aun más, las relaciones entre ambos estados³⁴.

Para llegar a Saona, Génova era paso obligado. En la ciudad fueron recibidos por Ravastain que, además de ofrecerles obsequios, acompañó a las ilustres familias por la ciudad, destacando la visita a la Iglesia Mayor donde se veneraba la reliquia del Santo Catino³⁵.

En esta visita a Saona, detallada en las crónicas, se percibe la profunda admiración que Luis XII sentía por Gonzalo³⁶, así como el respeto que sentía por la Duquesa, a quien visitó varias veces durante el banquete de despedida del 30 de junio. Una actitud servicial que el rey reafirmó a la mañana siguiente dándole *“su litera para que fuese (a Génova) por tierra acompañada por muchos señores y caballeros y donde fue muy bien recibida”*³⁷. De este modo, mientras las galeras reales y ducales partían rumbo a España, la Duquesa volvía a Génova *“hasta que recobrará su salud”*³⁸.

La estancia de la Duquesa en Génova (1507-1509)

Este episodio es tan apasionante como desconocido. La única referencia a la misma se encuentra en una carta que envía el Embajador de Venecia al Rey Católico en 1507: *“la Duquesa viene á Roma, aunque desto y de todo será lo que Dios quiera; pero tengo por grande inconveniente”*³⁹ (...) *la estada de aquella mujer en Italia, fuera de lo suyo y de la jurisdicción y mando de V. A., en demás estando sana*⁴⁰. Estas líneas verifican la permanencia de la Duquesa en Italia meses después de la marcha de Gonzalo, y muestran una desconfianza, que sugiere que durante este tiempo María fuera la encargada de concretar los asuntos que Gonzalo dejó pendientes: las relaciones con Roma y los Estados de Nápoles. En este sentido, cuando el rey Fernando tuvo conocimiento de la misma comenzó a reclamar su vuelta a España.

El regreso a Granada de María y su corte comenzó a gestarse el 14 de marzo de 1508 por el secretario del rey, Antonio Pérez de Almazán⁴¹, pero Beatriz (la hija mayor y heredera de los Duques), cayó enferma⁴² y el viaje se retrasó hasta marzo del año siguiente.

33. *Historia manuscrita del...*, op.cit.,pág.451.

34. HERRERA F., *Historia de las proezas y hazañas del Gran Capitán Don Gonzalo Fernández de Córdoba. Su nacimiento, educación, excelentes costumbres y liberalidades escrita por el Capitán*, Montilla, 1669.

35. Citado en las crónicas como *Sancto Cratino*. Vaso de una esmeralda de seis ángulos ochavada, que se pensaba que era el cáliz de la última Cena, y que fue ganado por los genoveses en Siria, véase *Historia manuscrita del...*, op.cit.,pág.451.

36. El rey francés tenía tres deseos: *“ver a su sobrina, a Fernando y al Gran Capitán.”*, *Historia manuscrita del...*, op.cit.,pág. 452.

37. *Ibidem.*,pág.452

38. *Ibid*,pág.453.

39. Esta desconfianza también plantea la posibilidad de la actuación como diplomática de la Duquesa, nexo de comunicación entre el Gran Capitán y el Papa hasta la confirmación definitiva de Gonzalo como Gonfaloniere de Roma.

40. Documentos 69-72. *“Cartas del Gran...”*, op.cit., págs. LV-LVI.

41. *Ibidem*,pág.LV.

Fue entonces cuando el rey Fernando intervino para agilizar el regreso de la Duquesa de Terranova, sus hijas y criados. Por ser *“ella persona digna de merecimiento”*⁴³, el rey envió cartas de agradecimiento a las autoridades genovesas y el mismo rey francés se encargó de anunciar el paso de las naos. De este modo, en la primavera⁴⁴ de 1509 la comitiva de la Duquesa arribó a España concluyendo así su primera estancia en Italia⁴⁵.

Una Corte “A la manera italiana” en Loja

Como resultado de las experiencias adquiridas en Italia, y, a pesar del firme convencimiento de su retorno los Duques⁴⁶ decidieron establecer en Loja una corte que reproducía los modelos renacentistas aprendidos en Italia.

La “gran casa”⁴⁷ de Loja estaba compuesta por más de 50 caballeros y en ella el Gran Capitán se encargaba del cultivo de las letras y de las artes militares, llegando a constituir una “escuela de gramática” donde, también, enseñaba a los pajes⁴⁸. Mientras tanto, el cuidado de los pequeños corría a cargo de *“la Duquesa su muger para egercitar sus cuerpos en obra y platica de cómo se ha de ofender el enemigo con menos peligro, de tal manera unos á otros en este uso se enredaban ordenados, que el arte los igualaba con lo que les fallecía en las fuerzas”*⁴⁹.

De esta forma, en Loja se conformó una corte humanista en la que los numerosos sirvientes y criados convivían en armonía con los distinguidos visitantes (diplomáticos, embajadores, artistas y humanistas)⁵⁰ que acudían en busca del consejo y el conocimiento del Gran Capitán y de su esposa.

El patronato de la Duquesa: el arte renacentista al servicio del Gran Capitán

La autonomía que se deduce de los acontecimientos relatados en las crónicas, sin duda estuvo subordinada a su condición como esposa y madre⁵¹. Por tanto, es, tras la muerte de Gonzalo (el 2 de diciembre de 1515⁵²), cuando la María Manrique adquiere el protagonismo absoluto ensalzándose como garante de la perpetuación de la memoria del Gran Capitán.

42. Tras la muerte de María, el Íllora, Beatriz era la heredera de un enorme patrimonio que había conseguido la familia, en ese sentido su compromiso se había convertido en un asunto de estado. En agosto de 1506 se había pactado el compromiso de Beatriz y Vespasiano, hijo de Próspero Colonna; pero, cuando esta noticia fue conocida por el rey Fernando éste no lo aprobó. Por consiguiente se plantearon otros candidatos entre los que se encontraba el francés Carlos d’Amboise, Señor de Chamont, Gran Maestre, Mariscal y Almirante de Francia y General de las tropas francesas de Lombardía que solicitó la mano de la heredera. Este caballero formaba parte de una de las grandes familias de la Corona francesa, gozaba de un gran Estado y además tenía la expectativa de la posible herencia de Jorge d’ Amboise, Cardenal de la Santa Iglesia Romana, Arzobispo de Rouen y Legado Apostólico en Francia. Teniendo en cuenta las felices relaciones que mantenía la familia con el gobernador de la ciudad y con el propio rey francés, esta unión parecería factible en estos años que de residencia en Génova, ciudad francesa. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, F., *Historia genealógica y heráldica...*, op. cit., págs.154-155.

43. Documento nº 69. “Cartas del Gran...”, op..cit., pág.63.

44. Sostenemos que el viaje duraría unos 30 días, el tiempo estipulado en la primera ocasión

45. “Y sin embargo en el año 1510 registra Zurita un nuevo rumor qu corría sobre las actividades del Gran Capitán. Se afirmaba que había ofrecido sus servicios al Papa, y que aquel Comendador Aguilera, considerado en Italia como su secuaz, hacía gestiones encaminadas a que el Papa le concediese y acogiese a la Duquesa en el Señorío de Terracina” LOJENCIO, L. M., *Gonzalo de Córdoba. El Gran Capitán*, Madrid, Espasa-Calpe. S.A, 1965,pág.359. Esto plantea que la estancia de la Duquesa se alargara otro año, sin embargo en la obra que disponemos de Zurita, no encontramos el extracto exacto donde se cita este acontecimiento.

46. Nombrado alcaide por Juana en 1508. Documento nº62. “Cartas del Gran...”, op. cit., pág.LIII.

47. Su palacio debía estar ricamente ornamentado gracias a las riquezas obtenidas a lo largo de los años como tapices, estandartes, joyas o regalos que les habían presentado.

48. Documento nº77.Gonzalo Fernández de Oviedo sobre la vida del Gran Capitán. “Cartas del Gran...”, op.cit., pág.LIX.

49. *Ibidem*, pág.LXVIII.

50. *Ibid.*,pág. LXX.

51. La otra forma de perpetuación del linaje era a través del matrimonio de Elvira, quien casó en 1520 con Luis Fernández de Córdoba y Zúñiga, que el mismo año fue nombrado embajador en Roma.

52. Consecuencia del paludismo que sufrió en 1504 en Italia LOJENCIO, L. M., *Gonzalo de Córdoba...* op. cit., pág.343.

Antes de su muerte, el día 1 de diciembre, Gonzalo otorgó testamento, y *“después de ordenar se dijese 50.000 misas por su alma encomendó a su mujer, María de Manrique aplicase sus bienes en la forma que de antemano le había indicado”*⁵³. Además, *“mandó se le depositase en San Jerónimo para que luego se sepultase definitivamente donde eligiese su mujer”*⁵⁴.

A lo largo de su vida, la Duquesa había establecido fuertes lazos con las más altas autoridades políticas (monarcas hispanos y franceses, nobles italianos, genoveses, etc) y eclesiásticas (Alejandro VI, Julio II, Clemente VII); personalidades que, a su vez, se convirtieron en los grandes mecenas del arte renacentista en Europa. Además, María había demostrado sus habilidades diplomáticas y como administradora del patrimonio; por ello no es de extrañar la firme disposición de patrocinar la construcción de la Iglesia de San Jerónimo y hacer de la capilla mayor su lugar de reposo y el de toda su familia.

El objetivo prioritario, para la realización de tan magna obra, era obtener financiación. María Manrique, como albacea del testamento de su marido, había heredado una holgada situación económica. Esto la dotó de cierta libertad personal y económica para gestionar directamente los bienes patrimoniales. No obstante, en 1516⁵⁵ consolidó su poder modificando el testamento del Gran Capitán y revalidó el título de Duquesa de Terranova ante el Emperador⁵⁶. Además Elvira dio su consentimiento para que *“su madre gozara del estado de Terranova en lugar del Quinto de los estados de Nápoles y que los usufructuara durante su vida”*⁵⁷.

Seguidamente la Duquesa de Terranova consiguió una Real Cédula *“librada en Valladolid el 25 de marzo de 1523, por lo que le hizo gracia y merced para su entierro del dicho señor su marido de la capilla mayor”*⁵⁸. De esta forma disponía del espacio y de la continuación del proyecto.

La segunda estancia de la Duquesa en Italia (Roma 1524-1525)

En 1524 el fallecimiento de su heredera Elvira⁵⁹ motivó el regreso de María Manrique a Italia para encargarse del cuidado de sus nietos María, Gonzalo, Beatriz y Francisca.

53. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, F., *Historia genealógica y heráldica...*, op. cit., pág. 144.

54. *Ibidem*, págs.138-139.

55. Autos para la modificación del testamento del Gran Capitán por su esposa, María de Manrique.AHN.LUQUE,C.117,D.10. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=3&txt_id_desc_ud=3995642&fromagenda=N> (20/09/2014)

56. *“Provisión Real de Carlos [I, rey de España] y Juana [I, reina de Castilla] a favor de María Manrique [I] duquesa de Terranova reconociéndole la posesión del ducado de Terranova, como dispuso [Gonzalo Fernández de Córdoba Aguilar, I] duque de Terranova, su marido.”* AHN. LUQUE,C.319, D.24. [http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=3&txt_id_desc_ud=3995622&fromagenda=N\(208/09/2014\)](http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=3&txt_id_desc_ud=3995622&fromagenda=N(208/09/2014))

57. *“Dos escrituras de consentimiento otorgadas por Elvira [Fernández] de Córdoba [Manrique, II] duquesa de Sessa, como heredera de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, [I] duque de Sessa y [I] duque de Terranova, cediendo a su madre, María Manrique, [(I) duquesa de Sessa], el Ducado y Estado de Terranova y el usufructo de ellos durante el resto de su vida, en lugar del quinto de los Estados de Nápoles(Italia).”* LUQUE,C.161,D.60-61. [http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=3&txt_id_desc_ud=3995624&fromagenda=N\(20/09/2014\)](http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=3&txt_id_desc_ud=3995624&fromagenda=N(20/09/2014)) con este poder Elvira cede a María el ducado de Terranova a cambio de Nápoles.1516. De esta forma se aseguró la unidad de los territorios italianos dentro del mayorazgo.

58. En ella también incluía *“la forma de su entierro y traslación de los cuerpos del dicho señor, de su difunto marido y de los demás sus sucesores e hijos. Como del adorno que había de tener y dotación”*. Legajo 1961. AHN. Sección Clero. La petición formal fue en 1522. BUSTAMANTE GARCÍA, A., *“Hechos y hazañas. Representaciones históricas en el siglo XVI”*, en REDONDO CANTERA, M. J., *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pág.115.

59. Murió en el parto de Diego, su tercer hijo que falleció tres días después. Ambos fueron enterrados en la Iglesia de San Francisco de los Frailes Menores de Sessa. Testamento fue otorgado en Granada 17 de septiembre de 1724.AHN.Digitalizado. *“Copia del testamento de Elvira Fernández de Córdoba Manrique, [II] duquesa de Sessa y [(IV)] condesa de Cabra.”*

En estos años la ciudad de Roma se había afianzado como el paradigma del Cinquecento, centro político, social y cultural⁶⁰ y donde trabajaban los más excelsos artistas.

Esta estancia (acompañada por su yerno, Luis Fernández de Córdoba, embajador en Roma) le brindó grandes oportunidades, destacando la concesión de una Bula del pontífice Clemente VII para la Capilla Mayor de San Jerónimo⁶¹. Además, el mes de abril del año siguiente, estando en Roma, la Duquesa recibió la “Escritura principal y pública del concierto y asiento (...) sobre la capilla y enterramiento del Sr. Gran Capitán y ella que sea en gloria”⁶². Por consiguiente, podemos decir que fue allí donde se forjó definitivamente el proyecto para realizar un panteón en Granada “a lo romano”, cuyo “interior sería fastuoso y el exterior imponente al modo de los grandes sepulcros de Augusto y Adriano”⁶³. Un magno proyecto para el que la propia María propuso a los escultores Miguel Ángel Buonarroti y Jacopo Sansovino⁶⁴.

Con estas premisas, y constatadas sus cualidades como gestora patrimonial y tutora de sus descendientes, en agosto de 1525 Luis (tras ser nombrado Conde de Cabra) “dispuso que la Duquesa de Terranova, su suegra, acompañada de sus nietos, viniese a España y en ella cuidase del buen gobierno de los vasallos y de la buena educación de los hijos del Duque, que para uno y otro tenía gran talento”⁶⁵.

Por consiguiente, en 1525 la Duquesa, sus nietos y su corte regresaron a Granada donde se establecieron definitivamente⁶⁶.

La consolidación del proyecto renacentista en la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Granada

Es interesante destacar que dista poco tiempo entre la llegada de la Duquesa y el inicio de los trabajos en San Jerónimo por Jacopo Florentino “El Indaco”⁶⁷, artista italiano que se había consolidado en la ciudad y que participaba en las obras de la catedral. Sin embargo, su colaboración, aunque marcó el nuevo rumbo de la obra, fue muy breve concluyendo en enero de 1526, año en el que se paralizaron las obras⁶⁸.

60. También los prototipos de cenotafio áulico como el de Sixto IV, el principal modelo de los sepulcros renacentistas españoles.

61. Esta importante aportación quedó labrada en letras doradas en los pies de la capilla mayor: N.M.S.CLEMENTE VII /EN EL AÑO DE 1524, Y SEGUNDO DE SU PON/TIFICADO CONCEDIÓ A TODOS/ LOS FIELES QUE EN ESTA YGLESA RE/ZAREN TRES VECES AL PATER NOSTER/ CON EL AVE MARIA POR LAS ANIMAS/ DEL GRAN CAPITAN, I SUS DIFUNTOS/ LAS MISMAS INDULGENCIAS Y GRACIAS/ QUE SE GANA AQUEL DIA DENTRO I FUERA DE ROMA HAN DE TE/NER LA BULA DE LA SANTA CRUZADA.

62. “Escritura principal y pública del concierto y asiento que se dio entre la Señora Duquesa de Terranova y entre el convento de San Jerónimo de Granada sobre la capilla y enterramiento del Sr. Gran Capitán y ella que sea en gloria. AHN. CLERO. Legajo 1961.

63. BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Hechos y hazañas...”, op.cit., pág.115.

64. *Ibidem*, pág. 349. Artistas que, más allá de su incuestionable genialidad, pudieron ser conocidos por la Duquesa en la hipotética visita a Roma durante 1508, puesto que estaban trabajando para Julio II.

65. FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, F., “Historia de la Casa de Córdoba”, *Boletín de la Real Academia*, nº75, 1956, Córdoba, pág. 220.

66. El establecimiento de la Duquesa, su familia y corte, unido a los trabajadores de la obra contribuyeron a la constitución del actual barrio de “La Duquesa”, donde la Duquesa de Sessa María de Sarmiento, difunta de Gonzalo Fernández de Córdoba III Duque, fundó el Convento de la Piedad.

67. Artista italiano plenamente consolidado en Granada al que la Duquesa pudo haber conocido 1508 en su viaje a Roma mientras trabajaba con Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

68. A pesar de los parámetros dispuestos por “El Indaco”, las obras se paralizaron en parte por la sutil oposición de los Mendoza-Mondéjar y otras ramas del linaje que reivindicaban los mismos derechos FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, F., *Historia de la ...*, op.cit., pág. 224.

En el mes de marzo, la ciudad de Granada recibió la visita de Carlos V e Isabel de Portugal, tras su enlace celebrado en Sevilla. Granada formaba parte del viaje de novios, por lo que se adecuaron algunas estancias en los palacios nazaríes. Sin embargo, debido a las incomodidades de los espacios acondicionados en la Alhambra y a los temblores sufridos aquellos días, la emperatriz decidió establecerse en las habitaciones del Monasterio de San Jerónimo.

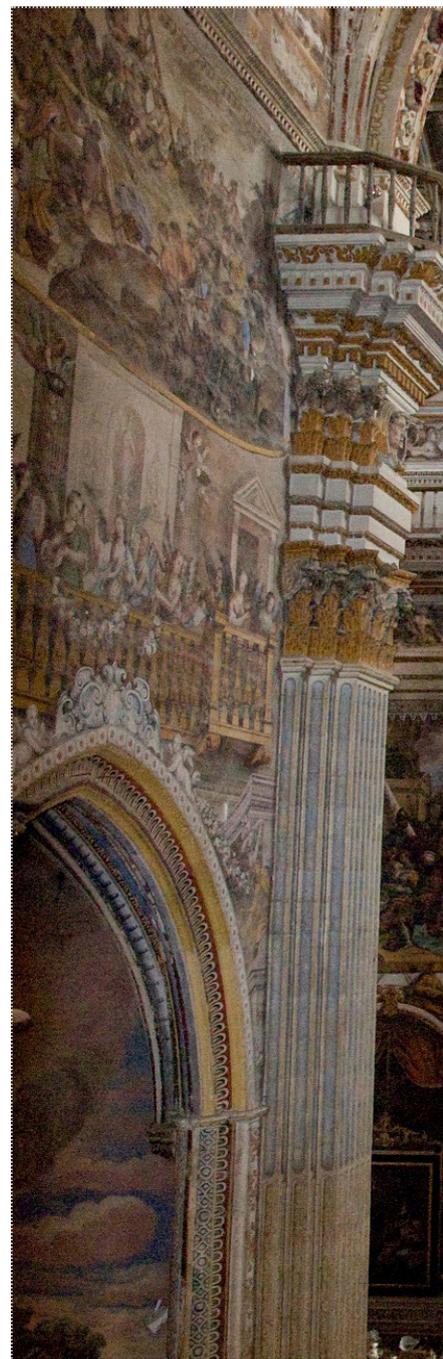
Durante los días⁶⁹ que los emperadores permanecieron en la ciudad, consolidaron las relaciones familiares con la Duquesa y sus nietos. Además a Carlos le gustaba escuchar las misas del prior Jerónimo fray Pedro Ramiro de Alba, por lo que no tardó en percibir cómo San Jerónimo se había convertido en un lugar simbólico dónde, recurriendo a los modelos clásicos, se ensalzaba al Gran Capitán como personificación del humanismo.

Esta idea, asimilada por la Duquesa durante sus estancias en Italia, se consolidó con el apoyo del arzobispo fray Pedro Ramiro de Alba, quien en 1526 propuso a Diego de Siloe (artista formado en Italia que para estas fechas había llegado a la ciudad) para concluir la fábrica arquitectónica y escultórica de la capilla mayor de la iglesia del monasterio jerónimo.

Lo dilatado del inicio de los trabajos por el artista burgalés, impidió que María Manrique viera culminada su magna obra, pues murió el 10 de junio de 1527 a las “11 de la noche”⁷⁰ en su casa de Granada.

Poco después, se abrió su testamento y codicilo y el Señor de Frigiliana: *“hizo que por el pasadizo de sus mismas casas pasasen el cadáver de la Duquesa Doña María de Manrique al Monasterio de San Francisco, llevándolo en hombros seis de sus Religiosos y poniéndolo en la misma tumba del Gran Capitán que estaba delante del Altar Mayor”*.

De esta forma quedaron depositados los cuerpos de los insignes esposos que llevaron la gloria por España e Italia *“hasta, que (fuera) terminada la grande obra del Convento de San Jerónimo”*⁷¹.



69. Durante la visita se notificó la temprana muerte de Luis Fernández de Córdoba en Roma, lo cual convirtió a María Manrique en la tutora y administradora de los bienes de sus nietos y herederos María, Gonzalo, Francisca y Beatriz. *Ibidem.*, pág. 221. Testamento ante Juan de Peruicis, Notario Apostólico, a 8 de agosto de 1526. *“De las cosas que él ordena, una es encargar a su suegra la Duquesa de Terranova (a quien con la educación de sus hijos deja la universal administración de sus estados) que si la tenencia de Alcalá la Real se hubiera, que se la dé a Pedro de Pineda, con el salario acostumbrado. Consta también de su muerte en Roma”*.

70. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, F., *Historia genealógica y heráldica...*, op .cit.,pág.152.

71. *Ibidem*, pág.151.



Fig.2. Vista panorámica del interior de la iglesia del monasterio de San Jerónimo, Granada.

El legado de la Duquesa

El interés de María Manrique por la consolidación de su patrimonio queda manifiesto en el testamento y el codicilo otorgados el 3 y el 10 de junio de 1527.

Los documentos manifiestan la atención prioritaria a la culminación arquitectónica y el ornato de la Capilla Mayor de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada donde serían trasladados *“los cuerpos de su dos hijas mayores, de su hija y yerno, la Duquesa y el Duque de Sessa⁷², y de Doña Ana, su sobrina”*, y que estaría dotada con 50.000 maravedís (...)⁷³. En este sentido destaca el interés porque *“se hiciese la cama y bultos de alabastro”⁷⁴*; así como que se decorara con *“el mejor de sus aderezos de capilla de plata y la cruz de oro del Lignum Crucis, y que, de ciertas joyas que quedaron a la muerte de sus hija solteras, se hiciese una Custodia que se guardase aquella reliquia, la de San Jerónimo y las otras principales que ella tenía”*.

Consciente de que sería depositada en San Francisco el Grande dejó *“ciertas tapicerías y ornamentos, el aranto que los servía en la casa de San Francisco quedasen en aquel Convento y que se comprase para él la casa de Diego de Baeza”*.

Otro espacio significativo fue el Monasterio de Santa Cruz la Real de Granada, donde dispuso que: *“con las rentas del Estado de Terranova, que era suyo, se haga la Capilla de San Pedro Mártir (...) dotando allí su fiesta y poniendo la imagen del Santo y ciertos ornamentos”*.

Fuera de la capital, encargó dos palios para las iglesias de Loja e Íllora y, que también, que se *“acabase la Iglesia que se había comenzado en la Villa de Órgiva”*.

La Duquesa además se preocupó por acrisolar los lazos con su linaje, encargando a su sobrino el Conde de Palma que gaste *“500 ducados en hacer el retablo de la Capilla Mayor de San Francisco de Écija, que era de su padre”* y *“que sobre el bulto de su padre se ponga un paño de terciopelo negro, con cruz de raso carmesí, que sirva de cama”*.

Finalmente, la Duquesa pidió que *“se fundara una capellanía perpetua en la Capilla de Santa María la Nova de Nápoles, que mandó hacer el Gran Capitán, y donde estaba sepultado el cuerpo del Beato Jacobo”*.

Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha intentado presentar y glosar (en la medida que su extensión lo permite) la figura humana y el mecenazgo ejercido por la Duquesa de Sessa y Terranova, una *“persona digna de merecimiento”⁷⁵*.

Su esmerada educación en el seno de una familia noble y su matrimonio con Gonzalo Fernández de Córdoba la relacionaron con las grandes personalidades de la época: monarcas hispanos y franceses, nobles y pontífices, que se constituyeron en mecenas paradigmáticos del Renacimiento.

72. Su cuerpo había sido trasladado en 1526.

73. FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, F., *Historia genealógica y heráldica...*, op. cit., pág.154.

74. SALAZAR Y CASTRO, L., *Historia Genealógica de ...*, op. cit., pág. 620.

75. Documento nº 69. “Cartas del Gran...”, op.cit., pág.63.

Así mismo, las dilatadas ausencias de su marido la colocaron al frente de su casa en numerosas ocasiones, desvelando sus extraordinarias cualidades para gestionar e intervenir como hábil diplomática; habilidades compartidas con su función como esposa y madre, igual que el resto de mujeres nobles castellanas.

Pero fueron, sin duda sus estancias en Italia, entre 1506 y 1525, las que forjaron una culta personalidad y la convirtieron introductora del nuevo estilo renacentista en España, y más concretamente en Granada.

En definitiva, es momento de ensalzar la figura de María Manrique, Duquesa de Terranova, dama humanista, hábil administradora y diplomática, mujer de extraordinarias cualidades que la convirtieron en una de las personalidades más influyentes del tránsito a la modernidad. Los rasgos de aquella singular mujer se materializaron en un extraordinario legado cultural y artístico que trasciende la ciudad de Granada, proyectándose a la provincia en Íllora, Loja y Órgiva; por Andalucía Occidental hasta Écija; por el Mediterráneo hasta Nápoles.

Fecha de recepción: 26/06/2015

Fecha de aceptación: 29/09/2015



Fig. 1. El Greco, *San Martín y el mendigo*. Óleo sobre lienzo, 1597-1599. National Gallery of Art, Washington DC

Entre lo divino y lo humano: los Grecos de la Capilla de San José de Toledo

Félix Monguilot Benzal

Resumen

El texto se basa en el estudio de las telas que El Greco realizó para la Capilla de San José en Toledo, a finales del siglo XVI. El maestro firmó un contrato en 1597 mediante el cual se comprometió a llevar a cabo cuatro pinturas para los tres altares de la capilla privada que el comerciante Martín Ramírez financió con la fortuna que había acumulado en vida. Para ello se construyeron tres retablos. El principal aún hoy conserva la pintura del santo titular del templo, coronado por otra con la Coronación de la Virgen. Las otras dos telas con *San Martín y el mendigo* y la *Virgen con el niño y las santas Martina e Inés* fueron concebidas para los retablos laterales. Estos dos cuadros se completaron en 1599 y permanecieron dentro de la capilla hasta 1907, año en el que fueron vendidos al coleccionista americano Peter Widener. De allí, pasaron a formar parte de la colección permanente de la National Gallery of Art de Washington DC. El estudio incluye información inédita sobre la venta de estas dos últimas obras.

Palabras clave: El Greco, Capilla de San José Toledo, San Martín y el mendigo, Virgen con el niño y las santas Martina e Inés, Peter Widener.

Abstract

The paper focuses on the history of the canvases that the painter El Greco made for the Chapel of San José in the Spanish city of Toledo. The master signed a contract in 1597 for the completion of four canvases for the three altars of the chapel. The main altar included a big retable with the image of Saint Joseph, culminated with the Crowning of the Virgin. The other paintings were conceived for the side altars and represented Saint Martin and the Beggar and the Madonna and Child with two saints. These two canvases remained inside the chapel until 1907. After being brought to Paris, they were acquired by the American financier Peter Widener. They stayed in Philadelphia until 1942, when they were donated to the National Gallery of Art in Washington DC. The paper analyzes these two paintings, but also the consequences of their removal from their original context.

Keywords: El Greco, Chapel of San Joseph Toledo, Saint Martin and the Beggar, Madonna and Child with the Saints Martina and Agnes, Peter Widener.

Estaba en la ciudad de Toledo un hombre honrado y siervo de Dios, mercader, el cual nunca se quiso casar, sino hacía una vida como muy católico, hombre de gran verdad y honestidad. Con trato lícito allegaba su hacienda con intento de hacer de ella una obra que fuese muy agradable al Señor. Diole el mal de la muerte. Llamábase Martín Ramírez.

De este modo inicia el capítulo 15 del *Libro de las Fundaciones* (1573-1582) de Teresa de Ávila y es así como la santa describe al fundador de la Capilla de San José en Toledo.

El edificio es aún hoy de uno de los ejemplos más interesantes y representativos de la arquitectura toledana del siglo XVI y en su apacible interior se encuentran las voces de la memoria del que posiblemente sea el proyecto más sugestivo e íntimo realizado por El Greco¹.

La Capilla de San José: génesis y construcción

La Capilla de San José es una construcción que todavía destaca por encima de aquellas que se asoman a la estrecha Calle de Núñez de Arce, en el Barrio de San Nicolás. Se trata de un inmueble de propiedad privada que actualmente pertenece a los Marqueses de Eslava, pero que fue fundado por un rico comerciante del siglo XVI llamado Martín Ramírez.

Las noticias que nos han llegado sobre su persona, son pocas. Las referencias más completas aparecen en las investigaciones llevadas a cabo por Gómez-Menor², según las cuales fue el último de los nueve hijos criados por Alonso e Inés Álvarez. Se trataba de un matrimonio particular a causa de sus antecedentes judíos, y que tras abjurar y prometer abrazar la fe católica, acabó por ser reconciliado por el tribunal de la inquisición, pasando a formar parte del colectivo conocido como “cristianos nuevos”.

Martín Ramírez tenía pensado el dedicar parte de sus riquezas a alguna de las numerosas instituciones religiosas que operaban en Toledo o directamente invertirla en obras de tipo caritativo. Su amigo, el jesuita Pablo Hernández propuso a Ramírez la idea de patrocinar y promover una nueva fundación teresiana en dicha ciudad.

Martín Ramírez, soltero, carente de sucesión y “*que ya estaba para morir*”³, consideró seriamente la propuesta y accedió a la fundación de un oratorio el 24 de octubre de 1568.

Ramírez, que notaba que su vida se le escapaba, era consciente de que no iba a poder ver finalizado su proyecto, por lo que dejó encomendado el asunto a su hermano Alonso y al yerno de este último, Diego Ortíz de la Fuente. Tras otorgar una autorización para que hicieran testamento en su nombre y llevaran a cabo su voluntad, Martín Ramírez falleció el 31 de octubre de 1568 en Toledo.

1. Sobre la construcción de la capilla cfr. MARIAS, F., *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, tomo 3, Toledo, Publicaciones del Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1983; además del texto monográfico escrito por SOEHNER, H., *Una obra maestra de El Greco. La Capilla de San José de Toledo*, Madrid, Hauser y Menet, 1961. Con respecto a la labor del Greco en la misma, recientemente se ha publicado la obra de P. MARTÍNEZ – BURGOS GARCÍA, *El Greco en la Capilla de San José. 1597-1599*, Toledo, Capilla de San José, 2014.

2. GÓMEZ-MENOR, J. C., “Don Diego de Zayas y su retrato post-mortem en la Capilla de San José, de Toledo”, *Boletín de Arte Toledano*, tomo 1, Toledo, octubre 1965, págs. 177-183.

3. DE SANTA MARÍA, F., *Reforma de los descalzos de Nuestra Señora del Carmen, de la primitiva observancia, hecha por Santa Teresa de Jesús, en la antiquísima religión, fundada por el gran profeta Elías*, tomo I, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644, libro II, cap. XXIII, pág. 282.

Sus herederos decidieron entonces el recurrir a Teresa de Ávila para poder crear así la nueva fundación. Las dificultades que tanto la santa como sus patronos encontraron para levantar una nueva sede de las carmelitas dentro de la ciudad fueron numerosas.

Incluso surgió un pleito entre la familia de Martín Ramírez y las monjas, que se concluyó tan sólo en 1587, y que se había iniciado porque pasados varios años, las religiosas no habían construido un templo, tal y como sus protectores esperaban. De este modo Diego Ortiz, estaba a este punto plenamente decidido a levantar su iglesia, basándose en la idea de que el mejor modo de honrar la memoria del fundador y ensalzar al mismo tiempo la suya propia, era el construir un edificio que perdurase en el tiempo y en la mente de los toledanos.

En 1588 se emprendieron las obras de la capilla y el 26 de diciembre de 1594 la Capilla de San José, a pesar de no haberse completado del todo, fue oficialmente consagrada⁴. La capilla fue diseñada por Nicolás de Vergara el Mozo, lo que concuerda con los ideales de grandeza del patrono, pues su fama en Toledo era por aquel entonces grande y ésta fue construida conforme al estilo austero, sobrio y clasicista del maestro.

El Greco en la Capilla de San José

En 1611 Diego Ortiz falleció cuando tenía noventa años. El que fue primer patrón de la capilla, dejó a sus herederos una gran fortuna y la misión de continuar con el patronazgo.

En 1588 Martín Ramírez de Zayas se había convertido en segundo patrón del templo. Se trataba del hijo mayor de la sobrina del fundador de la capilla y, como es evidente, también su homónimo. Su figura más tarde se vio envuelta en un halo de santidad, el cual ha quedado reflejado en la biografía que sobre él luego se publicó⁵.

A pesar de ser el primogénito y el principal heredero de la fortuna y propiedades de su familia, decidió dedicar su vida a Dios y tras ordenarse sacerdote con 20 años, más tarde fue nombrado catedrático de Teología en la Universidad de Toledo⁶. Tenía gran predilección por los pobres y consagró parte de su existencia a llevar a cabo numerosas obras de caridad, *“siendo toda su vida una no interrumpida cadena de actos virtuosos, de obras santas, de ejercicios de piedad y devoción”*.

Cuando Martín Ramírez decidió el dotar a la capilla familiar de un ambicioso programa decorativo, sin dudar lo pensó en El Greco. El primero tenía 32 años y el segundo debía de contar con unos cincuenta. Se trataba de la comisión más importante que el pintor había recibido desde su intervención en Santo Domingo el Antiguo (1577-1579), y ésta llegaba exactamente 20 años después de aquella.

4. Aunque la construcción no se concluyó del todo hasta dos años después, en 1596.

5. ZAYAS, A., *Vida y virtudes del venerable siervo de Dios el Doctor Martín Ramírez de Zayas, natural de la ciudad de Toledo, y catedrático de Prima de Teología en la Universidad de ella*, Madrid, Imprenta Real, 1662.

6. GÓMEZ-MENOR, J. C., op. cit., pág. 180.

7. RAMÍREZ DE LUQUE, F., *Colección de santos mártires, confesores, y varones venerables del clero secular, en forma de diario*, tomo IV, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1805, pág. 52.

El artista firmó el contrato con Martín Ramírez el 9 de noviembre de 1597 y fue publicado por primera vez, pero de forma parcial, por San Román⁸ y ya íntegro por Soehner⁹. Actualmente dicho documento ha sido localizado de nuevo y se puede consultar en el Archivo Histórico Provincial de Toledo¹⁰.

El proyecto quedó finalmente compuesto en base a un retablo principal situado en el altar mayor, que incluía la representación de *San José con el Niño*, todo ello culminado por otra tela con la *Coronación de la Virgen*. Las otras pinturas fueron concebidas para los altares laterales y representaban a *San Martín y el mendigo* y a la *Virgen con el Niño junto a dos santas*. Las dos primeras obras permanecen aún hoy dentro de la capilla, mientras que las dos últimas obras se encuentran en la National Gallery of Art de Washington DC.

Las pinturas del Greco

San José con el Niño Jesús

El interés renovado por la figura de San José que se había ido generando dentro del mundo eclesiástico y el nuevo protagonismo que adquirió en la sociedad católica del XVI, es un hecho incuestionable del que dan fe numerosos tratados, textos u oraciones escritas y dedicadas al padre putativo de Jesús.

Uno de los pilares de esta nueva teoría josefina es el *Summa de donis S. Joseph*, que Isidorus Isolanus publicó en Pavía en 1522.

Isolanus, al hablar de San José, distinguía entre dos tipos de nobleza: la nobleza de sangre y la del espíritu. Para él *“la nobleza de espíritu consiste en la virtud. Como dicen los sabios, es verdaderamente noble aquel a quien ennoblecen sus virtudes”*¹¹. El que al santo también se le atribuyesen valores como los de la humildad o la justicia, y que además representara el trabajo manual, hacía que por todo lo dicho su figura se adaptara perfectamente a la del fundador de la capilla.

Otro texto base, fue el libro que el padre Gracián publicó a finales del XVI¹² y que causó gran impacto. El religioso hacía hincapié en la juventud y en la energía de José, exaltando a la vez su belleza varonil. Ésto queda reflejado a la perfección en la imagen que El Greco propuso para el altar mayor de la capilla, en donde, San José aparece como *“ángel de la guarda de Cristo, (...) guardándole en todos sus caminos”*¹³, de ahí la introducción del báculo y el modo en que protege al niño en su regazo. También, tal y como notaba Mann, al curvar la parte alta del bastón y representarlo como un báculo pastoral *“El Greco ilustró el tema de José como protector de la Iglesia”*¹⁴.

8. DE BORJA DE SAN ROMÁN, F., *El Greco en Toledo*, Madrid, Victoriano Suárez, documento 14, págs. 157-158.

9. SOEHNER, H., op cit., nota 20, págs. 36-37.

10. Nueva referencia: AHPTO 30972, (P-2344) Folios 702 r-703 v. Esto no habría sido posible sin la ayuda de los técnicos de dicho archivo, especialmente sin la colaboración de María Eugenia Alguacil, a quien agradezco enormemente su dedicación. Me consta además que dicho documento está siendo restaurado.

11. Según la traducción de LLAMERA, B., *Teología de San José*, Graficas Nebrija, Madrid, 1953, págs. 391-392.

12. GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, Fray J., *Sumario de las excelencias del glorioso San José, esposo de La Virgen María*, Roma, Antonio Zannetti, 1597.

13. *Ibidem*, libro V, pág. 257.

14. MANN, R. G. “El Greco’s Altarpieces for the Chapel of Saint Joseph: Devotion, Politics, and Artistic Innovation in Counter-Reformation Toledo”, en VV.AA, *The Word Made Image*, Boston, The Trustees of the Isabella Stewart Gardner Museum, 1998, pág. 57.



Fig. 2. El Greco, *Virgen con el Niño y las santas Martina e Inés*. Óleo sobre lienzo, 1597-1599. National Gallery of Art, Washington DC.

A los pies de la tela, se encuentran seis santos que muestran expresiones de sorpresa, admiración o que incluso hasta interactúan con el público de cara a tan prodigioso evento. San Juan Bautista y San Juan

En todo caso resulta evidente que El Greco estaba al corriente de las nuevas tendencias creadas entorno a San José y a su iconografía, puesto que lo describe fuerte, vigoroso y atractivo.

En la pintura del retablo mayor El Greco dota al santo de una importancia enorme. Este ensayo en torno a la figura de San José fue luego reinterpretado, pero de forma mucho más sobria, en el *San Bernardino* de El Prado (1603)¹⁵.

Tampoco cabe duda de que sirvió como modelo e inspiración de otra telas realizadas por artistas posteriores. Aunque invertida, ciertos ecos de la composición y de la gama de cromática utilizada para los vestidos, se observan aún hoy en la pintura que con la misma temática llevó a cabo el toledano Sánchez Cotán, y que actualmente se exhibe en el Bowes Museum (County Durham).

Coronación de la Virgen

Para el ático el tema elegido fue el de la Coronación de la Virgen. La colocación no podía ser otra que la parte superior del retablo, conforme al tema de la ascensión y gloria de la madre de Jesús.

La tela, que es inferior en dimensiones al resto de las realizadas por El Greco para la capilla, muestra a una joven María siendo coronada por la Trinidad. Se sabe que la composición deriva de una incisión de Durero fechada 1510.

15. Actualmente visible en el Museo del Greco en Toledo.

Evangelista cierran la elipse de figuras, gestos y posturas en las que se incluyen San Pedro y Santiago, los cuales comparten el espacio con otros dos santos sin atributos y de difícil identificación.

El tema de la coronación se repite en varios momentos a lo largo de la carrera del cretense, pero si cotejamos esta composición con otras destinadas a la misma función, nos damos cuenta de que el pintor recurría al mismo tipo de esquema, pero adaptándolo a los diferentes formatos en los que trabajó¹⁶.

San Martín y el mendigo

Para el retablo de la pared izquierda de la capilla, El Greco ejecutó una tela en la que una pareja de poderoso magnetismo se disputaban el favor del público: *San Martín y el mendigo*.

Son varias las fuentes que nos transmiten la vida del santo, pero es sin duda la biografía concebida por su discípulo Sulpicius Severus, escrita entre el 393-396¹⁷, la que sirvió de arquetipo para las siguientes. Sobre San Martín asimismo hablaron Bernard de Clairvaux¹⁸ y Jacobus de Voragine. Este último también se basaba en la Vita, pero incluyó otras fuentes complementarias como los diálogos, además de noticias provenientes de las cartas de Severus.

La escena que El Greco representa es el episodio más célebre en la hagiografía de San Martín y se sitúa en medio de los tres capítulos que Severo dedicó a su carrera militar, entre su infancia, adolescencia y bautismo. En un gélido día de invierno, a las puertas de la ciudad de Amiens, Martín encontró un mendigo que semidesnudo sufría terriblemente el frío. A causa de su naturaleza bondadosa, en un acto altruista de generosidad decidió compartir su *chlamys* (o manto militar) con él, “*porque el resto lo había ya dado en una obra de caridad análoga*”¹⁹. Para ello cortó en dos partes el manto con su espada. La misma noche a Martín se le apareció Jesús mientras dormía, el cual le confesó que lo que había hecho por aquel pobre hombre lo había hecho por él. Esta visión fue de vital importancia para el muchacho, puesto que le impulsó a bautizarse y a emprender una noble carrera eclesiástica.

A pesar de que no todas las interpretaciones coinciden en lo relativo a la edad del santo al producirse dicha acción o con el momento en el que fue bautizado, todas ellas nos transmiten la temprana edad del protagonista, que tendría unos 18 años cuando se produjo el evento, por lo tanto en torno al 333 d.c.

Esto queda fielmente representado en la obra del Greco. El joven Martín aparece a lomos de un fastuoso caballo blanco de raza española y está vestido con una armadura del siglo XVI, que cuenta con una elegante decoración grabada al aguafuerte y dorada. Con la mano izquierda sujeta las riendas del animal, mientras que con la derecha sostiene una larga espada ropera con guarnición de lazo. Con rostro tranquilo divide en dos mitades la capa de un verde cambiante, para de este modo entregar una de ellas al pobre que lo mira conmovido.

16. Pensemos en la anterior coronación del ático del retablo de la Iglesia de San Andrés en Talavera la Vieja (hoy en el Monasterio de Guadalupe en Cáceres, fechada 1591) o la posterior de 1603 que aún se conserva en la Capilla mayor del Hospital de la Caridad de Illescas.

17. *De virtutibus sancti Martini episcopi* fue acabada justo antes de la muerte de Martín, y es contemporánea a las Confesiones de San Agustín.

18. *Sermo in festivitate sancti Martini episcopi*.

19. SEVERUS, S., *Vita Martini*, 3,2.

Severus había dejado bien claro que se trataba de invierno, y de que hacía mucho frío, lo que ennoblecía aún más la acción del caballero. Los varios autores resaltan la escena de la vestición, puesto que es un acto fundamental de caridad y de compasión frente al prójimo. Es un tema que se repite en varias ocasiones a lo largo de la doctrina católica y que toca figuras como las de Jesús²⁰, San Francisco o incluso Santa Teresa, la cual confesaba en uno de sus escritos:

Pareceme que tengo mucha más piedad de los pobres, que solia: entiendo yo una lastima grande, y deseo de remediarlos, que si mirase á mi voluntad, les daría lo que traygo vestido. Ningun asco tengo dellos, aunque los trate, y llegue á las manos; y esto veo es ahora dón de Dios, que aunque por amor del hacia la limosna, piedad natural no la tenia. Bien conocida mejoría siento en esto²¹.

Todas las acciones que San Martín llevó a cabo a lo largo de su existencia terrenal, hicieron que tras su muerte fuera considerado como un claro modelo a imitar, como la perfecta regla de vida. A través de él se aboga por una cristiandad activa, en la que la acción predomina por encima de la palabra.

La pintura se ciñe por lo tanto a la idea férrea de conectar las acciones del santo con las del fundador Martín Ramírez. No en vano, Bernard de Clairvaux decía que había que responder ante el santo con admiración y con imitación²².

Dicho mensaje cobraba perfectamente sentido en una ciudad como la Toledo del siglo XVI. El tema de la pobreza fue tratado en numerosas ocasiones y por numerosos autores del periodo como Juan Luis Vives, Juan de Robles, Domingo de Soto, Miguel Giginta o Cristóbal Pérez de Herrera. En sus textos se discutía sobre los diversos modos de hacer caridad, la creación de instituciones capaces de controlar y asistir a los que solicitaban ayuda o la promulgación de leyes que pusieran fin al problema de la mendicidad.

El santo, además de ser el homónimo del fundador de la capilla, encajaba a la perfección con los ideales seguidos por éste a lo largo de su vida y promovidos por sus sucesores después de su muerte. Al igual que el principal actor del cuadro, Martín Ramírez destacó no tanto por sus dotes de líder, por sus teorías o por lo que dejó escrito, sino por las acciones que llevó a cabo y que sirvieron como ejemplo práctico para sus contemporáneos y las generaciones venideras.

No puede decirse que la pintura del Greco contenga aportaciones nuevas o no vistas hasta entonces. Muchos de los elementos de la misma aparecen ya consolidados en obras anteriores del siglo XV como el *Político de San Martín* de la Catedral de Belluno o el *Político de Zara* de Vittore Carpaccio o incluso del XVI, con representaciones muy similares de Martín a caballo en iglesias dedicadas al santo como las de Malvaglia (Suiza), Trevi (Italia), o incluso en Sevilla, en donde la Iglesia de Santa Ana conserva una pintura de Alonso Vázquez de finales de siglo, ya notada por Soehner²³. Sin embargo, la obra del candiota contiene importantes detalles que la dotan de un espíritu inigualable.

20. Mateo 25: 35-40: [porque] estuve desnudo y me vestisteis (...). De cierto os digo que en cuanto lo hicisteis a uno de estos mis hermanos más pequeños, a mí me lo hicisteis”.

21. En una carta de 1562 a uno de sus confesores (Carta XII, 4), publicada en De SAN JOSÉ, A., *Cartas de Santa Teresa de Jesús, madre, y fundadora de la reforma de la Orden de nuestra Señora del Carmen, de la primitiva Observancia*, Imprenta de Josef Doblado, Madrid, 1778, pág. 101.

22. *Ut ergo sit iucunda decoraque laudatio in admiratione, etiam vivat ex imitatione.*

23. Op. cit., pág. 23.

Descrito como “uno de los más bellos cuadros de El Greco”²⁴, la composición responde a un estudio minucioso del espacio en el que la tela iba a ser situada y demuestra un magnífico sentido del equilibrio no sólo a la hora de analizar las poses de cada una de las figuras, sino también en el juego de tensiones que nos llega a través de las líneas que reproducen elementos como la espada, las riendas o el arción. El manto además refuerza el sentido ascensional que se propaga a través de la mirada del mendigo.

También resulta evidente el gran protagonismo que cobra el caballo, no sólo por su blanco solemne, sino también por el modo en que se le representa.

Como referencia a la hora de considerar el animal, no podemos olvidar no sólo la escultura ecuestre del *Gattamelata* en Padua, sino también la de Marco Aurelio en Roma, y que El Greco tuvo la oportunidad de verla cuando se encontraba en la Ciudad Eterna, pues había sido trasladada desde San Juan de Letrán en 1538 por Miguel Ángel al centro de la *Piazza del Campidoglio* por voluntad de Pablo III Farnesio. Por otro lado, dicha escultura tampoco era desconocida a los ojos de los toledanos, ya que había sido copiada en su día y colocada en la Plaza de Zocodover como parte de las celebraciones de la entrada en Toledo de las reliquias de San Eugenio, primer arzobispo de la diócesis, el 18 de noviembre de 1565 y que en buena medida reflejaba las aspiraciones de convertir a Toledo en la Roma hispana²⁵.

El modelo afirmado por El Greco, tuvo una feliz continuación, pero esta vez transpuesto al ámbito de la retratística, pues fue luego retomado de manera muy efectiva por artistas como Rubens o Van Dyck para retratos como el del *Duque de Lerma* (1603, Museo del Prado) o el de *Francisco de Moncada* (1634-1635, Musée du Louvre).

John Richardson llegó incluso a considerarlo una fuente de inspiración de Picasso para su *Muchacho desnudo llevando un caballo* de 1906 (The Museum of Modern Art, New York)²⁶, realizado precisamente el mismo año en que el artista americano John Singer Sargent lo introducía como fondo para su retrato colectivo *The Four Doctors* (The Alan Mason Medical Archives, Johns Hopkins Medical Institutions, Baltimore)²⁷.

En lo relativo al lugar en donde se ambienta la escena, a diferencia de lo que nos dice el relato y contrariamente a las primeras obras que representan el acontecimiento, El Greco no consideró necesario el situar a los personajes frente una puerta, sino que prefirió hacerlo en un lugar que sin duda queda a las afueras de la ciudad, exponiendo al espectador frente a un paisaje que es del todo emocional. Éste corresponde a un panorama de Toledo y que a la postre enlaza con aquel que ya había recreado en el *San José y el Niño*. Vuelven a reconocerse el puente de Alcántara, además de una estructura esférica que el caballo deja entrever al levantar elegantemente su pata, y que seguramente representa una de las norias que se distribuían a lo largo del Tajo y a las que nos remite Luis Hurtado²⁸: “En este profundo río de Tajo hay ocho açudas o anorias caudalosisimas, las

24. CALVERT, A. F.; GASQUOINE HARTLEY, C., *El Greco; an account of his life and works*, New York, J. Lane Co., 1909, pág. 123.

25. LÓPEZ DE AYALA y ÁLVAREZ DE TOLEDO, J., *Toledo en el siglo XVI*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1901, nota 63, pág. 115.

26. RICHARDSON, J., *A Life of Picasso*, vol. 1, 1881-1906, New York, Random House, 1991, pág. 427.

27. Singer también contaba en su colección con una de las versiones del cuadro y que actualmente se encuentra en el Ringling Museum of Art de Sarasota.

28. *Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial Ciudad de Toledo*, 1576, transcrito por VIÑAS, C., y PAZ, R., en *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II*, tomo 3, Madrid, CSIC, 1963, págs. 481-576.

quales echan el agua a unas canales de madera de mas de siete estados de altura, para que las guertas sean regadas”.

Del San Martín, actualmente hay localizadas cinco versiones de menor tamaño y cuyas atribuciones varían. Una de ellas se conserva en la National Gallery de Washington DC. El resto se encuentran en el Art Institute de Chicago, en el ya mencionado John and Mable Ringling Museum of Art de Sarasota, en una colección privada de Florencia y en el Museo Chi Mei de Taiwan. La última es la copia que en su día estuvo en las colecciones reales rumanas, hasta que en 1998 salió a subasta.

Virgen con el Niño y las Santas Inés y Martina

Para el altar de la derecha de la capilla, El Greco ideó un retablo de estructura idéntica al anterior y una tela que representase a la Virgen con el Niño y dos santas. El cuadro aparece dividido en dos zonas bien diferenciadas. La parte superior, inundada por masas de nubes y querubines, acoge las figuras de María con Jesús en su regazo, flanqueados por dos ángeles. En aquella inferior se disponen dos santas dotadas de un león y un cordero como atributos y que han sido representadas no de cuerpo entero, sino de casi tres cuartos lo que, en el contexto arquitectónico del retablo, contribuiría a aumentar el efecto ilusionista de la entera obra, al colocarlas no sobre el altar sino detrás.

La pintura aparece firmada en la frente del león con las letras griegas minúsculas delta y tau (iniciales del nombre y apellido de El Greco). Se trata de la primera vez que el artista recurre a una firma como ésta, pero no será la última, puesto que más tarde hará uso de ella para ciclos como los apostolados.

La composición de la *Virgen con el Niño* abraza otras obras de temática similar, como las del Cleveland Museum of Art o la Hispanic Society of America en Nueva York. Pero en ninguna de ellas, el gesto entre la madre y el hijo se muestra de manera tan sencillamente efectiva y profundamente espontánea. En esta ocasión Jesús juega con uno de los dedos de la mano de María, lo que genera un enternecedor lazo afectivo. Por otro lado, el rostro de Cristo resplandece gracias a la vivacidad de sus ojos y al dorado de sus mechones. No sin motivo, ha sido considerado por Leticia Ruiz como el niño Jesús más bello de toda la obra del Greco²⁹.

Con respecto a las dos figuras femeninas, gran parte de la crítica actual parece estar de acuerdo en la identificación de las mismas como las santas Martina e Inés. La última no ha sido objeto de debate puesto que el atributo del cordero remite de forma casi segura a dicha denominación. Sin embargo, ríos de tinta han corrido acerca de la identidad de su compañera.

La controvertida venta de los dos cuadros del Greco

Durante los años previos a la entrada del nuevo siglo la capilla vivió un periodo de relativa tranquilidad. Un punto de inflexión se produjo a raíz de ese interés que la figura del Greco suscitó a lo largo del primer decenio del siglo XX. Se observa por lo tanto un creciente interés por parte del mercado francés en las obras redescubiertas del pintor de Candía.

El patrono y propietario de la Capilla de San José por aquellos días era Joaquín María de Mencos y Ez-

29. RUIZ GÓMEZ, L., *El Greco*, Madrid, Aldeasa, 2000, pág. 42.

peleta, IX Conde de Guendulain. Se trataba de un político conservador que contaba con 56 años de edad y que era originario de Pamplona.

La casa francesa Boussod, Valadon & Cie. le contactó a finales de 1906 para tratar la compra de todos los cuadros de El Greco, demostrando especial interés por el San José del altar mayor.

Boussod, Valadon & Cie. era, junto a Durand-Ruel, una de las galerías más activas y mejor abastecidas dentro del mercado franco-americano. Como conocían bien el interés que los Havemeyer, unos coleccionistas americanos, habían puesto en la personalidad y el arte de El Greco no dudaron en considerarla una transacción del todo segura, puesto que si se hacían con los cuadros de San José, podían siempre recurrir a ellos a la hora de venderlos.

A pesar de la grave situación económica en la que se encontraba el propietario de la capilla, se trataba de una decisión delicada, que iba a llevar su tiempo y que había que pensar con calma. Fue por ello que Mencos y Ezpeleta se dedicó a consultar el asunto con varios organismos tanto histórico-artísticos, como eclesiásticos y hasta políticos.

Fue seguramente por ello que las primeras negociaciones entre ambas partes no debieron de ser un secreto, cuando ya en una fecha tan temprana como el 8 de noviembre de 1906, en la sesión de Congreso de España se solicitaba más información sobre la posible venta de los cuadros “a la casa Goupil”³⁰.

Había pasado un año y tras haber superado las trabas surgidas respecto a la legítima propiedad de los cuadros y la capilla, haber reunido aquellos documentos que a nivel oficial indicaban que ni el Gobierno ni la



Fig. 3. John Singer Sargent, *Retrato de Peter A. B. Widener*. Óleo sobre lienzo, 1902. Widener Collection, National Gallery of Art, Washington DC.

30. *Diario de las Sesiones de Cortes, Congreso de los Diputados*, n. 127, sesión 8 noviembre 1906, ACD, pág. 3698.

Junta de beneficencia de Toledo podían pronunciarse en un asunto relativo a una capilla de sangre, y después de obtener el beneplácito de la Iglesia a través del Arzobispo de Toledo, Ciriaco Sancha y Hervás, el Conde tomó la decisión de vender los cuadros de los retablos laterales que, con la ayuda de un par de intermediarios, finalmente entregó a Boussod, Valadon & Cie.

Esta vez las tratativas entre ambos se llevaron a cabo de forma mucho más reservada que en la fase anterior y hasta hace poco no se sabía prácticamente nada sobre las mismas. Un documento encontrado recientemente, como parte de los trabajos de investigación para un proyecto sobre El Greco que la National Gallery de Washington DC me encomendó, aporta una serie de informaciones clave para entender no sólo las cantidades que se manejaron a la hora de comprar y vender las telas, o como éstas adquirieron diversos valores según fueron cambiando de manos, sino que también esclarece aspectos fundamentales que hasta ahora se desconocían, como por ejemplo quiénes fueron los artífices reales de dicha operación.

La respuesta a esta y otras preguntas quedó reflejada en una de las páginas de los libros de cuentas de la galería, y que hoy se pueden consultar en el Getty Institute de Los Angeles³¹.

De todo ello deducimos que los mercantes franceses habían puesto parte de sus expectativas en el creciente interés que entorno a las obras del pintor se estaba desarrollando en Francia y en Estados Unidos, seguramente a raíz de la venta del *Retrato del Cardenal Niño de Guevara* a los Havemeyer por parte de Durand-Ruel. Fue entonces que a través de Paul Lafond tuvieron conocimiento de la gran colección del Greco, que estaba intacta dentro de la capilla, y de la delicada situación económica por la que pasaba el Conde. Por otro lado, y gracias a su experiencia como marchante de obras de El Greco, recurrieron a Emile Parés para que negociara con el propietario y adquiriera los cuadros para ellos.

La suma que Boussod pagó al Conde de Guendulain fue de 90.800 francos por cada cuadro (alrededor de 1.112.300 pesetas). En el libro de cuentas también aparece reflejada una comisión de 20.000 francos a Parés y 4.000 a Paul Lafond que, junto con otros 3.147 francos (de gastos varios), hacían un total de 117.947 francos por cada una de las dos telas. Si consideramos que luego ambas se vendieron por medio millón de francos, nos damos cuenta de inmediato que la casa de arte vendió las piezas por más del doble de lo que las habían pagado.

En cualquier caso, no cabe duda de que los acontecimientos galvanizaron la opinión pública y ya en octubre de 1907, medios locales señalaban con indignación que los El Greco habían salido de Toledo³².

El tema no tardó en llegar al Congreso de los Diputados y al Senado y se prolongó durante meses. Al inicio también allí las noticias eran inciertas, tal y como se deduce de los registros de las sesiones que se dedicaron al tema. Por ejemplo, se desconocía incluso la fecha en la que los El Greco dejaron Toledo, las cuales fueron dudosas incluso para la misma gente de la ciudad.

31. PI Records N. 41628 & 41629, Goupil n. 29171 & 29172, Stock Book 15, Page 185, Getty Research Institute, Los Angeles.

32. "Noticias", *Heraldo Toledano*, Toledo, 10 octubre 1907, pág. 1.

Para averiguarlo, basta tomar como base las primeras noticias sobre la desaparición de los cuadros que aparecieron en los periódicos, entorno al 10 de octubre, y compararlas con la fecha de 17 de octubre de 1907, que es la que resulta como registro de compra en el libro de cuentas de Boussod, Valadon & Cie. Podemos entonces especular que seguramente las telas fueron retiradas de la capilla en una fecha anterior al día 10 bajo la supervisión de Parés, que dichos cuadros fueron en un primer momento a Madrid, al establecimiento que éste tenía en dicha ciudad, y que desde allí se organizó el envío hacia París, cerrándose la transacción el 17 de ese mismo mes.

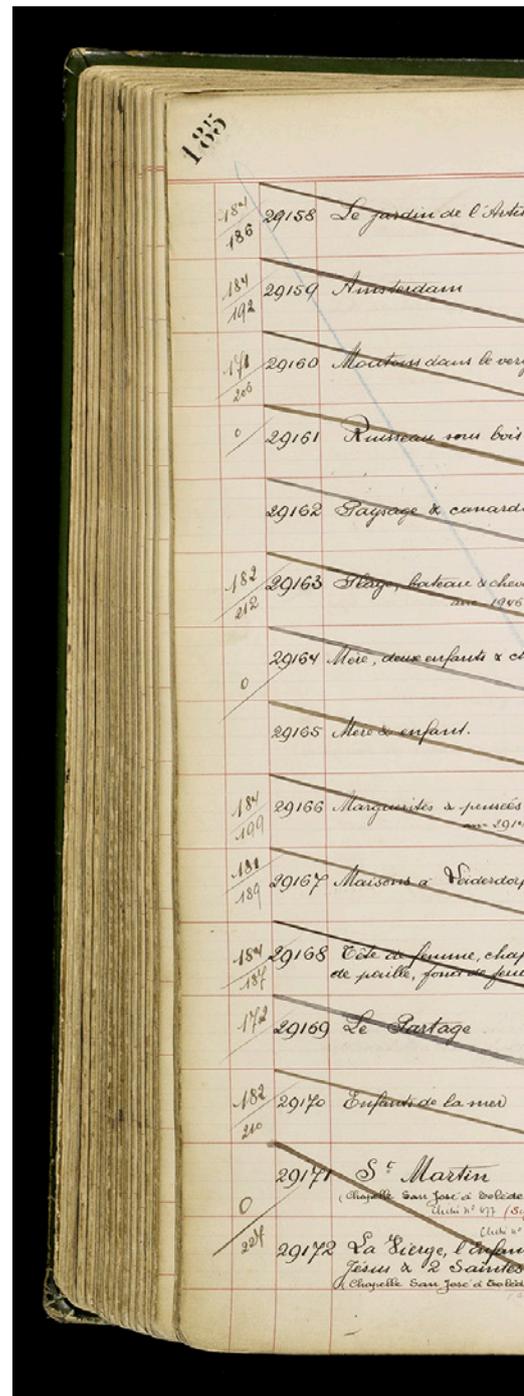
El Greco en la colección Widener

Tras conocer el interés que el coleccionista americano Henry O. Havemeyer y su mujer Louisine habían depositado en El Greco, Boussod, Valadon & Cie. se puso en contacto con ellos y le mandaron un dossier con las obras de la Capilla de San José: en él se incluían fotografías de las cuatro telas puesto que, tal y como hemos dicho, en un principio se había pensado en comprarlas todas.

A pesar de que Henry y Louisine no habían visto en su viaje a España aquellos lienzos, cuando aún se conservaban dentro de la capilla, estaban considerando seriamente el adquirirlos para su exuberante colección. Sin embargo, a causa de la muerte de Henry³³, su mujer acabó por rechazarlos.

Ante ello, los franceses tuvieron que buscar nuevas alternativas, y fue por ello que los cuadros permanecieron en París varios meses. De hecho, no sólo el periódico *El País*³⁴ daba cuenta de ello cuando decía que las telas aún estaban en el escaparate de la casa Goupil, sino que también se lamentó de ello el pintor y político madrileño Aureliano de Beruete en una carta que en junio de 1908 envió a Joaquín Sorolla³⁵. Fue entonces que Louisine Havemeyer recobró el interés por los cuadros y reanudó las conversaciones con la galería con la ayuda de su hija Electra.

Llegó incluso a vender varias de sus pinturas a través de Durand-Ruel para poder recaudar los 60.000\$ que estaba dispuesta a pagar por el *San Martín*. Pero su sorpresa fue enorme cuando en marzo de 1909, des-



33. 4 de diciembre de 1907.

34. BESTEIRO, J. "Los nobles prenderos. Historia de los grecos de San José", *El País*, Madrid, 22 mayo 1908.

35. MARÍN VALDÉS, F. A. "Aureliano de Beruete: cartas a Joaquín Sorolla", doc. n. 45, Liño, Oviedo, 1985.

185

20 ⁵ x 45	Broedenburg	10. 9. 07	TOI	ATT ²	La Haye a M. S. Martini	"	La Haye a Artiste	11. 9. 07
59 ⁵ x 44	Rlinkenberg	11. 9. 07	PCPT ²	PION	- d° - a J. Schrick	"	- d° - - d° -	"
32 x 41 ²	Steeink	13. 9. 07	ATT ² Cust VE	OCA	- d° - a P. el. van Rotten	"	- d° - Artiste au Cpt.	9. 11. 07
49 x 55 ⁵	van Rijnou	14. 9. 07	EPA Cust VE	RAR	- d° - a 8 ⁵ 26 x 27 class	"	- d° - - d° -	28. 3. 12
55 ⁵ x 47 ⁵	- d° -	"	RPN Cust AR ²	PRU	La Haye a James Connell & Sons Glasgow	"	- d° - - d° -	4. 5. 10
54 x 39	J. Maris	16. 9. 07	RPNXX	RIEAN EPAN RARNX	La Haye a F. Smulders Rotterdam	"	- d° - a F. Buffa. Amsterdam	10. 2. 09
56 x 61	Zwaan	19. 9. 07	EPA Cust AR ²	PJO	- d° - a James Connell & Sons Glasgow	"	- d° - a Artiste au Cpt.	4. 5. 10
56 x 42	- d° -	"	RUR ² Cust CI ²	RPN	- d° - a 8 ⁵ 26 x 27 class	"	- d° - - d° -	28. 3. 12
41 ⁵ x 33 ⁵	C. v. der Wandt	24. 9. 07	TEA EIC ² EAN ²	TEA	La Haye a Klinker Eschwege	"	La Haye a M. S. Martini (supra)	1. 10. 07
55 x 61	van Oorsten	3. 10. 07	RUR ²	ARA	- d° - a Prof. M. S. van der Sluys	"	- d° - a Artiste	3. 10. 07
65 x 54	A. Synch	11. 10. 07	PRAN Cust EPR ²	RANX	Mons. M. Broeders Co Paris	"	Artiste & passage de lin. p. c.	26. 10. 07
28 x 35	Mau Serrault.	9. 10. 07	PAT ²	ZNR ²	La Haye a 8 ⁵ C. F. N. & Co	"	La Haye a Artiste au Comptant	10. 3. 11
26 ⁵ x 39 ⁵	Blommers	11. 10. 07	ETIN Cust PRA	AJIN EMAN CIEN	La Haye a J. C. Biquell	"	- d° - a Compt. Artz.	9. 12. 08
193 x 103	Greco Domenico Theotokopuli del 61	17. 10. 07	ONINX ANXXX ENXXX EPCT ²	ANXXXX	50 0,00 0 M. S. A. D. Siderod	"	Comte de Guondulain Colice	26. 10. 09
193 x 103	- d° - (- d° -)	"	ONINX ANXXX ENXXX EPCT ²	ANXXXX	50 0,00 0 Sandette Incubing Philadelphia	"	- d° - Colice	

Fig. 4. Libro de cuentas de la casa Goupil que documenta la venta de los cuadros del Greco a Peter Widener.
Fuente: PI Records N. 41628 & 41629, Goupil n. 29171 & 29172, Stock Book 15, Page 185, Getty Research Institute, Los Angeles.

cubrió por su amiga Mary Cassatt que el cuadro ya no estaba disponible³⁶, puesto que había sido ofrecido a otro coleccionista, el cual quería adquirir las dos telas. Efectivamente así fue, y de este modo, quien finalmente se adjudicó los cuadros fue Peter Arrell Brown Widener. Según el libro de cuentas de Goupil, se vendieron el 26 de octubre de 1909 por un total de 500.000 francos.

Dicha compra sin duda produjo a los Widener una gran satisfacción personal, tal y como se refleja a través de las noticias de Bernard Berenson, el cual recordaba que tanto Peter como su hijo Joseph estaban entusiasmados por haber adquirido aquellos El Greco, lo que venía a significar que finalmente la tortilla había dado la vuelta a su favor, en lo que arte y coleccionismo respectaba³⁷.



Fig. 5. Las obras del Greco dentro de la colección Widener en Lynnewood Hall, Philadelphia. Foto: Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington DC.

Dicha afirmación es de vital importancia pues nos descubre la naturaleza de su propietario y uno de los verdaderos motivos por los que las telas fueron adquiridas. Peter Widener había empezado a coleccionar entorno a los años ochenta del siglo XIX y más que como inversión o como modo de satisfacer una verdadera pasión, lo hizo para ganar prestigio social. La presencia de El Greco se explica por el mismo motivo y se justifica por la creciente presencia de sus piezas dentro de las colecciones americanas.

A pesar de que los Widener contaban con una suntuosa casa en la ciudad, los cuadros pasaron a decorar Lynnewood Hall, la mansión que el arquitecto Horace Trumbauer construyó en Elkins Park, a unos 15 km de Philadelphia.

Ahora bien, la importancia que tenían las dos pinturas del Greco dentro de la colección, queda perfectamente demostrada por su posición privilegiada. Ambos estaban colocados en el segundo piso, en la primera y más grande de las galerías, sobre una pared de terciopelo rojo, a ambos lados de la puerta.

De la colección Widener a la National Gallery of Art

El heredero Joseph Widener creció y se formó en un contexto completamente diverso al de su progenitor. Frecuentó las prestigiosas universidades de Pensilvania y Harvard. No sólo gestionó de forma correcta la fortuna que había recibido, sino también la colección de arte.

36. QUODBACH, E. "The Last of the American Versailles: The Widener Collection at Lynnewood Hall", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 29, n. 1&2, Stichting voor Nederlandse Kunsthistorische Publicaties, Amsterdam, 2002, pág. 78.

37. SAMUELS, E. *Bernard Berenson. The making of a legend*, Cambridge & London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987, pág. 83.

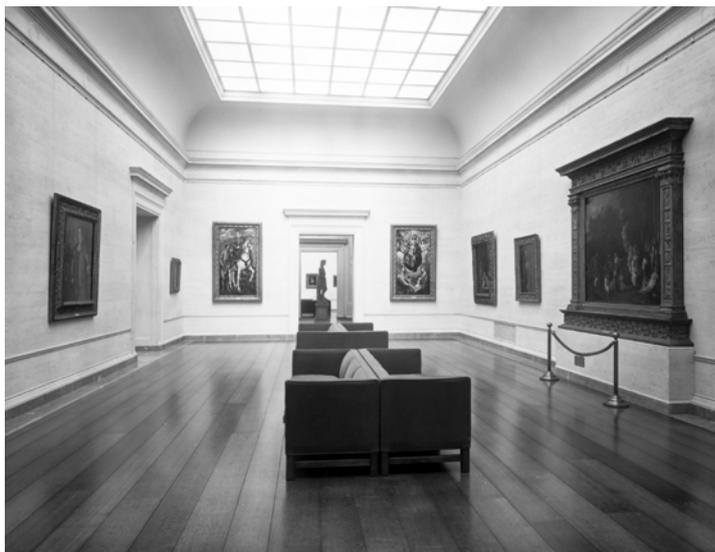


Fig. 6. Las dos obras del Greco expuestas en la sala 22 de la National Gallery of Art de Washington DC, en torno a los años cuarenta del siglo XX. Foto: Gallery Archives, National Gallery of Art, Washington, DC

A diferencia de Peter, Joseph Widener era consciente del rol público de su colección. En este sentido llevaba años barajando la idea de donar parte de su colección en memoria de su padre a la Galería Nacional que se había creado en Washington gracias al interés personal y al apoyo económico de Andrew W. Mellon³⁸ y que abrió sus puertas en marzo de 1941.

El 17 de octubre de 1940 Joseph había hecho público que la colección Widener iría a DC y no a la ciudad de Philadelphia.

El 25 de agosto de 1942 el Senado de los Estados Unidos discutió y posteriormente aprobó la que fue, tras aquella de Mellon y Samuel H. Kress, la tercera donación im-

portante que dicho museo recibió en su primera etapa, convirtiéndose en un núcleo fundamental del mismo.

La colección Widener se instaló en diciembre y el día 20 se abrió al público. La inauguración, a la cual asistieron más de 8.000 individuos, fue considerada *“uno de los mayores eventos culturales a los que una persona podía aspirar a asistir en la vida”*³⁹.

Los dos El Greco se convirtieron en uno de los puntos fuertes de las seiscientas piezas que pasaron a formar parte del museo. Los cuadros se situaron en la galería 22, una de las dos dedicadas a las obras de corte italiano, a ambos lados de una de las puertas de entrada a la sala y junto a piezas de Murillo, Tiziano o Bronzino.

Actualmente están integrados con los otros cuadros que forman parte de la colección permanente de la National Gallery, que pueden contemplarse a lo largo del recorrido dedicado al arte español, junto a otras obras del Greco como el famoso *Laocoonte*.

Fecha de recepción: 02/11/2014

Fecha de aceptación: 10/02/2015

38. El cual además de quince millones de dólares para construir el edificio, regaló también su colección a la nación.

39. BERRYMAN, F. S., “Widener Exhibition Important Event at National Gallery”, *Evening Star*, Washington DC, 20 diciembre 1942, pág. E5.



Fig.1. Semicolumna, capitel y arranque de nervios. Iglesia de Santiago, Baza (Granada).

La capilla de Juan Romero en la Iglesia de Santiago de Baza (Granada)

Juan Manuel Segura Ferrer
César Valero Segura

Universidad de Granada

Resumen

La iglesia de Santiago, uno de los más bellos ejemplos del mudéjar granadino¹, se levantó tras el gran terremoto de 1531, en las décadas centrales del siglo XVI, en los años treinta y cuarenta. Sufrió una importante transformación, una ampliación en el siglo XVII, en la que se construyó la nave de la epístola, creando en ella varias capillas². El interés histórico y artístico de este templo es innegable, con elementos constructivos que abarcan todos los estilos de la Edad Moderna, desde el Gótico al Barroco. De todos los espacios construidos sobresalen, además de las magníficas carpinterías mudéjares policromadas, la capilla del rico ganadero Juan Romero que veremos en este artículo³.

Palabras clave: Siglo XVI, arquitectura religiosa, iglesia de Santiago, capilla de Juan Romero, Tardogótico, Renacimiento, Canteros Pedro de Urrutia y Rodrigo de Gibaja.

Abstract

The church of Santiago, one of the finest examples of Moorish Granada, was built after the great earthquake of 1531, in the middle decades of the sixteenth century, in the thirties and forties. It underwent a major transformation, an expansion in the seventeenth century, in which the epistle was built, creating in it several chapels. The historic and artistic interest in this temple is undeniable, with construction elements covering all styles of the modern age, from Gothic to Baroque. All built spaces stand, besides the magnificent polychrome Mudéjar woodwork, rich farmer Chapel Juan Romero discussed in this article.

Keywords: XVI century, religious architecture, church of Santiago, chapel of Juan Romero, Late Gothic, Renaissance, Stonemasons Pedro de Urrutia and Rodrigo de Gibaja.

1. GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*, Granada, Universidad, 1989, pág. 403.

2. LÁZARO DAMAS, M. S., "Una traza de Alonso de Medina para la escalera del monasterio de la Merced de Baza", *Boletín del Instituto del Padre Suárez* (Guadix), nº17, 2004, pág. 87.

3. LÓPEZ GUZMÁN, R. et al, *Guía artística de Granada y su provincia* (II), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006, pág. 64. Los profesores de la Universidad de Granada, que firman esta guía, consideran la armadura de la capilla mayor como una obra excepcional.

Introducción

El primitivo templo de Santiago debió iniciar su construcción en las primeras décadas del siglo XVI. En 1525 el consistorio concedía terreno para ampliar su perímetro, emprendiéndose poco después las obras para levantar el nuevo edificio sobre la primitiva mezquita principal del arrabal adaptada a templo cristiano. Según el historiador Javier Castillo ya se habían construido algunas partes, caso de la capilla de Juan Romero (1515-1528)⁴.

La iglesia debió quedar totalmente arrasada tras el terrible seísmo de 1531, si tenemos en cuenta lo que afirman las crónicas de la época, que aseguraban que había caído todo el edificio por el suelo, teniendo que ser reedificado desde los cimientos. El 10 de octubre de ese mismo año Antón Redondo declaraba que tan sólo quedaba en pie una pared abierta, resquebrajada y peligrosa⁵. Los beneficiados del templo y los maestros que visitaron las ruinas estimaron que el coste para levantar el templo de nueva planta ascendía a 1.200.000 maravedíes⁶.

Tras el terremoto se desarrollará una febril actividad constructiva por toda la ciudad, evidenciando un nuevo panorama artístico, más cercano al mundo del Renacimiento, rastreable no solo en los testimonios conservados sino a través de los documentos que han sobrevivido en distintos archivos. En los diferentes contratos de cantería y carpintería se observa una creciente adopción de programas renacentes y el manejo de algunos términos de un nuevo vocabulario. En las condiciones de obra, tal y como sucede en la construcción de la capilla de Juan Romero, se exigía la realización de trabajos en los que se incorporasen programas decorativos acordes al nuevo estilo, molduras y otros elementos “a lo romano”.

La construcción de la nave principal y capilla mayor

Las obras para levantar la nueva iglesia no tardaron en comenzar. En este artículo daremos unas pinceladas sobre la construcción de la nave principal y capilla mayor y nos centraremos en la capilla de Juan Romero, objeto principal de nuestro estudio.

El 9 de noviembre de 1534, pasados tres años del seísmo, una comisión del cabildo abacial, formada por el chantre Pedro de Malpartida y el canónigo Francisco Garcés, se presentó ante el ayuntamiento para comunicar que iban a comenzar las obras de la iglesia, solicitando asistiesen dos representantes municipales para que viesan las trazas de la nueva construcción, escogiendo el consistorio a Melchor de Luna, alcalde mayor y al licenciado Narváez⁷.

Ese mismo año se firmaba el contrato con los canteros vizcaínos Martín de Alzaga y Pedro del Pozo para terminar los pilares del templo, los cuales habían de constar con trece pies de alto, no más. Maese Andrés, el maestro albañil encargado de la dirección de las obras, les pagaría 30 ducados, un tercio al día siguiente de

4. CASTILLO FERNÁNDEZ, J., *Baza. Guías de Historia y Arte*, Granada, Diputación, 2009, pág. 138. Dicho historiador afirma que las obras de la capilla mayor y la torre se iniciaron poco después, todo con piedra de cantería de Bácor.

5. ESPINAR MORENO, M. y QUESADA GÓMEZ, J. J., “Estudios sobre la ciudad de Baza en la época musulmana y morisca. Los efectos del terremoto de 1531 en la estructura urbana”, *In memorián. Fray Darío Cabaneas Rodríguez, O.F.M. (1916-1992), 1991-1992*, pág. 99.

6. OLIVERA SERRANO, C., “La actividad sísmica en el Reino de Granada (1487-1531)”, *Estudios Históricos y Documentos*, 1995, págs. 97, 235 y 523.

7. TRISTÁN GARCÍA, F., “Toponimia de la Bastitania III (Religiosa)”, *Péndulo (Baza)*, nº5, 2004, pág. 57.

la firma de la contrata, el segundo cuando estuviesen mediados los trabajos y el último el día que finalizasen los mismos. Maese Andrés se comprometía a tener todos los materiales a pie de obra. De todos los espacios arquitectónicos de este templo sobresale la excepcional armadura de su capilla mayor, una de las más importantes, si no la más, entre las que se conservan en la provincia de Granada, obra levantada a mediados de los años cuarenta por el maestro de carpintería Juan Martínez y el pintor Francisco López.

Dentro de la iglesia destacan varias capillas particulares, siendo la más relevante del siglo XVI la del rico ganadero Juan Romero, realizada toda ella en cantería, cuyo ámbito se proyecta fuera de la línea marcada por la nave del evangelio.

Antes de comenzar el estudio de esta construcción vamos a presentar una serie de pinceladas biográficas sobre el papel de este señor y su familia, sabiendo con antelación que siempre habrá aspectos de su vida que quedarán en la sombra.

El comitente

No existe hoy en día un estudio que aborde la personalidad y la trayectoria del ganadero Juan Romero pero han aparecido algunas referencias y datos dispersos que nos permiten disponer de material para reconstruir algunos aspectos de su biografía y, sobre todo, del papel que jugó en la Baza del siglo XVI uno de los personas más importantes de la parroquia de Santiago, motivo por el que levantó la capilla más relevante del quinientos en dicho templo.

Este señor formaba parte de la élite local, integrante del grupo de los grandes ganaderos. Hoy en día desconocemos su origen y el de su familia. Futuras investigaciones ayudarán a fijar un perfil más detallado. Hemos estado indagando en la Baza del siglo XVI y hemos localizado varias ramas principales del apellido Romero tras la Reconquista a los que podría pertenecer pero hasta el momento ignoramos su vinculación a alguna de ellas⁸.

Es posible que este linaje provenga del norte de España. En varios documentos relacionados con integrantes de la familia de Juan Romero se menciona la población de Villoslada, desconociendo si se trata de Villoslada de los Camareros en La Rioja o Villoslada en la provincia de Soria. Ambas poblaciones están ubicadas en comarcas muy relacionadas con la ganadería trashumante, principal ocupación de nuestro comitente⁹.

Lo que está claro es que Juan Romero fue uno de los grandes ganaderos de la primera mitad del siglo XVI. La ganadería y sus derivados fue uno de los campos económicos en los que despuntó la ciudad de Baza en

8. En primer lugar señalar a una familia de origen hidalgo procedente de los primeros repobladores de la ciudad cristiana. El primero fue Antón Romero, llamado «el aragonés», caballero que, sirviendo a los Reyes Católicos, pasó a Andalucía y tomó parte en la conquista de Baza (Granada) en 1489. En segundo lugar señalar a Juan Romero, originario de Baza, convertido al cristianismo antes de la Conversión General de 1500, habiendo recibido diversas propiedades urbanas y rústicas en la ciudad. Junto a éstos destacar a Juan Hernández Romero de Poveda y Miguel Romero de Hinojosa (Sevilla). A principios del XVI aparecen otros como Alonso Romero.

9. Durante esta primera mitad del siglo XVI, residían en la ciudad de Baza varios individuos de la comarca de los Cameros: Villoslada, Torrecilla de los Cameros y Lumbreras, población esta última asociada a Puerto Lumbreras (Murcia) por algún que otro historiador. Algunos ganaderos cameranos que alcanzaron una de las mayores rentas per cápita de Europa, eran, en su mayor parte, nobles cuyos blasones adornaban las fachadas de las casas señoriales de Villoslada y Lumbreras.

el quinientos. Según cálculos del historiador Francisco Tristán, entre una quinta y una sexta parte de la población cristianovieja se dedicaba al sector ganadero o a sus industrias derivadas¹⁰. En una coyuntura económica favorable, con creciente demanda y elevación de precios de la lana y la carne, el comercio de ganado produjo grandes ingresos.

Es de vital importancia reseñar que en esta urbe existía una mesta local al margen del Honrado Concejo de la Mesta castellana, donde estaban representados todos los “señores de ganado”, encargándose este organismo de defender sus derechos y dirimir sus conflictos¹¹.

El 24 de marzo de 1511 Sebastián Carmona, y su hermana, pagaban 30.000 maravedíes a Juan Romero por la administración de su ganado (y el de su hermano Sancho) desde 1505 a 1508, periodo en el que dichos señores habían estado cautivos en África tras ser secuestrados por tropas musulmanas en los campos de Níjar (Almería)¹². Creemos que se refiere a este ganadero pero son datos todavía por confirmar.

A finales del siglo XV y principios del XVI, en las orillas del mar de Alborán, los enemigos por excelencia de los reinos cristianos eran los musulmanes, entre otras razones, por sus continuas incursiones a la costa con objeto de saquearla y lograr cautivos cristianos. Níjar, en las proximidades de uno de los espacios costeros del Mediterráneo español, era uno de los lugares preferidos por los corsarios norteafricanos para sus actividades. En el año 1511 los hermanos Juan y Sancho Romero fueron capturados cuando probablemente estaban con su ganado pastando en los campos de Níjar, lugar escogido por los rebaños de las sierras de Jaén y Granada para pasar el invierno en los cálidos pastos almerienses.

Los datos más relevantes localizados sobre la trayectoria laboral y económica de este señor están relacionados con su trabajo de ganadero y con los pastos. Tras la crisis demográfica de principios de la década de los años veinte en el reino granadino, provocada por una epidemia de peste y una baja producción de trigo, el ayuntamiento solicitó a la corona el reparto entre los vecinos de la sierra de Baza, que tras la conquista, había quedado como tierra comunal.

La petición se basaba fundamentalmente en la escasez de cereal que sufría la ciudad, sin tener la posibilidad de obtenerlo en los partidos limítrofes. “Esta penuria cesaría si *se rompiese para labranza de pan los montes de estepares e espártales de la dicha syerra*”¹³. Además, la solicitud se apoyaba en otros motivos como eran el poco aprovechamiento de la sierra y su mucha espesura, que favorecía la proliferación de lobos y otros animales dañinos para el ganado.

Con motivo del repartimiento de la sierra de Baza, entre 1524 y 1525, se confeccionó un padrón de cristianos viejos que –en teoría– serían los únicos que podrían participar. En dicho reparto Juan Romero

10. TRISTÁN GARCÍA, F., “Las actividades ganaderas de la Tierra de Baza en la primera mitad del siglo XVI a través de las ordenanzas municipales”, *Herbajes, trashumantes y estantes: la ganadería en la Península Ibérica (épocas medieval y moderna)*, Almería, 2002, pág.185.

11. CASTILLO FERNÁNDEZ, J., “Una Trinidad social. Baza en el siglo XVI. Cristianos viejos, conversos y moriscos”, *Péndulo (Baza)*, nº3, 2002, pág. 41.

12. CRESPO MUÑOZ, F. J., *El notariado en Baza a comienzos de la Edad Moderna. Estudio y catálogo de los protocolos notariales (1516-1519)*, Granada, Universidad (Tesis Doctoral), 2007, pág. 1199.

13. TRISTÁN GARCÍA, F., “Baza, 1525. (Un estudio de la sociedad a través de un padrón de cristianos viejos)”, *Crónica Nova*, nº26, 1999, págs. 404-405.

y su hermano Pedro, residentes los dos en la parroquia de Santiago, recibían una caballería de tierra y una peonía respectivamente¹⁴.

El 31 de marzo de 1529, junto a otros señores del ganado, solicitaba se eliminase el vedado en varios parajes de la sierra bastetana para que los rebaños pudiesen entrar por la necesidad imperiosa de pastos ante la pertinaz sequía de aquel año¹⁵. El 28 de abril de 1536 llegaban al cabildo de la ciudad quejas de que los alcaldes de la Mesta hacían y deshacían a su libre albedrío, tomándose más atribuciones de las que le correspondían por derecho, inmiscuyéndose demasiado en dar y repartir las zonas de pastos. Por ese motivo el ayuntamiento, alegando que en el Reino de Granada no había competencia de la Mesta castellana, elaboró unas ordenanzas con sus respectivas penas, sin entorpecer la jurisdicción real y la justicia ordinaria.

Elaboradas y aprobadas dichas ordenanzas, el cabildo notificaba a Miguel de Almenara y a Juan Romero, los alcaldes de dicha Mesta, que desde ese momento en adelante no podían tomar ninguna decisión sin que el alcalde mayor estuviese presente, bajo pena de 50.000 maravedís, la mitad de cuyo importe iría a parar a la corona y la otra a obras públicas de la ciudad. Tres años después, en 1539, se condenaba a Juan Romero a pagar 552 maravedís por cierto juicio que podría tener relación con temas de ganado y pastos, aunque la documentación no aporta más información¹⁶.

Casó nuestro comitente en dos ocasiones. La primera con Catalina Martínez y la segunda con Catalina de Saravia¹⁷, sin descendencia de ninguna de estas relaciones. Poco sabemos hoy en día sobre su primera esposa. Creemos que fue hija de Juan Martínez Moreno y Eva Martínez, familia relacionada con la ganadería local. En su testamento Juan Romero pide que se digan 20 misas por el alma de su suegra, Eva Martínez¹⁸.

El 23 de octubre de 1544 Juan Romero, estando enfermo, otorgaba testamento, solicitando ser enterrado en la capilla que mandó construir en la iglesia de Santiago¹⁹. Un dato curioso es que el escribano aclara en las últimas líneas del documento que el testador sabía firmar y que quiso hacerlo. Comenzó a plasmar su rúbrica sobre el papel pero le fue imposible por su enfermedad.

El matrimonio Romero-Saravia había creado lazos afectivos con varios miembros de la servidumbre, hecho habitual en toda la Edad Moderna. Por dicho motivo Juan Romero legaba a Ana Romero 10.000 maravedís, el dinero que les correspondía por los servicios prestados, aumentando la cantidad que le adeudaba para ayudarle a tener una dote de cierta consideración con la que poder casarse. Dicha doncella, de la que desconocemos si tenía relación familiar con el comitente, debía llevar algunos años en su compañía, estando el

14. Archivo Municipal de Baza [A.M.B.], Actas Capitulares, 31/03/1529, f. 266v. Agradezco dicho dato al profesor Francisco Tristán García. Igualmente agradezco los demás datos aportados, localizados en las actas capitulares.

15. A.M.B., Actas Capitulares, 31/03/1529, f. 266v.

16. A.M.B., Libro Antiguo de Rentas y Censos de Propios, 1533-1568, legajo B-8.

17. Igualmente hemos localizado algunos datos de un tal Juan Romero y la familia Saravia. El 16 de septiembre de 1518 Catalina Sánchez de Gredos solicitaba al corregidor, y al alcalde de la ciudad, que interviniese ante Juan Romero para que le entregase a su hija María de 5 años, hija que tuvo con su primer esposo, Alonso de Saravia. Mientras tanto Juan Romero pedía que la menor se pusiese como soldada en su casa, para lo cual se nombró tutor a Lope de Saravia, tío paterno de la niña.

18. El testamento fue abierto el 4 de septiembre de ese mismo año, tras su fallecimiento.

19. La que creemos que fue su suegra había estado casada en dos ocasiones, con Martín García y con Juan Martínez Moreno. Con el primero tuvo al menos una hija, llamada María, casada con Gregorio Martínez, señor vinculado con la venta de lana. Con el segundo tuvo dos hijas, Catalina y María.

señor muy satisfecho por el trabajo desempeñado en su casa. En muchos casos las jóvenes sirvientas se criaban en la residencia del señor casi desde la adolescencia. Doña Catalina, su viuda, igualmente legaba a una de sus criadas otros 10.000 maravedís, como dote para su casamiento.

En muchos casos las doncellas jóvenes trabajan para ir reuniendo el importe de su dote. Solían dejar de servir cuando se casaban, pues era habitual que tras la boda se dedicasen a las tareas domésticas de su hogar. Era usual firmar unos contratos llamados soldada, los cuales estaban encaminados, principalmente, al aprendizaje de un oficio, el servicio doméstico, dirigido casi exclusivamente a las jóvenes. El dinero recibido, una pequeña cantidad, no representaba sin embargo una relación proporcional con el tiempo de servicio prestado, convirtiéndose este periodo en la sala de espera al matrimonio mientras aprendían las labores propias de una casa.

Juan Romero dejaba como única heredera a su esposa, legando algún dinero a otros miembros de la familia. Así, Marí Sánchez, su sobrina, recibía en herencia 10.000 maravedís.

Será Catalina de Saravia, su viuda, quién legará, en su testamento otorgado el 2 de junio de 1546, más capital²⁰. Dejaba un caudal apreciable para dotar a distintas doncellas, la mayoría de ellas relacionadas con el linaje familiar, un total de 25.000 maravedís. A María, sobrina de su esposo, le legaba 10.000 maravedís. A Leonor de Guevara, hija de Juan Fernández Nogueroles y Mayor de Mena otros 10.000, a Isabel del Campo y a María Redondo, hijas de Pedro Redondo, 2.500 para cada una. El único varón beneficiado será Juan, sobrino de su difunto marido, con 5.000 maravedís²¹.

Doña Catalina fundó una memoria anual para dotar doncellas huérfanas para su casamiento. Establecía que se había de fijar una dote anual de hasta 10.000 maravedís, dependiendo de lo que produjeran las rentas de los bienes que aportaba para su fundación.

En la Edad Moderna las fundaciones destinadas a financiar dotes matrimoniales se basaban en la idea de proteger a las mujeres, ofreciéndoles recursos económicos para casarse. Muchas de estas iniciativas eran creadas para doncellas huérfanas o pobres, o ambas cosas. Gracias a ellas muchas jóvenes “virtuosas y honradas” pudieron contraer matrimonio. No puede olvidarse que en el discurso religioso y jurídico de la época prácticamente no existía lugar para las mujeres que no llegasen al matrimonio, a excepción de las religiosas. Así, estas iniciativas les daban la posibilidad de fundar una familia con mayores garantías ya que dotar a una o varias hijas se hacía misión imposible para muchas familias, más si eran hijas de viudas pobres e imposible si eran huérfanas.

La construcción

La capilla que veremos a continuación se levantó en dos ocasiones en la primera mitad del siglo XVI. La primera traza debió ejecutarse en los años veinte, obra que se hundió tras el sismo de 1531. El segundo proyecto, el que podemos admirar en la actualidad, se llevó a cabo entre 1538 y 1545, de manos del maestro de cantería Rodrigo de Gibaja, el artífice más reclamado de la ciudad, sintetizando las formas tardogóticas con las del primer Renacimiento.

20. El testamento fue abierto tras su fallecimiento, el 8 de julio del mismo año.

21. A Mayor de Mena, mujer de Nogueroles, le dejó un manto nuevo, a la mujer de Alonso García una saya y a su criada Ana otra saya.

La construcción anterior al terremoto de 1531

La capilla levantada antes del terremoto debió proyectarse con un diseño tardogótico, encargándose de su ejecución los canteros vizcaínos Pedro de Urrutia y Juan de Alzaga, probablemente traza del primero de ellos. Dichos maestros, en unión de Eusebio de Praves, eran los artífices más solicitados de la urbe en la década de los años veinte, motivo por el cual dirigirán y ejecutarán las obras de la primera iglesia colegial de Santa María de la Encarnación, comenzando su construcción en 1529²².

Al igual que las capillas del sector oriental de la girola de la iglesia colegial, esta primera construcción debió presentar un diseño arquitectónico más cercano al último Gótico que al primer Renacimiento.

Ha sido la profesora Lázaro Damas quién ha realizado un perfil biográfico de Pedro de Urrutia en la década de los años veinte, momento en el que debió llegar e instalarse en la ciudad. Como afirma dicha especialista, las alusiones a su persona iban precedidas de la palabra *maestre*, lo que implicaba tanto un reconocimiento y respeto hacia su categoría laboral como el retrato de un profesional maduro, experimentado en la labor que le era propia²³.

El historiador Luis Magaña afirma que este cantero procedía del norte peninsular, natural de la villa de Ea en la provincia de Vizcaya²⁴. Cuando aparece en Baza en el año 1523 es ya un maestro experimentado que contrata obras personalmente, a veces compartidas con el maestro de cantería Rodrigo de Lamiquez y, en más de una ocasión, en colaboración con Juan de Alzaga²⁵.

La primera obra documentada fue la realización de los pilares de piedra franca para el edificio de la pescadería bastetana, trabajo por el que percibiría diferentes pagos en 1523 y 1524. Concertaba la obra y sus condiciones a finales de abril de 1523 en compañía de Juan de Alzaga²⁶. Este mismo año se quedada con la construcción del puente sobre el río Barbata (1523-1526)²⁷. En la primavera de 1524 se documenta su responsabilidad en la construcción de la iglesia de Benamaurel²⁸.

El nombre de Pedro de Urrutia desaparece de la documentación municipal de 1529 y en la documentación general después del terremoto de 1531 por lo que varios historiadores han pensado que este cantero falleció tras el terrible seísmo del día 30 de septiembre²⁹. Efectivamente, la defunción del maestro se produce durante esas fechas, desconociendo, hoy en día, el motivo exacto.

22. MAGAÑA VISBAL, L., "Alonso de Covarrubias y la iglesia mayor de Baza", *Archivo Español de Arte*, n°27, 1954, pág. 37.

23. LÁZARO DAMAS, M. S., "Aportaciones documentales para el estudio de la iglesia mayor de Baza y sus primeros maestros de cantería", *Seminario: Iglesia y Sociedad en el Reino de Granada (ss. XVI-XVII)*, Granada, Universidad, 2003, pág. 519. A veces es denominado cantero a secas pero en la documentación más precisa se le identifica como maestro de cantería, expresión que aclara y refrenda su condición y categoría.

24. MAGAÑA VISBAL, L., "Alonso de Covarrubias...", op. cit., pág. 37.

25. LÁZARO DAMAS, M. S., "Aportaciones documentales para el estudio...", op.cit., pág. 519.

26. *Ibidem*, págs. 521-522.

27. TRISTÁN GARCÍA, F., "La puente del río Barbata. El puente del río del Zújar", *Péndulo (Baza)*, n°14, 2013, págs. 89-92.

28. LÁZARO DAMAS, M. S., "Aportaciones documentales para el estudio...", op. cit., pág.522.

29. MAGAÑA VISBAL, L., "Alonso de Covarrubias...", op. cit., pág. 39.

Tras el terremoto la capilla se hundió y Juan Romero, el comitente, interpuso una demanda a los herederos de Pedro de Urrutia y a Juan de Alzaga, por los agravios, daños y fraude en la tasación del coste de la construcción que los dichos maestros habían levantado y se había hundido. Por dichos motivos pedía que se tasase de nuevo.

El 25 de enero de 1532 la viuda y heredera de maese Pedro y sus hermanos Sancho y Martín de Urrutia, sus albaceas, junto con el maestro de cantería Eusebio de Praves, reconocían que en la obra y tasación hubo algún descuido pero no en la cantidad que el demandante pedía, sino en 14 ducados de oro, los cuales se habían de descontar la mitad de los 116.542 maravedíes del precio de la capilla, correspondiendo 58.271 maravedíes a cada cantero, con lo cual, haciendo cuentas, el comitente sólo debía a los herederos de maese Pedro 36 ducados³⁰.

La actual capilla

El 9 de julio de 1538 Juan Romero contrataba con el maestro de cantería Rodrigo de Gibaja la construcción de la capilla que tenía en la iglesia de Santiago, hundida tras el terremoto de 1531³¹. Fue costumbre en la España del siglo XVI encargar las trazas de muchas construcciones de ámbito religioso a artífices de reconocido prestigio, siendo Gibaja, el maestro más reputado del momento en la ciudad, ocupando el cargo el maestro de obras de la iglesia mayor y de la Abadía. No sólo se había convertido en el cantero más solicitado del altiplano granadino sino que fue reclamado para distintas obras en los reinos limítrofes de Jaén y Murcia.

La capilla se había de levantar en el mismo lugar que tenía antes del seísmo, desmontando hasta los cimientos los restos de paramentos que todavía quedaban en pie. El comitente se comprometía a dejar el solar preparado para comenzar los trabajos y, cuando acabasen éstos, retirar el escombro.

La construcción había de tener el mismo tamaño y sus muros el mismo grosor y altura que tuvieron los de la capilla levantada antes del terremoto. En el contrato se contemplaba la reutilización de todos los materiales de la edificación anterior, piedra de Bátor y toba. Si alguna piedra faltase, el comitente había dado permiso al constructor para que la pudiese reclamar a quién la hubiese cogido. Todo el material que faltase lo había de poner el maestro de cantería a su costa.

Los datos aportados en el contrato para la construcción parecen indicar que el diseño de la capilla debió seguir, en líneas generales, la traza anterior al terremoto, con columnillas en las esquinas y bóveda estrellada de tracería tardogótica. Posiblemente los cambios fundamentales se centraron en los elementos decorativos “al romano”, presentes en las molduras del gran arco que comunica esta capilla con la colindante y en los elementos que definen las semicolumnas de las esquinas, comenzando por los pedestales y acabando con las basas y capiteles de orden corintio.

La capilla había de estar terminada en el plazo de cinco años. El maestro recibiría por el trabajo 75.000 maravedíes, 200 ducados. El dinero se pagaría en varios plazos, 10.000 en el momento de la firma del

30. Archivo de Protocolos de Granada [A.P.Gr.], Baza, Diego del Puerto, 1532, ff. 58r-59r.

31. A.P.Gr., Baza, Martín Ordóñez del Castillo, 1538, ff. 250r/252v. Contrato de condiciones con el cantero Rodrigo de Gibaja para levantar la capilla de Juan Romero.



Fig.2. Pedestal.

contrato. A partir de ese momento se irían aportando todos los años 12.000 maravedís hasta cubrir la cantidad de 60.000. Los 5.000 maravedís restantes se le pagarían al maestro en 1545.

El 23 de octubre de 1544 Juan Romero pedía, en su testamento, que se pagasen a Rodrigo de Gibaja los 17.000 maravedís que le estaba debiendo del contrato que concertó para hacer su capilla que estaba aún sin acabar. Solicitaba que la obra siguiese según las condiciones marcadas en el contrato³².

Estamos ante una hermosa capilla de planta cuadrangular, la más notable de las construidas durante el siglo XVI en este templo y una de las capillas privadas más relevantes del quinientos en la ciudad. Como señalara en 1891 el ilustre historiador Manuel Gómez Moreno, en la nave del evangelio destaca una capilla de mayores dimensiones, hecha en sillería y cubierta por una bóveda de crucería sencilla que forma arcos semicirculares y descansa en cuatro columnillas corintias arrimadas a los rincones³³.

Las semicolumnas renacentes adosadas en las cuatro esquinas, con basamentos moldurados y delicados capiteles corintios de tradición renacentista, son uno de los elementos más destacados. Según la contrata los pilaretes se habían de labrar siguiendo otro molde al que tenían en la primitiva construcción, la que cayó tras el terremoto. Igualmente se indicaba que los capiteles tenían que realizarse con un diseño “al romano”.

El planteamiento de esta construcción sigue una traza similar a la de la capilla mayor de la iglesia de San Juan, teniendo su máxima diferencia en las semicolumnas esquinadas, siendo de traza tardogótica las del presbitero del templo mencionado y de corte renacentista las de esta obra. En los soportes es donde se observa mejor la evolución de un estilo al otro, convirtiéndose los de la capilla de Juan Romero en verdaderos elementos del nuevo estilo. De una a otra semicolumna sólo hay un paso, baste añadirle pedestales clásicos,

32. A.P.Gr., Baza, Martín Ordoñez del Castillo, 1544, f. 572 v. Testamento de Juan Romero.

33. I.G.M., [Instituto Gómez Moreno], Legajo CXXVII, nº 2137. El historiador menciona en 1891 la presencia de otro arco semicircular con molduras romanas, inexistente en la actualidad. Podría haber sido tapado (totalmente o parcialmente) por obras posteriores.

molduras a modo de anillos decorativos en las basas de las columnas y capiteles de corte clasicista como mandan los órdenes.

Los tratados de arquitectura fueron empleados como fuente de inspiración de motivos ornamentales por parte de los artistas de este periodo, siendo el de Sagredo, *Medidas a lo romano*, publicado en Toledo (1526), uno de los más utilizados. Con esta obra se demostraba el interés por el conocimiento del repertorio formal clásico, empleando los distintos órdenes, el corintio especialmente, siguiendo el modelo ofrecido por la teoría arquitectónica, reproducido por otros tratados, caso de la edición vitruviana de Cesare Cesariano (1521) o la versión de Sebastiano Serlio (1565). El salto hacia el nuevo lenguaje se produjo tras la Guerra de la Compañía (1520-1522).

Aunque dichos capiteles pudieron labrarse siguiendo algún tratado, es muy probable que tomaran como modelo algunos ejemplares presentes en obras destacadas de la ciudad. El ejemplo más claro, quizás el primero, lo tenemos en la portada principal de la iglesia colegial, obra probablemente trazada en la década de los años treinta, atribuida al gran arquitecto Diego de Siloé³⁴.

Estos hermosos capiteles corintios de inspiración clásica siguen rigurosamente las reglas de los órdenes y presentan minuciosidad de trabajo y elegancia de trazado. Una fila convencional de cinco hojas de acanto, a la vista, forman un collar continuo alrededor del capitel. Tres hojas cubren el espacio de abajo arriba y sobre las otras dos, de menor altura, brotan cuatro juegos de caulículos que van arrollándose, dos en las esquinas y los otros dos hacia el centro del capitel en forma de doble rizo. El esculpido es de modelado, marcando los nervios y terminaciones con una configuración redondeada y leve resalte en el reborde. Sobre éstos un ábaco curvo con listón de moldura recta y gola de perfil ortodoxo sin decorar. Centrada y apoyándose en la gola, siguiendo una larga tradición canónica, naciendo de entre los dos caulículos centrales, destacar la presencia de una flor.

Se trata de capiteles de orden corintio que siguen fielmente la distribución y proporción de los capiteles corintios presentes en tratados clásicos, caso de Serlio, ejecutados con gran cuidado y siguiendo una técnica más fina y apurada que la del resto de los elementos decorativos de la capilla.

La capilla se comunica con la nave central del templo a través de un arco de medio punto totalmente liso, siguiendo el mismo diseño del resto de los arcos que dan paso a dicha nave. El arco principal que tenía la capilla antes del seísmo de 1531, posiblemente labrado en piedra, cayó y en su lugar, durante el proceso de construcción de la nave principal en 1534, se hizo otro más pequeño, simple y totalmente desornamentado.

El 2 de septiembre de 1545 se contrataban con el maestro Rodrigo de Gibaja algunas modificaciones a realizar en determinados elementos arquitectónicos, en concreto en el arco de cantería de piedra de Bátor que separaba esta capilla de la colindante³⁵.

34. Muy probablemente es un proyecto de 1535, diseñada en el momento que se trazó la capilla de los Araoz, levantada junto a la portada.

35. A.P.Gr., Baza, Diego del Puerto. 1545, ff. 353 v/354v. Contratación de modificaciones a la capilla de Juan Romero.



Fig.3. Capitel corintio.

Había de ser apuntado, con el objeto de no ejercer mucha presión contra los muros del templo. Gracias a su verticalidad se lograba aminorar la presión lateral y, en consecuencia, elevar su altura. Este tipo de arco es más ligero y esbelto que el de medio punto, propio de la arquitectura renacentista.

La utilización del arco apuntado u ojival, aparte de usarse con un sentido práctico, es una de las más emblemáticas características de la arquitectura gótica, posible reminiscencia de la primitiva construcción, siendo junto al de la capilla contigua, y al que comunica la nave central con la capilla mayor, un elemento de herencia tardogótica que persiste en la construcción de este templo tras el terremoto de 1531.

El comitente quería que dicho arco quedase cerrado todo él con cantería. Por dicho trabajo el comitente pagaría 12.000 maravedíes, mientras el material correría a cuenta del maestro Gibaja.

En el contrato se especificaba que debía tener la anchura que tenía antes del terremoto, siguiendo probablemente el diseño ojival que tuvo en la primitiva capilla, labrado ahora con molduras “al romano”, tal y como se veía en la traza. La decoración del intradós está configurada por una esbelta pilastra sin capitel, lisa

y cajeadada. La rosca arranca de una estrecha pilastra de la misma tipología, rematada por varias molduras a modo de platabandas de arquivitrabe, elemento clásico que podemos apreciar en numerosas edificaciones de corte clasicista. En el tratado de Sagredo, comentado anteriormente, el autor defendía que todos los miembros y molduras se labrasen según el nuevo estilo³⁶.

La iluminación de este espacio funerario se realiza a través de una ventana de medio punto, el típico del Renacimiento. Está abocinado hacia la vía pública como es característico en el tardogótico de finales del siglo XV y principios del XVI. Debía abrirse en el mismo lugar que tenía antes del terremoto, contando con dos pies y medio de ancho y en lo alto conforme a la traza. En el muro norte, lindando con la nave principal, se presenta otra ventana de características similares, aportando parte de la luz que recibe esta capilla a la nave.

Ambos vanos están situados en la parte alta de los muros como indicaban los arquitectos del Renacimiento. Ya León Battista Alberti, en su tratado *De Re Aedificatoria*, había planteado la necesidad de reducir las ventanas por razones devocionales y estéticas, como intento de recuperación de la iluminación clásica. Afirmaba que *“los ventanales de los templos deben ser de dimensiones medianas y estar muy elevados, con el fin de que a través de ellos no se pueda ver más que el cielo y de que ni los oficiantes ni los fieles aparten sus mentes lo más mínimo de la divinidad”*.

La capilla se cierra por una bella bóveda tardogótica de crucería de trece claves, formando una estrella de cuatro puntas, en cuyo centro queda conformada una figura romboidal, subdividida a su vez en cuatro rombos de menor tamaño. Las bóvedas de crucería estrellada eran consideradas más suntuosas cuando mayor era el número de claves. Desde nuestro punto de vista está vinculada a la escuela levantina y castellana. Es importante señalar que la escuela toledana, tan presente en nuestra ciudad, se mostró mucho más aferrada a los esquemas de nervios rectos, siendo el empleo de nervios curvos tímido y torpe en general.



Fig.4.. Arco de acceso a la capilla anexa.

36. Se había de colocar el entablamento que antes tenía.



Fig.5. Bóveda de crucería.

Durante los dos primeros tercios del siglo XVI se seguían construyendo bóvedas de crucería estrellada, por el peso de la tradición tardogótica y por imposición de los comitentes, la mayoría de las veces. Alonso de Covarrubias, Diego de Siloé y la gran mayoría de los arquitectos renacentistas de España, seguirán utilizándolas. La idea de Antigüedad Clásica se había extendido más en los elementos decorativos de los soportes que en las bóvedas.

En el contrato se especificaba que los jarjamentos habían de ser labrados con un molde algo menor que el de los que habían caído tras el terremoto, aprovechando todas las piezas. Con dicho molde habían de ser labrados todos los cruceros y terceletes, dando como resultado unos nervios finos y muy elegantes.

El casco de dicha capilla, con monte de medio punto, había de estar cerrado de ladrillo y enlucido con su torta de yeso, convirtiéndose en una obra liviana, estando así *“más segura y atada”*. La bóveda debía tener la altura de la anterior, y posiblemente, siguiendo el mismo diseño. Para protegerla se utilizó una cubierta de madera a cuatro aguas rematada de teja árabe, materiales de los que se hacía cargo el comitente.



Fig.6. Exterior de la capilla.

Las claves debían quedar barrenadas, dejando al descubierto los bacines, para que el comitente pudiese colocar las fileteras (esculturas en madera, piedra o yeso que se ponían sobre las claves de la bóveda). El dejar a la vista los bacines parece corresponder a una intención meramente ornamental, al servir éstos para insertar la decoración de las claves, aunque para algunos maestros, caso de Simón de Colonia, tenían un sentido funcional, servían “*para limpiar la capilla, colgar lámparas o deshacer andamios*”.

Para finalizar se habían de enlucir por dentro tanto las paredes de la capilla como el casco de la bóveda, perfilando sobre las distintas superficies, con un pincel, las líneas del despiece de cantería, simulando un *opus quadratum*. Así lo tiene, por ejemplo, la primitiva bóveda del ábside de la iglesia de Santa María de Huéscar³⁷. Hoy en día, los muros y bóveda (a excepción de las semicolumnas y nervios) están encalados en blanco, siguiendo lo marcado por algunos arquitectos del siglo XVI, caso de Rodrigo Gil de Hontañón, quién decía que las paredes de las iglesias debían ser blancas “*porque es el color que más conviene al templo*”, idea recogida por Simón García en su obra *Compendio de arquitectura y simetría de los templos conforme a las medidas del cuerpo humano*.

Exterior

El aspecto exterior de la capilla es macizo y sobrio. Destaca por su formato cúbico de gran volumen totalmente desornamentado, cuyo ámbito se proyecta fuera de la línea marcada por la nave, remarcado por dos estribos angulados en las esquinas.

Los contrafuertes son lisos, firmes y sin molduración, una solución escogida para resistir el empuje de la bóveda interior. Son de sección rectangular y ascienden rectos, sin disminuir en altura, desde el suelo hasta acabar por debajo de la cornisa. Quedan rematados por taludes de piedra labrada para la caída de las aguas. Toda la capilla esta rematada por una cornisa o tejazoz de piedra labrada, solución afín al clasicismo, para el que los muros de un edificio era obligado terminasen en cornisa.

El patrimonio mueble

La capilla ofrece en la actualidad un pálido reflejo de su primitiva magnificencia al haber desaparecido todo su patrimonio mueble: retablo, pinturas y objetos litúrgicos. En el testamento de Juan Romero poco se precisó con respecto al ornato con el que se dotaba a este espacio sagrado, debiendo tratarse en el ámbito familiar, dejando encargados, tras su fallecimiento, a sus albaceas, quienes fueron aportando, poco a poco, los distintos ornamentos y alhajas. En sus últimas voluntades, tan sólo se ordenaba comprar varios bienes: una casulla de terciopelo negro y dos objetos de orfebrería, un cáliz y una paterna de plata que tuvieran un valor aproximado de 10 ducados.

Para el buen funcionamiento y manteniendo de esta capilla fundaba una capellanía, dejando para ello las rentas que producía el cortijo o cañada de Saravia, en el campo de Jabalcón, un total de 12.000 maravedíes anuales. A cambio se habían de cantar cinco misas semanales por las almas de los comitentes³⁸.

37. GONZÁLEZ BARBERÁN, V., “Memoria histórica y técnica sobre la colegiata de la Encarnación de Huéscar (Granada). Hoy templo parroquial de Santa María de la Encarnación”, *Péndulo (Baza)*, nº15, 2014, pág. 348. Fotografías de dicha página.

38. Nombraba como patronos de la capellanía al abad y al canónigo de la iglesia colegial de Santa María de la Encarnación. Ellos debían elegir el capellán.

El retablo

El 30 de septiembre de 1550 el regidor Antonio Pérez de Guevara y el clérigo San Juan Romero, patronos de la capellanía, encargaban la construcción de un retablo con el entallador Juan de Vadoma y los pintores y doradores Francisco López y Giraldo Vitfel, siguiendo las condiciones firmadas por los comitentes y los artistas, comprometiéndose éstos a entregarlo antes de que acabase 1551³⁹.

El retablo debía seguir las condiciones que el matrimonio había dejado por escrito ante el notario Jerónimo del Aguilar y respetar las muestras que estaban en poder del regidor Antonio Pérez de Guevara. La ejecución de la obra se remató con los artistas mencionados anteriormente por la cantidad de 79 ducados, recibiendo 50 a cuenta y 10 durante el proceso de realización de la obra. Una vez que estuviese asentado el retablo se aportarían 5.000 maravedíes. El resto del dinero, hasta completar el pago total, quedaba pendiente hasta que pasase un año del asentamiento de la obra.

La labor profesional de Juan de Vandoma, artífice asentado a mediados del siglo XVI en la ciudad, está escasamente perfilada hoy en día. Probablemente tocara varios campos artísticos, incluido el de la canteoría, especialidad de un maestro con este nombre sobre el que hemos localizado distintos trabajos. En 1544, el cantero Juan de Vandoma, posiblemente el entallador que participó en la elaboración de este retablo, participaba en la construcción del puente sobre el río Barbata⁴⁰.

En cuanto a la trayectoria profesional del pintor Francisco López durante los años cuarenta y cincuenta ha sido esbozada por la profesora Soledad Lázaro Damas. Gracias a ella sabemos que este artista estuvo trabajando y vinculado en los años cuarenta a la iglesia de Santiago, interviniendo en la remodelación de los retablos de Santiago y San Ginés dicho templo parroquial⁴¹. Posteriormente, en 1546, pinto la armadura de la capilla mayor de esta misma iglesia. Igualmente estuvo en activo en algunas poblaciones dentro del ámbito de la diócesis de Guadix, quedando documentada las labores de dorado que realizó para el retablo de la iglesia de Beas de Guadix, cuya pintura había sido realizada por el pintor Diego de Moya en 1558.

Por último señalar que el pintor flamenco Giraldo Vitfel debió llegar a Baza a comienzos de 1547, procedente de Granada, la capital del reino. A comienzos de ese año firmaba el contrato para realizar las pinturas de retablo de la capilla de los Alcazar en la iglesia de San Juan. Debó quedarse a trabajar en la ciudad pues cuando firma este contrato para la capilla de Juan Romero no menciona que es residente en Granada. Por desgracia, a día de hoy, no es posible conocer sus cualidades como pintor, ya que sus obras no han podido ser identificadas o, directamente, no han llegado hasta nuestros días⁴².

Algunas de las familias más relevantes de la élite bastetana del siglo XVI fueron especialmente receptoras a las manifestaciones artísticas de origen flamenco. Los Romero estaban haciendo lo mismo que otros miembros de la nobleza local, caso de los Araoz, siendo Juan de Araoz, el patriarca, secretario del Consejo de la

39. A.P.Gr., Baza, Diego del Puerto, 1550, ff. 664r-665r. Contrata para levantar, pintar y dorar el retablo de la capilla de Juan Romero.

40. TRISTÁN GARCÍA, F., "La puente del río Barbata...", op. cit., pág. 93.

41. LÁZARO DAMAS, M. S., "Consideraciones en torno al pintor renacentista Diego de Cáceres y su obra documentada en la Abadía de Baza", *Péndulo (Baza)*, n°14, 2013, pág. 68.

42. Nosotros no hemos localizado ningún dato sobre el mencionado artista. En este documento se le llama Hernando Giraldo Vitfel.

reina Juana. El 30 de octubre de 1546, tras su fallecimiento, su hijo Gabriel contrataba con Juan de Campen la elaboración de una vidriera para la ventana de la capilla familiar en la iglesia colegial. El trabajo no llegó a efectuarse pues el 15 de noviembre del mismo año se encargaba la obra definitiva a Arnao de Flandes, artista que estaba trabajando en ese momento en la catedral de Sevilla. Otro caso es la colaboración del imaginero flamenco Ruverte con el escultor Francisco Hernández, en la elaboración de ocho imágenes de tamaño natural para la capilla que el licenciado Juan Bravo tenía en uno de los conventos bastetanos⁴³.

El intercambio artístico entre la península Ibérica y el norte de Europa fue un fenómeno frecuente en los siglos XV-XVI. La llegada de obras procedentes de los principales centros artísticos de los Países Bajos meridionales, como Brujas y Amberes, contribuyó a la expansión de un gusto por los productos nórdicos entre la clientela hispana. La posesión de una pintura flamenca se convirtió en un signo de distinción, de manera que reyes, nobles, y la élite en general, se afanaron en la compra de obras o bien, en el encargo de trípticos y retablos a artistas de los Países Bajos.

El gusto de los clientes hispanos por la impecable técnica de la pintura flamenca y, a su vez, por los retablos conformados por multitud de tablas, les llevó a encargar obras de este tipo a artistas flamencos, a pesar de que su ejecución les era ajena, un fenómeno que Didier califica de “*exotismo flamenco mitigado*”.

La afición de la élite española por los pintores de Flandes, cuyo interés se prolonga hasta el siglo XVII, se debe, entre otros motivos, a la admiración por la exquisita técnica de estos maestros, basada en una minuciosidad extrema en los detalles y una espiritualidad latente en el tratamiento de los temas. Todo ello atraía la atención de los miembros más destacados de la oligarquía hispana que querían poseer obras con la firma de la escuela flamenca como símbolo de prestigio que se extendía al prestigio de los donantes, que solían ser retratados en las mismas⁴⁴.

Fecha de recepción: 27/09/2015

Fecha de aceptación: 23/10/2015

43. MAGAÑA VISBAL, L., “Alonso de Covarrubias y...”, op. cit., pág. 44.

44. Sin embargo, es la más solicitada por españoles y portugueses, se trata de trípticos formados por tres tablas, la central y dos laterales, subdivididas estas últimas en dos compartimentos.



Fig. 4. Benito de Hita y Castillo, San José con el Niño, c. 1760. Iglesia de El Salvador, Santa Cruz de La Palma.

El comercio artístico entre Sevilla y Canarias a través del tratante García de Azcárate y el escultor Hita del Castillo

Jesús Pérez Morera

Universidad de La Laguna

Resumen

Análisis del papel de Sevilla como centro artístico y exportador, en el tercer cuarto del siglo XVIII, a través de la figura de un agente comercial, Bernardo García de Azcárate, y de su función como intermediario, gestor y contratador de obras de arte y manufacturas (esculturas, campanas, platería, azulejos, tejidos brocados, bordados) destinadas a las Islas Canarias. Su correspondencia epistolar (1756-1772) con el prócer canario Felipe Manuel Massieu de Vandale, destacado exponente de la aristocracia mercantil isleña, permite conocer las vías y formas de remisión y recepción, las vicisitudes de los envíos, las motivaciones y circunstancias de los encargos, la red de contactos o el patrocinio artístico de sus clientes, así como el funcionamiento y la actividad del taller del escultor Benito de Hita y Castillo, brillante figura de la estatuaria barroca andaluza, con el que mantuvo una relación permanente. Dentro de su producción, se dan a conocer nuevas obras del imaginero, con la confirmación documental de otras.

Palabras clave: Comercio artístico, Sevilla, escultura sevillana, Benito de Hita y Castillo, tejidos brocados.

Abstract

Analysis of the role of city of Seville as artistic centre and exported in the third quarter of the 18th century, through the figure of a business agent, Bernardo García de Azcárate, and his function as intermediary, manager and negotiator of art work (sculptures, bells, silversmith's craft, pottery plates, brocades, embroidery) destined to the Canary Island. The epistolary correspondence (1756-1772) with the canary sir Felipe Massieu de Vandale, outstanding exponent of the mercantile aristocracy of the island allows to understand the different ways and forms of the receiving system, the vicissitudes of the sending system, motivation and circumstances of the assignments, relationships or the artistic sponsorship of his customers, as well as the functioning and the activity of the studio of the sculptor Benito de Hita y Castillo, prominent figure of the andalusian baroque statuary with whom he kept a permanent relationship. In his production, we can find new works of the sculptor with the documentary confirmation of others sculptures.

Keywords: Artistic trade, Seville, seville sculpture, Benito de Hita y Castillo, brocades.

Desde los días del profesor Hernández Perera, la relación entre Sevilla y Canarias a través del patrocinio artístico de la familia Massieu ha sido objeto de viejos y recientes estudios¹. En los últimos tiempos, la amplia serie documental que integra la correspondencia comercial y familiar, conservada por fortuna entre sus descendientes, ha desvelado, con detalle nada habitual su destacado protagonismo en la sociedad, el poder político o las artes del Antiguo Régimen². Como ya es conocido, el establecimiento en Sevilla de don Pedro Massieu y Monteverde (1673-1755), natural de la isla de La Palma, abrió la vía para estas fecundas relaciones. Desde su privilegiada posición como oidor decano de la Real Audiencia, actuó como catalizador de los pedidos de la burguesía, el clero y la aristocracia canaria. Para él trabajó el agente comercial Bernardo García de Azcárate, que se ocupó de supervisar y concertar los encargos con maestros y talleres de escultura, fundición, cerámica, tejidos o bordados. Tras la muerte del oidor, continuó prestando sus servicios a la casa Tello de Eslava y Massieu, así como a las distintas ramas familiares de los Massieu en las Islas Canarias y a una larga serie de clientes residentes en La Palma y Tenerife.

De Azcárate poseemos un legajo de cartas remitidas desde la ciudad de Sevilla al gobernador militar de las armas de la isla de La Palma, el coronel don Felipe Manuel Massieu de Vandale (1712-1788), poderoso representante de la oligarquía mercantil canaria y propietario del famoso navío palmero *“La Paloma Isleña”*. Compuesto por 24 misivas fechadas entre 1756 y 1772³, nos brinda la oportunidad de conocer la activa función de Azcárate como procurador y exportador de obras de arte, y el papel que, a semejanza de su tío el oidor, desempeñó, para su círculo familiar y para el conjunto de la élite insular, el coronel Felipe Massieu, cuyo patrocinio artístico ha sido analizado concienzudamente en un reciente trabajo por el profesor Herrera García⁴. Lamentablemente, no conocemos las cartas dirigidas por este último al comerciante sevillano, lo que nos impide completar y precisar, en ocasiones, el destino y las particularidades de los diferentes encargos facturados.

Bernardo García de Azcárate, administrador, agente comercial y persona de confianza. Caracas, Cádiz y Canarias en el comercio del cacao

Administrador de los Tello de Eslava, a Bernardo García de Azcárate lo vemos ocupado en la hacienda y los ganados de la casa, de la lana merina y de las bestias de labor, recogiendo la cosecha en Almonte, asistiendo a la era o vendiendo los granos. Fue al mismo tiempo agente y comisionado en Sevilla del coronel don Felipe Manuel Massieu. Como tal, se benefició del lucrativo comercio del cacao, que reportó sustanciosas ganancias

1. Cfr. HERNÁNDEZ PERERA, J., “Un Cristo de Hita y Castillo en Santa Cruz de La Palma”, *Archivo Español de Arte*, nº122, 1958, págs. 146-148; HERRERA GARCÍA, F. J., “Tres esculturas firmadas y fechadas por Benito de Hita y Castillo en la Isla de San Miguel de La Palma”, *Atrio*, nº2, 1990, págs. 126-132; PÉREZ MORERA, J., “Sevilla y La Palma a través del mecenazgo de la familia Massieu y Monteverde”, en *La Cultura del azúcar: los ingenios de Argual y Tazacorte*, La Laguna, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, 1994, págs. 92-101; AMADOR MARRERO, P. y PÉREZ MORERA, J., “El Cristo de la Caída de Santa Cruz (La Palma)”, *Escuela de Imagenaría*, nº25, 2000, págs. 3-8; PÉREZ MORERA, J., “San Nicolás de Bari”, en HERNÁNDEZ SOCORRO, M. de los R., coord., *Arte en Canarias [Siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 2001, tomo II, cat. 14, págs. 438-440; AMADOR MARRERO, P., “El escultor Benito de Hita y Castilla y el San Juan Nepomuceno de Los Llanos de Aridane”, *Revista de Historia Canaria*, nº20, 2005, págs. 11-20.

2. ARBELO GARCÍA, A. I., *Los Massieu Monteverde de La Palma. Familia, relaciones sociales y poder político en Canarias durante el siglo XVIII*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2009; HERRERA GARCÍA, F. J., “Escultura sevillana en la Isla de La Palma. A propósito de Cayetano de Acosta”, *Laboratorio de Arte*, nº19, 2006, págs. 263-285; y “Devoción, poder, comercio. Fundamentos ideológicos y recursos de don Felipe Massieu y Van Dalle como patrocinador artístico”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº60, 2014, págs. 357-411; y PÉREZ MORERA, J., *El azúcar y su cultura en las Islas Atlánticas. Escenarios, arquitecturas y organización espacial en los ingenios de caña dulce*, Canarias, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, 2013, volumen II.

3. La mayor parte de los fondos que constituían el archivo de la casa Massieu Tello de Eslava, que por transmisión hereditaria pasó a la familia Lugo-Viña y Massieu en la Villa de La Orotava, fueron adquiridos en 1997 por el Excmo. Cabildo Insular de La Palma e incorporados al Archivo General de La Palma. Otra parte se conserva en Tenerife.

4. HERRERA GARCÍA, F. J., “Devoción, poder, comercio...”, op.cit., págs. 357-411.

al patricio canario en los retornos de su navío desde la provincia de Caracas. Su producto fue invertido además en sufragar los numerosos encargos y pedidos del armador y cargador isleño. En 1760, Azcárate le agradecía así:

... su buena ynclinación en faborezermme en la súplica que le hize a Vuestra Merced acerca de la comisión o encomienda de cacao y Dios será quien premiará a Vuestra Merced su buena voluntad, y siempre que llegue a este caso no pudiera hauer enbarazo en que yo pasase a Cádiz a reziuirla y de qualquiera suerte. Vuestra Merced dispondrá como le pareziere por más conveniente y lo mejor fuera que Vuestra Merced hiziera lo que conferimos acá el señor Don Francisco Fierro y yo, que era el que Vuestra Merced diera orden para que su nauío viniera en derechura a Cádiz y que Vuestra Merced viniera antes a reziuirlo y con este motibo viera Vuestra Merced a sus primos y a lo menos a Seuilla, que es digna de verla, y tal vez pasar a la corte⁵.

De las evoluciones del precio de la fanega de cacao en Cádiz y Sevilla, que oscilaba entre los 40 y 90 pesos según las circunstancias, le informó regularmente en sus cartas desde 1756 a 1767. De ese modo, en junio de 1764 le felicitaba por la llegada al puerto de Santa Cruz de Tenerife de “La Paloma Isleña”, cuyo:

... arribo es regular aia sido para Vuestra Merced de mucho gusto como para todos los que esperaban sus yntereses. Don Juan Bautista Carta, vezino de Santa Cruz, ejecutó la orden de Vuestra Merced, remitiéndome las 80 sacas de cacao con 162 fanegas de a 110 libras cada vna y 79 libras, como consta del conozimiento dado por duplicado por el capitán de la saetía cathalana Joseph Puitg y Dori, vezino de Barzelona, y por la factura de dicha carga que queda en mi poder y no puedo ponderar a Vuestra Merced lo agradezido que le quedo a su favor, pero al mismo tiempo quedo summamente mortificado que este jénero aya venido en vn tiempo tan trocado que no se le puede dar salida con la breuedad que quisiera y con la estimación que corresponda solo por ser el primer encargo que Vuestra Merced pone a mi cuidado, porque es tanto el cacao que ha venido a Cádiz y a esta ciudad desde vn año a esta parte que tiene de quiebra más de la mitad del precio que tenía en tiempo de la guerra, que llegó a baler de 85 a 90 pesos fanega y oy está de sobra en Cádiz, según haisan de 40 a 42 pesos y en esta ciudad desde 42 a 44 pesos, según se proporcionan las ocasiones y algunas fanegas se an vendido a menos precio que en Cádiz [...] Y lo demás lo guardaré hasta la entrada del ynvierno, que es quando se gasta más y se vende con alguna estimación sin dejar de estar en la mira siempre que se puede dar salida a el todo o parte conoziendo alguna ventaja, y no quisiera que por hauerse ynclinado Vuestra Merced a faborezermme sea motibo para que tenga pérdida en su caudal⁶.

Muy agradecido se mostraba además al prócer canario en noviembre de 1768,

... por lo que me faboreze en condeszender en mi súplica de que dejase en mi poder 12.000 reales de vellón

5. ALVMT [Archivo Lugo-Viña y Massieu, Tenerife], cartas de Azcárate, n° 8, Sevilla, 9/4/1760.

6. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 14, Sevilla, 6/6/1764. Meses después, en febrero de 1765, reiteraba sobre el mismo asunto: “Me a causado novedad lo que Vuestra Merced me dize de que por cartas de Cádiz se ve ay de que en aquella ciudad corre a 44 pesos la fanega de cacao y que tenía salida con celeridad quando en esta ciudad a estado todo el año por mucho menor precio, siendo lo corriente de 42 a 43 pesos y solo por el mes de noviembre y diziembre tomó alguna más estimación y se vendieron algunas sacas a 44 y 45 pesos y vbo algunos ejemplares de 45 pesos, pero estas al fiado por vn mes o dos. En esta temporada he vendido algunas sacas conforme se an proporcionado las ocasiones disfrutando de todos estos vltimos prezios hasta la cantidad que me a parezido prezio para cumplir con los amigos que me hizieron favor y costear los encargos que Vuestra Merced tenía puestos a mi cuidado y los remito en esta ocasión, como lo reconocerá Vuestra Merced por la memoria adjunta y me alegraré que todo baia al gusto de Vuestra Merced y de las señoritas y no me he determinado a alargarme a más aguardando lo que el tiempo diere de si; y no me pesa por la notizia que Vuestra Merced me da de la novedad que ay en Caracas de la enfermedad de viruelas, que se pueden esperar algunas resultas favorables. Estos días an venido de Cádiz algunas partidas de cacao y según dizen lo an comprado a menos de 40 pesos y ya oy está acá por 43 pesos y a menos. A los señores sus primos de Vuestra Merced les he entregado trescientos pesos que es lo que por aora me an pedido y si en adelante pidieren más les entregaré en conformidad de la orden de Vuestra Merced”. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 16, Sevilla, 5/2/1765. A finales del año siguiente, el precio del cacao seguía a la baja y cada vez estaba “con menos estimación, que es lo que me tiene desazonado y si como dizen se tarda la flota hasta diciembre o henero puede ser que tome alguna más estimación y de qualquiera suerte será preziso salir de él en este invierno, no sea que se pique y tengamos más pérdidas”, ALVMT, cartas de Azcárate, n° 20, Sevilla, 2/9/1766.

por término de tres años para vandearme con ellos con el fin de ver si puedo adelantar algo y si las cosechas no se mejoran poco podré adelantar, pero sin embargo me sirve de mucho aliuio, pues tengo hecho aparzeria con vn amigo mío y estamos cargados de ganado de labor de yeguas, bueies y como no tengo fondos me veo prezisado a malbaratar los granos conforme se cojen vendiéndolos antes de tiempo⁷.

Azcárate ejerció al mismo tiempo como persona de su confianza en las relaciones familiares entre las distintas ramas –isleñas y sevillana– de los Massieu, recabando información confidencial para su cliente. Su papel fue especialmente sensible en la estrategia tejida por el coronel don Felipe Manuel Massieu para asegurar la alianza entre su casa y la de la de los Tello de Eslava y Massieu en la ciudad del Guadalquivir mediante casamientos concertados. Una misiva fechada el 5 de febrero de 1765, en la que le informaba de las intenciones de sus parientes de Sevilla respecto a sus preferencias matrimoniales, resulta bastante elocuente:

En quanto a la pregunta que Vuestra Merced me haze en punto al ánimo o determinación con que se hallan los señores sus primos de Vuestra Merced atento a su Pepito, agradeziéndole a Vuestra Merced en primer lugar de la confianza que haze de mi en este assumpto, debo responderle que muchos años antes que falleziera su tío de Vuestra Merced y mi amo el señor Don Pedro le oy dezir barias vezes que su nieto Pepito yría a esa Ysla y que sería vn buen casamiento para él con vna de sus hijas de Vuestra Merced y no dudo que sus padres permaneserán en el mismo ánimo y aunque según le he oydo decir en barias ocasiones a su prima de Vuestra Merced no le quieren cautivar a su hijo su gusto y que en llegado el caso de que baia allá se ynclinará a la que le pareziere mejor. Estando en Madrid su primo de Vuestra Merced, el señor don Joseph Masieu, les escriuió a sus primos pretendiendo tratar casamiento con su sobrina y quando vino a esta ciudad con la prevenda también tocó algo sobre el assumpto y también supe que su primo de Vuestra Merced, el señor Don Nicolás Masieu y Salgado, quando murió el señor Don Nicolás, su padre, hizo la misma pretensión y su prima de Vuestra Merced les respondió a ambos, así de palabra como por escrito, que su hijo Pepe todauía era pequeño para tratarle casamiento y que, en llegado el caso de que baia allá, él se contentaría por su ojo. En la pretensión de los dos hermanos, vno y otro le manifestaban a su prima que también sería gustoso su tío el señor deán, que naturalmente sería para obligarla más. En días pasados, estando ya mala su prima, le oy decir que luego que se mejorara se alegraría que se proporzionara ocasión de algún sujeto de confianza para que lo llebara en su compañía y que primero hauía de yr a Canaria a hazer vna visita a su tío el señor deán, pero que luego siempre hauía de yr a parar a su casa de Vuestra Merced, que es quanto en el assumpto puedo informar a Vuestra Merced⁸.

La situación apremiante de sus parientes, sus deudas y su gastador modo de vida o su estado de salud también eran materia epistolar, de modo que de doña Manuela Massieu hacía, en la misma carta, este triste retrato:

Su prima de Vuestra Merced y mi señora doña Manuela a cinco meses a que la pobre se halla en cama con vnos flatos que la molestan bastantemente y, aunque se lebanta algunos días, es zerca de medio día y solo para dar quatro pasos en la alcoba y estarse sentada en la silla y le aseguro a Vuestra Merced que se a puesto la pobre tan flaca y tan desemejada que los que la conozieron aora diez años solo por la pinta dirán que es Doña Manuela Masieu, pues da miedo de verla.

7. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 23, Sevilla, 15/11/1768.

8. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 16, Sevilla, 5/2/1765.

Dos años más tarde don Alonso Tello de Eslava comunicaba la noticia de la muerte de su esposa. Azcárate se hallaba entonces en la villa de Almonte,

... distante diez leguas de esta ciudad, a donde tienen estos señores algunas haciendas y sus ganados, por cuiuo motiuo no escriuí a Vuestra Merced dándole el deuido pésame [...] pues le aseguro a Vuestra Merced con toda injenuidad que tengo el corazón quebrantado por tener ya a la vista la ruina de esta casa y el total desamparo de estas niñas, pues faltándoles su madre son huérfanas de padre y madre [...] La difunta estuvo pocos días en cama i al prinzipio estaba creída que era vn resfriado grande, pero como el mal era interior y ia añejo le cargó al pecho y no tubo remedio [...] Para el entierro, lutos y demás gastos que se an ofrezido me a sido preziso suministrarle al señor Don Alonso lo nezesario y para en adelante espero que Vuestra Merced me hauise lo que deba ejecutar⁹.

Por otra carta remitida en abril de 1765 al coronel Massieu, sabemos que Azcárate había prestado a “los señores sus primos” 300 pesos y que luego habían pedido otros 200 más,

... los que me a sido preziso esforzarme a entregarles, pues con el motiuo de no hauer yo vendido cacao y prezisarles algunos rreales, así para ropa como para remediar otras faltas de la casa, que con la dilatada enfermedad de su prima de Vuestra Merced estaban experimentando, determinaron pedirle a Don Pablo Capitanachi 300 pesos, quien parece que se escusó diciendo que no se hallaua con orden de Vuestra Merced posterior para entregar dicha cantidad y que solo estaba prompto a librarles hasta cien pesos poco más o menos, a lo que le respondieron dichos sus primos de Vuestra Merced que, a no enbiarles los 300 pesos, que no determinaban el tomar nada y que aguardarían a que viniese la orden de Vuestra Merced¹⁰.

Un año después, escribía sin disimular su ironía:

Desde mediado de diziembre a la fecha de ésta le he entregado al señor su primo de Vuestra Merced Don Alonso Tello quinientos pesos de a 15 rreales de vellón y, aunque vbieran sido mil, lo mismo fuera. En quanto a prezio de cacao se mantiene en los términos que hauisé a Vuestra Merced en mi antecedente y, según el afán con que viuen sus primos de Vuestra Merced por dineros, será preziso vender más cacao y a mi me sirue de mortificazió el malbaratarlo¹¹.

Azcárate no sólo mantuvo relaciones con el gobernador militar de La Palma, sino también con sus familiares, parientes y allegados: sus tíos, don Nicolás, don Manuel y doña María Josefa Massieu y Monteverde; sus primos, don Nicolás Massieu Salgado (1720-1774) y el canónigo doctor don José Massieu y Campos (1729-1790); su yerno, don Francisco Estanislao de Lugo y Viña (1752-1809), sobrino del tesorero don Estanislao de Lugo y Viña, administrador de la obra del nuevo templo de la patrona de Gran Canaria, con quien se han relacionado las esculturas de Teror, atribuidas a Hita del Castillo¹²; y su cuñado, el doctor don Francisco Fierro y Torres (1721-1789), cálidamente acogido por Azcárate durante su estancia en Sevilla en 1758-1759, al que calificaba de “famoso” y recordaba, tras su marcha, por su genio¹³. A su regreso de España, Fierro se encargó de conducir todos los encargos, con los cajones de “los santos”, solicitados por el coronel Massieu. En

9. ALVMT, cartas de Azcárate, nº 21, 22/2/1767.

10. ALVMT, cartas de Azcárate, nº 18, 16/4/1765.

11. ALVMT, cartas de Azcárate, nº 18, Sevilla, 16/4/1765.

12. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., “San Rafael Arcángel”, “San Gabriel Arcángel” y “San Ramón Nonato”, en LAVANDERA LÓPEZ, J., coord., *La Huella y la Senda*, Islas Canarias, Gobierno de Canarias, 2004, cat. 4.A.4.1.E, 4.A.4.1.F y 4.A.4.3.C, págs. 427-430 y 476-478.

1767 volvió a Cádiz y Sevilla, con la intención de pasar a la corte, en compañía de su sobrino don Juan Massieu y Fierro, que cayó enfermo durante su estancia, según sabemos, una vez más, por las cartas de Azcárate¹⁴. Único hijo varón de don Felipe Manuel Massieu de Vandale, don Juan Massieu y Fierro (1750-1789) contraería matrimonio, cinco años después, en 1772, en la parroquia de Santa María la Blanca de Sevilla, con su prima segunda, doña Ana Tello de Eslava y Massieu. La correspondencia del tratante sevillano da testimonio además de sus negocios con diversos miembros de la oligarquía isleña, don Santiago Clemente de Campos, don Diego de Guisla y Pinto, don Miguel Monteverde o don Jerónimo de Guisla, caballeros, comerciantes o clérigos entre los que quizás también se encontrara el presbítero don Francisco Antonio de Sosa y Montesdeoca, donante de la escultura de San Juan Nepomuceno que hizo traer de Sevilla antes de 1761 para la ermita de San Antonio Abad de Las Palmas de Gran Canaria, obra indudable de Hita del Castillo¹⁵.

Embalaje y embarque

En casa del comerciante sevillano se procedía al embalaje y encajonamiento de los encargos, operación que podía retrasarse durante meses en tanto se aguardaban o se ultimaban todos los pedidos, al mismo tiempo que se iban acomodando, según su tamaño, para aprovechar todo el espacio disponible. Amarradas a las esculturas y cobijadas entre sus huecos, se colocaban así envoltorios, paquetes y menudencias, libros o pequeños obsequios como las plumas enviadas como regalo a “*las señoritas*”, hijas del señor coronel. Para ocultar los géneros más valiosos de la avidez del fisco, se fabricaron además, en el fondo de los cajones¹⁶, secretos en los que se introducían sedas, pasamanerías de oro y plata o libros de oro, camuflados en otros casos entre la ropa blanca de las señoras¹⁷, como le indicaba explícitamente en la instrucción que le daba en enero de 1766 para desembalar los objetos: “*por la memoria adjunta reconocerá Vuestra Merced el costo de todo y me alegraré que todo baya al gusto de Vuestra Merced y en el suelo del cajón ba hecho vn secreto y en él ba metido todo el oro y, en sacando la silla, el tafetán y los votones, quitarle la tapa del suelo, y parecerá lo que dispuse por libertarnos de los derechos de aduana y con efecto se logró así*”¹⁸.

13. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 14, Sevilla, 24/2/1759: “El Señor Don Francisco Fierro se halla en esta ciudad, tan famoso y según me manifestó quando pasó a visitarle y ofrecirme a seruirle en quanto pudiera; parece que se halla en ánimo de pasar a la corte a ver a sus hermanas”; y n° 8, Sevilla, 9/4/1760: “Al Señor Don Francisco se seruirá Vuestra Merced darle mis memorias y de parte de estas señoras y acá todos los días emos estado murmurando de su jenio y ya estará gustoso en su tierra, pues con tanto afán lo deseaba salir de Sevilla”.

14. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 22, Sevilla, 12/4/1767: “Pareze, según hauisos del señor Don Francisco Fierro, no se pudo adelantar nada en Cádiz en la curación del señor Don Juan por lo que determinó de repente su viaje para Madrid. Bastante lo he sentido no hauer podido hacerles vna visita, pero mis ocupaciones del agosto y de la casa no me an dado lugar”; y n° 23, Sevilla, 15/11/1768: “Vien lo hauimos considerado el sentimiento tan grande que sería para Vuestra Merced el ber que el señor Don Francisco Fierro se hauía ydo dejando acá al señor Don Juan, pero al mismo tiempo le seruiría a Vuestra Merced de algún consuelo la carta suia y de su tío Don Alonso manifestándole el motiuo de su detenzión y es cierto que, si se vbiera venido en derechura a esta ciudad y se vbiera puesto en cura, ya muchos días a que estuviera sano”.

15. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., “Una talla atribuida a Benito de Hita y Castillo en Las Palmas de Gran Canaria”, en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, Universidad Complutense, 1992, págs. 527-534.

16. En el fondo del cajón en el que en julio de 1758 viajaron las imágenes de San José y la Inmaculada Concepción iban dos libras de punta de oro, una libra de punta de plata, una libra de hilo de oro, 40 varas de galón de oro y un envoltorito con algunos encarguitos para don Diego Pinto y Pinto, “a quien se seruirá Vuestra Merced mandar entregar, así este enbultorito, como el bote de oja de lata” con una libra de azafrán embalado en el cajón con la silla de montar. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 3, Sevilla, 6/8/1758.

17. Por esta causa reprochaba en 1774 el coronel don Felipe Manuel Massieu a su hijo don Juan Massieu y Fierro, a la sazón en Sevilla, con las siguientes palabras: “Merecías una puya por no tener embiado libros de oro y no sé para qué diablos se hizo el secreto en el cajón de la Virgen, si avía de venir vacío y también el que se ocupó con los libros, no fue muy bien pensado pues libros no pagan derechos, y muy bien se hubiera aprovechado con alguna otra cosilla». HERRERA GARCÍA, F. J., “Devoción, poder, comercio...”, op.cit, págs. 368 y 407.

18. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 19, Sevilla, 25/1/1765.

Una vez cerrados los cajones, se llevaban a la aduana. Allí el administrador despachaba la carga tras pagar los derechos correspondientes, exentos en el caso de los objetos destinados al culto divino. Para ello insistía en distintas ocasiones en pedir certificación del cura responsable, autorizada, a ser posible, *“con esscribanos para que hiciera más fee y que viniera con alguna más estensión y, por si llegare a tiempo, procure Vuestra Merced enbiarme otra y que venga autorizada en forma por los reparos que ponen en la aduana, pues caminan con muchas delicadezas”*¹⁹. De *“ridículo”* calificaba al impertinente administrador que le obligó, en junio de 1756, a *“presentar buelta de guía y certificación del cura de esa parroquia dentro de quatro meses”*, remitida en la primera ocasión por el coronel. En el despacho de las campanas, en febrero de 1762, también le había *“molido bastante”*, jactándose de haberle hecho una jugada al ocultarle 29 varas de tela y los subidos derechos de flecos y otras menudencias²⁰. No deja de llamar la atención la complicidad del prócer canario respecto a tal fraude fiscal, máxime de quien presumía de ser subdelegado de *“las rentas de tabaco, almojarifazgo, tercias Reales y más accesorio a la Real Hacienda”*²¹.

El trasiego en las operaciones portuarias y el apremio en acabar las obras para no perder el transporte fluvial y marítimo también quedó retratado en la correspondencia epistolar de Azcárate:

*El día que se embarcaron las dos ya mencionadas campanas y el cajoncito con las lenguas fue todo de tropel, por no perder la ocasión del barco, pues hasta la fundición de ellas fue depriesa, que el día 26, día de mi Señora Santa Ana, a las 4 de la tarde, que se fundieron, apenas vbo lugar de desenterrarlas y limpiarlas y como este administrador de Aduana no permite que se embarque sin pasar por la Aduana, aunque sean cosas dedicadas para el culto Diuino, andubimos aquel día, que fue sábado, con bastante afán por no quedarnos sin despacho hasta el lunes. Desde su principios hize ánimo de pesar la campana grande en la romana del muelle y no hauiendo podido lograr el que se pesase con todo espacio por hauer estado aquel día desde por la mañana ocupado el muelle desbarcando tabaco, quando se desocupó fue zerca de la oración y mientras se arrimó el barco y se puso la romana apenas se perzeuían las raías de ella, por lo que todos quedamos con la duda de que la campana grande tendría más libras de pago que las 64 ½ arrobas. Vuestra Merced pésela a su espazio y me hauisará la nouedad que vbiere para abonarle al Maestro si le perteneziere, que el queda con la esperanza de que a de tomar el balor de vna arroba de metal más*²².

Cumplida con esta formalidad en su lugar de destino, la campana para la parroquia matriz de la isla pesó menos de lo estimado, frustrando las expectativas del maestro campanero, que no quedó *“mui conforme, pues creió que tendría que tomar el balor de vna arroba de metal más y le a salido al contrario, que tiene que restituirme al pie de 300 rreales de vellón”*.

Los envíos transportados por el río desde Sevilla a Cádiz no siempre estaban exentos de dificultades, condicionados a las crecidas y a los rigores invernales: *“Desde la Pasqua de Nauida no para de llover –corría el mes de febrero de 1763– por lo que el río a hecho diferentes salidas y mucho daño en las zementeras y los barcos*

19. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 4, Sevilla, 24/2/1759.

20. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 1, Sevilla, 2/6/1756; y n° 16, Sevilla, 5/2/1765.

21. PÉREZ GARCÍA, J., *La casa del mayorazgo tercero de los Massieu Monteuer-de, sede de CajaCanarias en La Palma*. Santa Cruz de La Palma, CajaCanarias, 2006, pág. 58.

22. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 3, Sevilla, 6/8/1758.

*parados sin poder salir para Cádiz*²³. Y en julio del mismo año reiteraba que hasta el mes de febrero no había podido remitir el damasco

*por causa del tiempo tan contrario, que en dos meses creo que no salió ningún barco de este río para Cádiz, y estaba con bastante rezelo temiendo de que el tiempo no me daría lugar para embarcar los cajones, pues desde el mes de diciembre hasta principios de febrero estuvo sin zesar llouiendo y fueron los vientos muy rezios*²⁴.

Una vez recibidos en Cádiz, el comerciante don Pablo Capitanachi, a quien iban dirigidos como apoderado del coronel Massieu, se encargaba de remitirlos a las Islas Canarias en la primera oportunidad. Las dos campanas fundidas en 1758 fueron embarcadas así por Azcárate en el

*barco del patrón Juan de la Cruz, quien salió de ésta para la baía de Cádiz en el mismo día 30 del pasado [julio], fecha de mi carta, y aier reziuí carta de Don Pablo Capitanachi en la que me dize que daba en el cuidado de recoger las expresadas dos campanas y ponerlas a bordo de la mencionada tartana, aunque dificultaba llegasen a tiempo mediante estar muy próximo su marcha, pero, en caso de que no llegasen a tiempo, las pondría a bordo de vna goleta que también estaba próximo a hazer viaje para Santa Cruz y sentiré lo que no es creíble que las dos referidas campanas y el cajoncito con las cinco lenguas no baían juntas con todos los demás encargos, solo porque Vuestra Merced tenga el gusto de reziuirlos todos juntos*²⁵.

Como receptor del coronel Massieu en Cádiz, Pablo Capitanachi franqueó y adelantó a Azcárate el dinero que requería –sobre los beneficios obtenidos con los géneros llegados de Indias– para hacer frente a los encargos. En conformidad de una orden del coronel, pagó así en 1758 una libranza de mil pesos. Antes había remitido al comerciante sevillano 2.000 reales de vellón

*para comprar los encargos que Vuestra Merced puso a mi cuidado [...] Ambas partidas tengo abonados a Vuestra Merced en su cuenta, la que procuraré remitirla luego que acabe de recoger mi zementera, pues por mañana y tarde me hallo con la prezisión de asistir a la hera, que ni aún para escribir tengo lugar sino en depriesa*²⁶.

Esculturas

Desde su establecimiento en Sevilla, el oidor don Pedro Massieu y Monteverde manifestó su preferencia por el escultor Pedro Duque Cornejo (1678-1757). Intensa fue su relación con su taller, que proporcionó numerosas obras para su familia como para otros clientes de las islas Canarias²⁷. Al promediar el siglo, la avanzada edad del imaginero aconsejó la elección de un nuevo maestro para cumplimentar los encargos, el escultor Benito de Hita del Castillo, que finalmente hizo el Cristo de la Caída de Santa Cruz de La Pal-

23. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 11, Sevilla, 12/2/1763.

24. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 12, Sevilla, 8/7/1763.

25. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 3, Sevilla, 6/8/1758.

26. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 3, Sevilla, 6/8/1758.

27. Cfr. HERRERA GARCÍA, F. J., "Un nuevo grabado y últimas obras documentadas en Sevilla de Pedro Duque Cornejo", *Laboratorio de Arte*, n°12, 1999, pág. 248, nota 15; "Escultura sevillana en la Isla de La Palma...", op.cit, págs. 266-270; y "Patrocinio artístico, gusto y devoción en Canarias durante el siglo XVIII. Algunos encargos escultóricos al taller de Duque Cornejo", *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2009, tomo II, págs. 199-222; PÉREZ MORERA, J., *Magna Palmensis. Retrato de una ciudad*, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 2000, pág. 88; y "San Nicolás de Bari", op. cit; y AMADOR MARRERO, P., "La imagen de Santa Bárbara de la iglesia de Santiago Apóstol del Realejo, Tenerife", *Escuela de Imaginería*, n°30, 2001, págs. 2-5; y "San Juan Bautista", en ARMAS NÚÑEZ, J., coord., *El prestigio de una familia. Patrimonio y memoria de los Calzadilla en La Victoria de Acentejo*, Tenerife, Ayuntamiento de La Victoria de Acentejo, 2012, págs. 125-132 y 117-119.



Fig. 2. Benito de Hita y Castillo, Niño Jesús, 1759. Colec. particular, Santa Cruz de Tenerife.

imágenes de escultura de San José y la Inmaculada, *“que estas se an hecho por el maestro que hizo el señor de las tres Caydas para la hermita y se remitió por el difunto mi amo y su tío de Vuestra Merced, el señor Don Pedro Masieu (que goze de Gloria). Me alegraré que lleguen con felicidad y que yo aya tenido el azierto de dar gusto a Vuestra Merced”*²⁹.

ma. De ello se hizo eco su donante, doña María Josefa Massieu y Monteverde, en carta dirigida a su hermano el 6 de febrero de 1753: *“Veo que auíéndose dilatado el maestro Cornejo y en atención a su vexés, se encargó a otro la ymagen del Señor, que se queda haciendo con todo cuidado, que estimo a mi hermano el desvelo que tiene en ello y deceo tener el gusto de que venga luego para el consuelo de dexarlo en mis días colocado en su hermita”*²⁸.

Como intermediario entre Benito de Hita y Castillo (1714-1784) y su principal cliente en el Archipiélago, el coronel don Felipe Manuel Massieu de Vandale (1712-1788), actuó nuestro tratante García de Azcárate. En el desempeño de tal cometido se mostró como un activo entendido, supervisando la ejecución de los trabajos del escultor y del maestro estofador que colaboraba con el imaginero e interviniendo en cuestiones técnicas e iconográficas hasta lograr que las obras quedasen a *“mi satisfazió”*. Aunque las misivas aluden al *“maestro escultor”* sin citar su nombre, su identidad queda desvelada al menos en una ocasión. En carta fechada el 6 de agosto de 1758, el agente sevillano le noticiaba de haber puesto en ejecución, sin pérdida de tiempo, la orden que había recibido del coronel Massieu, el 14 de febrero anterior, de mandar fabricar cinco campanas y dos

28. AMADOR MARRERO, P. y PÉREZ MORERA, J., op. cit., pág. 4.

29. ALVMT, cartas de Azcárate, nº 3, Sevilla, 6/8/1758. En otra misiva anterior, también le indicaba: *“Las dos ymágenes ban hechas de mano del mismo Maestro que hizo el señor de las tres caydas y las campanas también se an hecho por maestro de mi aprobazió y me alegraré que todo aya salido de gusto de Vuestra Merced”*. ALVMT, cartas de Azcárate, nº 2, Sevilla, 30/7/1758.

Solicitada por la mencionada doña María Josefa Massieu y Monteverde para la ermita que fundó anexa a su residencia, la conocida escultura del Cristo de la Caída, firmada por Benito de Hita y Castillo en 1752, abrió la vía para una larga serie de encargos a su taller que se prolongaron, al menos, hasta fecha cercana a su muerte. De 1758-1759 data la trilogía de piezas que integraban el oratorio familiar de la casa Massieu Tello de Esclava de Santa Cruz de La Palma³⁰: el *Niño Jesús Triunfante sobre el Mundo* (Fig.2), la *Inmaculada Concepción* (Fig.3) y *San José con el Niño* (Fig.5). Las dos primeras las hemos localizado recientemente en Santa Cruz de Tenerife en poder de los herederos de don Servando Pereyra García y doña Asunción García Massieu, mientras que la última se conserva en el Museo de Arte Sacro de la iglesia de Los Llanos de Aridane³¹. Las imágenes de la Purísima y de San José fueron puestas por el comerciante don Pablo Capitanachi a bordo de la “*tartana nombrada Santa María Magdalena*”, que zarpó de Cádiz, “*en derechura a esa Ysla*”, en julio de 1758. Una vez recibidas, el coronel Massieu pidió una segunda remesa de cuatro nuevas imágenes, que, según comunicó Azcárate en febrero de 1759, habían quedado principiadas en ese entonces. Una de ellas era la escultura del Niño Jesús que debería presidir el oratorio familiar, cuya plasmación e iconografía suscitó distintos pareceres entre el cliente, escultor e intermediario:

y hablando del Niño Jesús, en vista de los dos capítulos de Vuestra Merced, hemos conferido el Maestro y yo en la forma que a de yr y hemos quedado acordes en que yrá con el primor que corresponde y que a de yr con su baquero de la misma madera para escusar el sobrepuesto de tela, pero el maestro no es de



Fig. 3. Benito de Hita y Castillo, *Inmaculada Concepción*, 1758. Colec. particular, Santa Cruz de Tenerife.

30. PÉREZ GARCÍA, J., *La casa del mayorazgo...*, op.cit., pág. 87. Sita en la plaza mayor de la ciudad, la casa Massieu fue reconstruida tras el incendio que sufrió la noche del 5 de enero de 1990.

31. La escultura fue donada en 1982 al Museo de Arte Sacro de Los Llanos de Aridane por don Manuel Pereyra-García y Felipe, nieto de doña Asunción García Massieu (1855-1911).

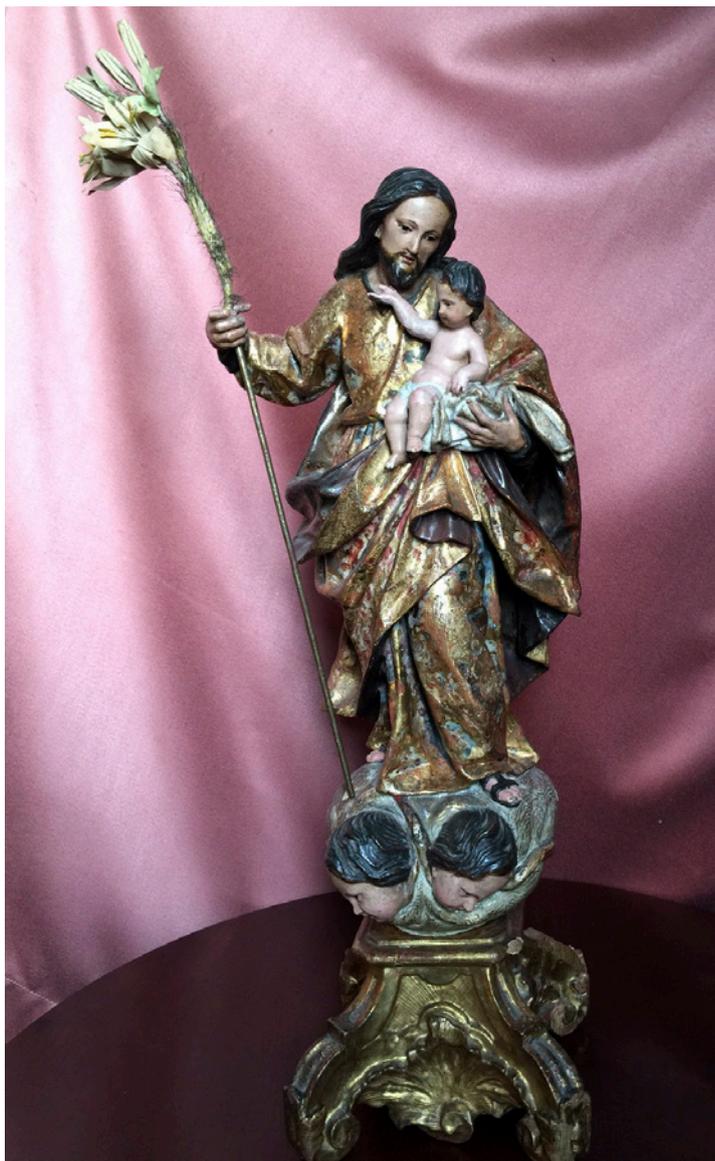


Fig. 4. Benito de Hita y Castillo, *San José con el Niño*, c. 1760. Colección particular, Argual, Los Llanos de Aridane.

dictamen que baia en la conformidad que Vuestra Merced lo pinta, pues causará más respecto que baia en la forma siguiente: Con la mano derecha hechándonos su vendición; vn pie puesto sobre el mundo y en la mano siniestra la cruz, que es lo regular que oy se estila, salvo su dictamen de Vuestra Merced y mediante que el Maestro no me dará acabadas hasta mediado de junio a más tardar parece que puede hauer tiempo de que Vuestra Merced me de la vltima orden de su dictamen, pues le he preuenido que lo vltimo que se acaue sea el Niño Jesús para aguardar la resolución de Vuestra Merced, pues todo consiste en la detención de 15 días más o menos y lograré yo el gusto que quizás no baia contra el dictamen de Vuestra Merced^{B2}.

Las misivas de Azcárate no mencionan, sin embargo, la identidad de las tres esculturas restantes, que, en cualquier caso, hay que relacionar con otras dos réplicas de *San José con el Niño* existentes en la isla: una en la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma que perteneció a la familia Fierro y otra en colección particular en Argual (Los Llanos de Aridane), propiedad de los herederos de don Fernando del Castillo-Olivares y Van de Walle. Todas ellas comparten la misma delicada ejecución, pequeño formato, adecuado a la piedad doméstica, y modelo iconográfico de inspiración roldanesca,

con cabeza ladeada, pie izquierdo avanzado, sobresaliendo bajo la túnica y calzado con sandalias, y Niño Jesús en los brazos sobre pañales, que alza su mano para acariciar el mentón del padre. El santo posa sus plantas sobre gloria esférica de nubes con cabezas de querubines, elevada a su vez sobre peana troncopiramidal de trazado cóncavo-convexo, con ramilletes florales pintados o motivos de rocalla sobredorada de gusto rococó.

32. ALVMT, cartas de Azcárate, n.º 4, Sevilla, 24/2/1759.

En abril de 1759 Azcárate informaba al coronel Felipe Massieu que los “*santos ya ban en buen esta[do]*” y de su intención de que, antes de su partida para Madrid, fuesen vistos por su cuñado, el doctor don Francisco Fierro y Torres, a la sazón en Sevilla; “*y los demás encargos también los boy comprando poco a poco para tenerlo todo preuenido para quando se acaben los santos*”. En junio de aquel año los cuatro estaban “*cuasi concluidos de manos del maestro escultor y luego que los acabe de dorar el otro maestro procuraré disponer los cajones para remitir los demás encargos*”³³; y en abril de 1760 daba cuenta de su remisión:

*No dudo que a la ora de ésta estarán ya en poder de Vuestra Merced los cajones con los santos y demás encargos y me alegraré que todo aya agradado y el lio con las dos pieza de paño de Véjar y estos encargos no se pudieron remitir antes por no hauerme entregado los santos el maestro escultor para el tiempo que me ofreció, por hauer caído malo el maestro estofador, y después de acabados fue preziso boluerlos a encarnar por no hauerlos encarnado a mi satisfazió y aunque costo algo más no lo pudo remediar y como la preuenzió de Vuestra Merced fue que acomodase algunas menudencias a espaldas de los santos nada podía disponer hasta que estuvieran acabados*³⁴.

Otras dos tallas de San Juan Nepomuceno existen en la isla adscritas a la producción del mismo artista: la del retablo



Fig. 5. Benito de Hita y Castillo, *San José con el Niño*, c. 1758. Museo de Arte Sacro, Los Llanos de Aridane.

33. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 5, Sevilla, 15/4/1759; y n° 6, Sevilla, 13/6/1759.

34. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 8, Sevilla, 9/4/1760.



mayor de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Los Llanos de Aridane³⁵ y la del coro bajo de la parroquia matriz de El Salvador de Santa Cruz de La Palma³⁶, donada después de 1757 por el citado doctor don Francisco Fierro y Torres, cuñado del coronel Felipe Manuel Massieu y cura beneficiado de aquella iglesia, que, a instancias de Azcárate, visitaría como hemos dicho el taller del escultor en 1759 durante su viaje a España.

Con posterioridad, sabemos que Azcárate remitió en julio 1763 a don Santiago Clemente de Campos otro “cajoncito con vn San Ramón de madera pequenito estofado y vnos lienzos con pinturas de diferentes santos”³⁷. En 1768 el coronel don Felipe Manuel Massieu le volvió a hacer un nuevo pedido, como recoge en carta firmada el 15 de noviembre de ese año: “Queda el maestro haciendo el San Miguel Arcajen del tamaño que Vuestra Merced me previene y luego que esté acabado lo encaminaré en la conformidad que me previene”³⁸. Cabe identificar esta última imagen con el *San Miguel Arcángel* conservado en la casa parroquial de la iglesia de San José de Breña Baja (Fig.6), relacionado con el arte de Hita y Castillo desde 1979³⁹. El profesor Herrera García ha documentado igualmente la mediación de Azcárate en los encargos de otras tres esculturas de Hita firmadas y fechadas en 1773: el *San Miguel Arcángel* y el *San Anto-*

Fig. 6. Benito de Hita y Castillo, *San Miguel Arcángel*, c. 1768. Casa parroquial, Iglesia de San José de Breña Baja.

35. AMADOR MARRERO, P., “El escultor Benito de Hita y Castilla...”, op.cit.

36. AMADOR MARRERO, P. y PÉREZ MORERA, J., op. cit., pág. 7.

37. ALVMT, cartas de Azcárate, nº 12, Sevilla, 8/7/1763.

38. ALVMT, cartas de Azcárate, nº 23, Sevilla, 15/11/1768.

39. FERNÁNDEZ GARCÍA, A.J., “La Palma y su historia en imágenes. Iconografía del antiguo templo de Breña Baja”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 20/5/1979; y MARTÍN SÁNCHEZ, M. A., *Miguel, el Arcángel de Dios en Canarias. Aspectos socio-culturales y artísticos*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife, 1991, págs. 200-203.

nio de Padua de la iglesia de San Juan Bautista de Puntallana, ambas donadas por don Felipe Manuel Massieu en cumplimiento del voto que formuló en marzo de 1772, así como la *Virgen del Carmen de Barlovento*, que solicitó en la misma fecha para su yerno don Francisco Estanislao de Lugo y Viña⁴⁰.

Campanas

Las piezas de fundición fueron otro importante capítulo de estas importaciones. En 1758 se fabricaron las cinco campanas solicitadas por don Felipe Manuel Massieu. Según Azcárte, todas ellas fueron obradas por “*vn maestro paisano mío que tiene mucha aprobazi3n, así en esta ciudad como en todo el reynado de la Andaluzía, y espero que le agraden a Vuestra Merced, así las voces como el arte de ellas*”⁴¹. El nombre de tal artífice figura en la llamada campana verde de la parroquia matriz de El Salvador, firmada en Sevilla en 1758 por el maestro José Lasta⁴². El envío de las dos campanas mayores se retrasó, sin embargo, “*por haber tenido el maestro la desgrazia de hauérsele perdido la fundizi3n de la campana grande, pues con la fuerza del fuego flaqueó el molde y corrió el metal por abajo y salió ymperfecta la campana y fue preziso hazer nuevos moldes y como este año a sido por acá vn año de tantas aguas —justificaba Azcárte Sevilla en agosto de 1758— a sido preziso mucho tiempo para el enjugo del barro, pues hasta fines de mayo no a dejado de llover continuamente*”⁴³. El 24 de febrero del año siguiente indicaba que, una vez que llegasen las cuatro campanas viejas, las recogería para fundirlas de nuevo⁴⁴; y el 15 de abril, en contestaci3n a una carta que acababa de recibir de don Felipe Manuel Massieu, daba cuenta de la preparaci3n de los moldes y de la colaboraci3n del “*maestro escultor*”, que, sin p3rdida de tiempo, había hecho, conforme al modelo enviado por el coronel, un escudo de cera para la campana del reloj:

*Si la carta se retarda 15 días más, se hallaban las campanas fundidas, porque ya los moldes estaban acabados y empezado a dar fuego, para enjugarlos y apenas habrí la carta y ley el primer capítulo pasé a toda priesa a la fundizi3n a dar orden al maestro para que no prosiguiera en dar fuego a el molde de la campana del reloj y inmediatamente pasé a casa del maestro escultor con el escudito que Vuestra Merced me remite para que areglado a él formara otro de zera preparada, lo que ejecutó sin perder tiempo y ya queda estampado en el molde, el que fue preziso desbaratarlo, la mayor parte y boluelo a renobar, y aunque para el maestro campanero no fue de gusto esta ymptinenzia, queda ya todo remediado y si me fuere posible de que las campanas baian consagradas lo ejecutaré para que Vuestra Merced y todo ese pueblo logren este gusto*⁴⁵.

Fecha da en 1759 y costead a por el cabildo de la isla, la campana del reloj de la torre de la iglesia matriz de El Salvador ostenta en efecto el escudo de La Palma con la figura del arcángel San Miguel⁴⁶. En junio de ese año, el mismo tratante adjuntó certificaci3n de la consagraci3n por el abad del monasterio de

40. HERRERA GARCÍA, F. J., “Devoci3n, poder, comercio...”, op.cit., págs. 366-368.

41. ALVMT, cartas de Azcárte, n° 3, Sevilla, 6/8/1758.

42. Ostenta la siguiente inscripci3n: “SE HIZO EN SEVILLA DE ORDEN DEL SR. DON FELIPE MASSIEU AÑO DE 1758. JPH. LASTA MRO”. RODRÍGUEZ, G., *La iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma*, Madrid, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, 1985, pág. 29.

43. ALVMT, cartas de Azcárte, n° 3, Sevilla, 6/8/1758.

44. ALVMT, cartas de Azcárte, n° 4, Sevilla, 24/2/1759. Sobre las dudas respecto al peso de las cinco campanas, aña dí a: “*las he areglado las chicas a lo que pesaron acá y la grande a correspondencia rebajando las libras que Vuestra Merced me preuiene, aunque el Maestro campanero no a quedado mui conforme, pues creió que tendría que tomar el balor de vna arroba de metal más y le a salido al contrario, que tiene que restituirme al pie de 300 reales de vell3n*”.

45. ALVMT, cartas de Azcárte, n° 5, Sevilla, 15/4/1759.

46. RODRÍGUEZ, G., op. cit., pág. 29.

San Basilio de las tres campanas grandes, “*por la que se yntelijenziará Vuestra Merced de los nombres de dichas campanas. La esquila también estaba sentenziada a consagrar, pero por no hauer sacado la voz correspondiente a las otras fue preziso boluerla a fundir, pues en la primera fundición salió mui bronca; todas quatro están ya a bordo del Santiago y me alegraré que esta alcance antes que se haga a la vela, que por hauerme estado fuera de esta ciudad no lo he podido hazer antes*”⁴⁷. En enero de 1764 se preparaba la fundición, por orden del coronel Felipe Massieu, de una campanita con peso de 150 libras, “*aunque por la mucha vmedad del tiempo tardará algunos días en enjugarse los moldes, pero no lo descuidaré en que se finalize con la mayor ureuedad que sea posible*”⁴⁸. Otra importante operación tuvo lugar un año después, cuyos trabajos fueron detallados por Azcárate en carta fechada el 5 de febrero de 1765:

*Sin embargo de hauer llegado tarde la orden de Vuestra Merced para fundir las campanas, luego que pasaron los primeros días de Pasqua se empezó a trabajar, aunque con la preuisión de enjugar el barro de los moldes a puro calor de fuego por la mucha vmedad del tiempo, pues desde mediado de diziembre hasta fines del mes pasado no a zesado de llover y, haviendo preparado todo y hecha la fundición, tubo el pobre campanero la desgracia de hauer salido la campanita chica con el defecto de vn abujero grande, de suerte que ha sido preziso fundirla segunda vez y haviendo hecho segundos moldes se ejecutó este sáuado en la noche a la campanada de las ánimas y día de la Purificación de Nuestra Señora y según me an paresido an salido mui finas. Luego el campanero empezó con su faena los moldes, escriuí a Capitanachi manifestándole la orden de Vuestra Merced para la remisión de las campanas y que me haisare si podrían llegar a tiempo de embarcarlas con los cañones y que todo fuera en vna embarcación y me respondió que me viesse con Don Gregorio de Ubiedo, quien es amigo mío, a quien le tenía hecho encargo de algunas cosas para Vuestra Merced y que si le proporcionaban las campanas podrían ir juntamente con dichos encargos y con efecto, haviéndome quedado de acuerdo con dicho Don Gregorio de embarcar todo en vn barco, tube la desazón de hauerse desgraziado la campana y ser preziso fundir la otra, que de no hauer sucedido esta casualidad tenía yo todo prompto antes que dicho Don Gregorio proporcionara el azeite y la losa que se compró en esta ciudad. La campanita chica a salido algo cargada de metal, que pesa 63 libras, que no se a podido remediar, que por no hauer tiempo no se a fundido otra; y si acaso por mui pesada no pudiere servir puede Vuestra Merced bucarle acomo[do] y se fundirá otra que no sea de tanto peso*⁴⁹.

Cerámica

De los alfares sevillanos proceden las dos placas de cerámica con el escudo de armas con los cuarteles heráldicos de la familia Massieu-Vandale y Monteverde-Ponte que en el día se conservan en la isla de La Palma, correspondientes a don Nicolás Massieu Vandale y Rantz y doña Ángela de Monteverde Ponte y Molina, abuelos del coronel don Felipe Manuel Massieu. Tanto la existente en la antigua capilla de San José de la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de La Palma como la colocada originariamente en la portada principal de la hacienda de la Quinta Verde, sita a las afueras de la ciudad, hoy en la Sociedad “*La Cosmológica*”, se

47. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 6, Sevilla, 13/6/1759.

48. Llegó a su destino ese mismo año: “*Me alegro que la campanita aya llegado con felicidad y que salga del gusto y haiseme Vuestra Merced si cargue en la quentezita el ymporte del badajo de dicha campanita*”. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 13, Sevilla, 18/1/1764.

49. Según justificó Azcárate al administrador de aduanas, las campanas estaban destinadas a la parroquia mayor de la isla de La Palma. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 16, Sevilla, 5/2/1765.

relacionan con la casa de don Nicolás Massieu Salgado⁵⁰. Por encargo de su primo, el citado coronel Massieu, Bernardo García de Azcárate gestionó en 1768 la hechura por duplicado de dos piezas con estas características: *“Queda trabajando el maestro en el escudo de armas de azulejos por duplicado areglándose a las armas que remite Vuestra Merced grabadas en el marjen y aunque no se perziuen con toda claridad todas las figuras dize el maestro que procurará imitarlas en quanto sea posible”*⁵¹.

Tejidos brocados en seda, damascos y bordados

Para los tejidos labrados con dibujos florales en sedas espolinadas, Azcárate concertó su hechura con los maestros tejedores de la ciudad. Así lo hizo con el género que el coronel Massieu pidió para unas basquiñas de calle para sus hijas, que mandó tejer, en junio de 1764, después de que *“mi ama y señora, su prima”*, doña Manuela Massieu, eligiese el color *“y espero que el jénero agradara, así por su calidad como por el dibujo”*. Aunque dio palabra de dar acabada la tela para el día 20 del mes siguiente, el maestro fabricante se vio obligado a suspender su ejecución *“por no hauer encontrado seda aparente para teñir del color que se le pidió y se está aguardando que venga seda de Valenzia, pues la que ay oy en esta ciudad es mala y cara, que a llegado a valer de 95 a 100 rreales libra y luego que se proporzione el telar procuraré comprar los demás encargos para que todos baian juntos”*. Fue preciso, de ese modo, aguardar hasta fines de octubre, cuando, por fin, llegó de Valencia la seda esperada, *“y después se a pasado todo el año en proporzionarla y teñirla y armar el telar y se empezó a tejer después de Pasqua de Navidad”*⁵². El retraso se vio compensado por la originalidad del diseño, de modo que, en palabras de Azcárate,

*a todos los que lo an visto el tejido les a parezido vien. No se si a las señoritas les gustará y vien pueden estar creídos que es la primera tela que se a tejido de este dibujo desde que ay telares, pues a sido vna ydea nueva de vn fabricante curioso de esta ciudad. Salieron 55 varas en la pieza y para darle las aguas fue preziso partirla en dos pedazos y aunque pidió Vuestra Merced 49 ½ varas, no e querido que se corten las que sobran porque no se desgrazien las basquiñas, pues será la estima que no se corten, de manera que vengan yguales los ramos en los paños aunque se desperdizie alguna tela*⁵³.

Para los damascos, el agente comercial prefería, por su mejor calidad, los facturados en *“la fábrica de Granada o Valencia, que viene hazer lo mismo vno y otro, y de no encontrarlo de mi satisfaziön será de la fábrica de esta ciudad”*. Con ese fin, Azcárate envió a Valencia, en junio de 1762, una muestra del género solicitado por el coronel Massieu al *“mismo fabricante para que, areglado a ella, remita dos piezas que tengan zerca de 200 varas”*. A finales de octubre se recibían en Sevilla las dos piezas de damasco carmesí *“con otros distintos jéneros que trajo el sujeto de Valenzia, que fue la dichosa llega a fines de 8re del año próximo pasado, que estaba ya impaziente con la [tar]danza”*. Con un costo de 26 reales vellón la vara, una de las piezas medía 98 varas y media y la otra 65. Enviadas a Canarias en un cajoncito, las 163 y media varas que sumaban ambos rollos de tela depararon al comprador una agradable sorpresa, al hallarse una vara y media de más, aumento que *“habrá consistido en la diferencia de la vara, pero en todo caso me alegro que aia salido de más y el jénero sea del gusto de*

50. PÉREZ MORERA, J., “Sevilla y La Palma...”, op.cit., págs. 92 y 97-98. Otro escudo de azulejos, con las armas de la familia Monteverde, vinculada por alianzas matrimoniales a los Massieu Campos Monteverde Salgado, se halla en el edificio sito en la calle Díaz Pimenta, nº 12. PÉREZ GARCÍA, J., Santa Cruz de La Palma: recorrido histórico-social a través de su arquitectura doméstica, Santa Cruz de La Palma, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, 2004, pág. 81, nota 134.

51. ALVMT, cartas de Azcárate, nº 22, Sevilla, 12/4/1767.

52. ALVMT, cartas de Azcárate, nº 14, Sevilla, 6/6/1764; y nº 15, Sevilla, 10/8/1764.

53. ALVMT, cartas de Azcárate, nº 16, Sevilla. 5/2/1765.

Vuestra Merced”, en opinión del tratante sevillano⁵⁴. Años después, Azcárate hacía frente a un nuevo pedido de damasco para su cliente de Canarias. Para ello encargó a un amigo que hacía viaje a Valencia que le diese aviso del precio corriente del “*damasco de satisfazi3n y no dudo que lograremos alguna ventaja, así en el prezio como en la calidad y, aunque estoy determinado pasar a Granada, lo suspendo hasta tener la raz3n de Valenzia*”, según comunicaba en carta firmada en Sevilla 12 de abril de 1767⁵⁵.

Los reputados talleres sevillanos proporcionaron asimismo piezas bordadas con hilos metálicos, como la vara y terciada de clarín o gasa negra bordada en oro y plata que en abril de 1760 se quedó sin ser embarcada, “*lo que no pudo yr con los demás encargos, pues acá nadie lo entendía por el nombre de clarín, hasta que el señor Don Francisco Fierro lo determinó. La vordadura está sobre tafetán y pegado a la tela. Si pudiere alcanzar a la embarcazi3n que estaba, lo remitiré a Capitanachi y de no en la que se hallare más próximo a hazer viaje*”⁵⁶. En este campo destacaron además los bordadores gaditanos. Por encargo de don Nicolás Massieu Salgado, el maestro Flory, vecino de Cádiz, hizo en 1748-1749 dos mantillas, “*una verde para mi prima y la otra de vna parienta [...] y que han quedado a entera satisfacci3n de las madres, porque es cierto que son lo más primoroso que ha entrado en esta ysla; y, con refleción a su costo, de conueniencia; la una importó 60 y la otra 40 pesos y el premio del dinero, porque esta última vino de quenta del maestro*”⁵⁷.

Paños de Béjar y Grazelema

Destinados en especial a la confección de capas masculinas, los paños de lana más apreciados eran los de Béjar y los de Grazelema. En carta firmada en Sevilla el 24 de febrero de 1759, el comerciante sevillano informaba a su cliente de ferias, precios y calidades:

*En quanto a las 2 piezas de paño de Béjar es mui limitado el prezio que me preuiene, pues cada bara de paño de Béjar no bajará de 16 a 17 rreales de plata y aora no es tiempo de comprarlas hasta que enpiezen las ferias, que son a fines del vera[no] y la primera que enpieza es la que llaman la feria de Villamartín, que en esta feria se logran los paños con más conuenienzia y se surten los mercaderes de todo género de paños de las fábricas de España, que son de Castilla de dos clases, el vno que llaman retal, que es mui buen paño para capas, y el otro que es algo más hordinario y llaman paños de Castilla, que son de distintas clases y precios; y paños de Grazelema, que es distinta fábrica, y son los mejores paños de durazi3n para capas. Esta feria enpieza el día 21 de septiembre todos los años y, si Vuestra Merced gusta que en ella se compren las dos piezas que me preuiene, es regular que se logre 2 rreales de plata de ventaja a lo que hauía de costar en esta ciudad. Los prezios de los paños: el retal que llaman de Castilla, siendo lo mejor, cuesta hasta 42 rreales de vellón poco más o menos y en pieza el más inferior de los retales desde 34 rreales de vellón; los otros paños de la fábrica de Castilla empiezan desde 18 rreales de vellón la bara hasta 28 rreales; los paños de la fábrica de Grazelema, siendo de la fábrica que llaman de primera, llegará hasta 32 rreales bara, enpezando de 20 rreales vellón y siempre que Vuestra Merced determine el que se compre de qualquiera de las fábricas que llebo dicho, estoy prompto a obedezzerle*⁵⁸.

54. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 10, Sevilla, 2/6/1762; n° 11, Sevilla, 12/2/1763; y n° 12, Sevilla, 8/7/1763.

55. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 16, Sevilla, 5/2/1765.

56. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 8, Sevilla, 9/4/1760.

57. PÉREZ MORERA, J., “El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)”, *Revista de Historia Canaria*, n°184, 2002, pág. 310.

58. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 4, Sevilla, 24/2/1759.

El 9 de abril del año siguiente le indicaba que tenía contratados 12 piezas de dicho paño con un fabricante de Grazalema, conocido centro lanero de la provincia de Cádiz, a quien le había vendido la lana merina de las borregas *“de casa y con este motiuo logré comprarlos a 14 ½ rreales de vellón vara, que ninguno quería traérmelos menos de 16 rreales dichos siendo color de la lana”*. Y añadía: *“Yo no se si le agradarán a Vuestra Merced los paños, pues como es la primera compra de esta espezie no se si me an engañado y Vuestra Merced me haurisará si ay alguna diferenzia con la calidad de los paños que hordinariamente se embarcan para esas Yslas de aquel calibre”*⁵⁹.

Otros géneros

La larga lista de piezas y manufacturas remitidas por Azcárate a sus clientes de Canarias incluía obras de plata y metal, placas de cerámica, loza, tachones y cuero, jaeces y monturas, libros impresos y libros de oro, así como guarniciones y pasamanerías en forma puntas de oro y plata, flecos, galones, cordones y cintas: seis cortes de cuero y 600 clavos de metal dorado para sillones de vaqueta de moscovia en 1756; un cáliz de plata dentro de su estuche y un bote de hojalata con una libra de azafrán para don Diego de Guisla y Pinto en 1758; dos cabezadas y una silla para caballo que don Alonso Tello mandó a su primo don Felipe Manuel Massieu en 1756 y 1758; dos estribos de metal y cuero para cabezadas y riendas, en 1772; una cruz y potencias de metal dorado para la imagen en mármol del Salvador que corona el pórtico de la parroquia matriz de la isla, enviada previamente de Sevilla por el oidor Massieu hacia 1753-1755⁶⁰, y dos bolas de metal dorado para la ermita del Señor de la Caída, en 1756; tres cajoncitos para don Nicolás Massieu Salgado, uno con libros de oro, otro con tres pelucas y el tercero con cordón de oro, cingulo de cinta de tela de oro mora y cinco piezas de cintas de moñas, ese mismo año; 24 docenas de botones de similor y una silla de montar con su mantilla y tapafundas de tripe encarnado y puntera, además de adornos de puntas de oro, en 1766; un cajoncillo con 62 libros de oro para doña María Massieu y Monteverde y 12 para don Nicolás Amaro Fierro en 1759; así como otros 100, en 1766, para el coronel don Felipe Manuel Massieu, advirtiéndole que comprobase *“si ban de buena calidad todos los libros de oro y, en caso de hauer algún defecto, tener cuidado en qual de los paquetes se halla. Ban quatro, dos de ellos de a 25 libros, vno de 30 y el otro de 20 y en caso de hauer algún defecto quisiera sauer en qual”*. El mismo número de libros de oro le envió en 1768, *“aunque fue preziso pagar los derechos por no perder la ocasión de remitirlos en derechura desde este río”*⁶¹.

A Madrid pidió en 1759 las ediciones impresas que no pudo hallar en Sevilla, según memoria que hizo llegar al futuro vicario general y deán de la catedral de Las Palmas, doctor don José Massieu, *“por, si se encuentran allá, los compre”*. Con respecto al pedido de otra docena de cueros de vaqueta de moscovia y otra en corte, cocidos y perfeccionados, para armar los sillones en su lugar de destino, con dos millares de clavos o tachuelas de metal, suspendió su remisión en septiembre de 1770 a la espera de recibir noticias del retorno de don Juan Massieu y Fierro a la isla, *“por si con su llegada, mediante no son ya de moda los sillones, ay alguna bariación”*⁶².

59. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 8, Sevilla, 9/4/1760.

60. Cfr. HERRERA GARCÍA, F. J., “Escultura sevillana en la Isla de La Palma...”, op.cit., págs. 275-279.

61. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 20, Sevilla, 2/9/1766; y n° 23, Sevilla, 15/11/1768.

62. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 4, Sevilla, 24/2/1759; y n° 24, Sevilla, 22/9/1770.

Los usos y las modas femeninas también viajaron hasta el Archipiélago canario a través de obsequios y regalos para cortejar a los parientes. Es el caso de las cofietas «escusa peinados» que las hijas de don Alonso Tello de Eslava remitieron a sus primas de la isla de La Palma en septiembre de 1766. Según refiere Azcárate, fueron embaladas en el último momento: *“Estando zerrando el cajón me an enbiado las niñas del señor Don Alonso dos pañoletas y dos cofietas o escusa peinados para que en su nombre se las pongan sus primas por ser moda de Sevilla, pues todas las señoras usan de ponerse en las cauezas esas cofietas y se aorran el trabajo del peinado, las que ban dentro del cajón”*. Con anterioridad, el comerciante sevillano remitió en 1759 otras cuatro plumitas, *“dos de oro y dos de oro y plata, para que las señoritas se las pongan en mi nombre”*⁶³.

Fecha de recepción: 13/02/2015

Fecha de aceptación: 22/06/2015

63. ALVMT, cartas de Azcárate, n° 20, Sevilla, 2/9/1766; y n° 7, Sevilla, 18/12/1759.



Carroza
Este tipo de carroza se utilizó para el transporte de pasajeros y mercancías.
Se caracterizó por tener un techo que podía ser plegado y que estaba decorado con franjas de colores.
El interior estaba decorado con alfombras y cortinas.
Este tipo de carroza se utilizó para el transporte de pasajeros y mercancías.
Se caracterizó por tener un techo que podía ser plegado y que estaba decorado con franjas de colores.
El interior estaba decorado con alfombras y cortinas.

Fig. 1. Carroza, ¿manufactura novohispana de hacia 1800?, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas, México.

La carrocería novohispana al final del virreinato: el pleito múltiple del gremio de la ciudad de México de 1799

Álvaro Recio Mir

Universidad de Sevilla

Resumen

El pleito que entabló el gremio de carroceros de la ciudad de México en 1799 contra los herreros, los alquiladores de coches y los contraventores o carroceros no sometidos al gremio permite conocer la situación de la carrocería novohispana al final del virreinato. Los acuerdos alcanzados en este litigio muestran la crisis por la que pasaba el sistema gremial, los inicios de la industrialización en la creación carrocera y el paso de la influencia de la carrocería francesa, de suntuoso sentido barroco, a la definitiva primacía de la inglesa, de un marcado carácter neoclásico y un sólido fundamento técnico.

Palabras clave: gremio de carroceros, ciudad de México, pleito, siglos XVIII y XIX, carroza.

Abstract

The lawsuit that the coachbuilders' union of the city of Mexico began in 1799 against the blacksmiths, the lessors of coaches and the infringers or coachbuilders not submitted to the union it allows to know the situation of the New Spanish carriage bodywork at the end of the viceroyalty. The agreements reached in this litigation demonstrates the crisis for which the trade-union system was suffering, the beginnings of the industrialization in the bodywork creation and the making from the influence of the French bodywork, which had a sumptuous baroque sense, to the definitive primacy of the English design, distinguished by its neoclassic character and solid technical basis.

Keywords: coachbuilders' union, city of Mexico, lawsuit, XVIIIth and XIXth century, coach.

El gremio de carroceros de la ciudad de México surgió en 1706 al desgajarse del de carpinteros. Ese mismo año el virrey X duque de Albuquerque aprobó sus primeras ordenanzas, las cuales fueron sustituidas por otras ratificadas por el virrey marqués de Croix en 1771 y publicadas dos años más tarde. Con posterioridad, en 1785, se hizo una pequeña reforma a estas segundas ordenanzas¹.

No obstante, en 1799 tal normativa fue cuestionada por un pleito que enfrentó al gremio de carroceros de la capital novohispana con el de los herreros, los *“alquiladores de coches”* y los *“contraventores”* o carroceros que trabajaban al margen del gremio. Aunque el múltiple proceso fue simultáneo, planteando incluso el juez que las partes litigantes formasen un único gremio², en adelante lo analizaremos por separado en aras de mayor claridad y debido a que cada uno de los frentes contra los que lucharon los carroceros tuvo sus particulares causas, aunque todas estuvieron relacionadas.

En cualquier caso, el análisis de la farragosa y abundante prosa procesal generada permite alcanzar un alto conocimiento de la situación por la que pasaba la carrocería novohispana al final del virreinato, la cual al terminar el proceso –tan complejo como rápido, ya fue sentenciado el 25 de octubre de 1800– había cambiado considerablemente. Las causas de ello fueron la crisis del sistema gremial, los inicios de la industrialización en la creación carrocera y, en última instancia, el paso de la influencia de la carrocería francesa, de suntuoso sentido barroco, a la definitiva primacía de la inglesa, de un marcado carácter neoclásico y un sólido fundamento técnico.

Carroceros versus herreros

El primer frente abierto ante los carroceros lo ocasionó la queja planteada por los herreros, que el 27 de febrero de 1799 declararon que *“en repetidas ocasiones”* habían denunciado *“que los carroceros tienen fraguas en sus casas dirigidas por oficiales con perjuicio precisamente del público y ruina del gremio”*. Pese a que tal denuncia fue de inmediato admitida a trámite, los carroceros –significativamente– no respondieron a tal demanda, por lo que los herreros pidieron que *“se les demolieran irremisiblemente las fraguas”*. Tan expeditiva propuesta fue trasladada a José Manuel de la Riva, apoderado del gremio de carroceros, y a diversos maestros. Por su parte, los veedores del gremio, Antonio Dávalos y Joaquín de Castro, reconocieron la existencia de fraguas en sus talleres, pero se justificaron afirmando que su número no era comparable con *“las que tienen la multitud de contraventores que se han aparecido y que ignoran absolutamente las reglas del arte, han abierto tiendas públicas trabajando en ellas con el mayor desenfado construyendo artefactos mui defectuosos”*³.

Los herreros contestaron a ello insistiendo en que los carroceros, de *“veinte años a esta parte”*, disponían en sus talleres de fraguas, especificando que les eran necesarias para *“calzar y recozer los fierros que se pegan calientes a los carruajes que con ellos se construyen”*⁴.

1. RECIO MIR, Á., “Un nuevo arte en movimiento para la ostentación social: los primeros coches novohispanos y las ordenanzas del gremio de carroceros de la ciudad de México de 1706”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, en prensa y RECIO MIR, Á., “Evolución de la carrocería novohispana en el siglo XVIII: segundas ordenanzas del gremio de la ciudad de México”, *Historias*, en prensa.

2. Archivo Histórico del Distrito Federal de México (en adelante A.H.D.F.), Sección Ayuntamiento, 381, exp. 4.2, fol. 76.

3. A.H.D.F., Sección Ayuntamiento, 381, exp. 4.2, fols. 65 vto.-70.

4. A.H.D.F., Sección Ayuntamiento, 381, exp. 4.2, fol. 74.

A la postre se llegó a un expresivo acuerdo entre ambos grupos profesionales del siguiente tenor:

1º que ningún carrocerero podrá tener forja en su casa sin que esté arreglada su construcción a regla de policía y su dirección a cargo de un maestro examinado.

2º que en caso de dificultarse éste podría valerse de un oficial diestro con la precisa obligación de presentarlo a examen en el perentorio término de cuatro meses, los que pasados sin verificarse podrán el maestro mayor y veedores del gremio de herreros, demoler y destruir la forja.

3º que si durante el estipulado plazo se enfermase el oficial encargado de la fragua o le viniere otro legítimo impedimento (que no sea el de impericia) para examinarse, tendrá arbitrio el carrocerero para trabajar en el entre tanto con otro oficial acreditado previamente a satisfacción del maestro mayor y veedores del gremio de herrería, la enfermedad o legítimo impedimento del primero pero removido éste o mejorado de aquello le han de correr el prefijado término de los cuatro meses.

4º si examinado el oficial muere o se fuga dentro de otros cuatro meses podrá trabajar con otro oficial y presentarlo a examen.

5º si muere el tercer oficial o se fuga que se valga de otro.

6º cada gremio pagará sus costas por mitad.

La base de todo el enfrentamiento fue sin duda una cuestión técnica. A finales del siglo XVIII la presencia de metal en los coches de caballos había alcanzado un protagonismo que hasta entonces sólo había tenido la madera. Surgida como especialidad de la carpintería, la carrocería evolucionó rápidamente e incorporó pronto otras técnicas, como la forja⁶. Sin duda, ello fue debido a la cada vez más evidente influencia de la carrocería inglesa que acabaría, precisamente a finales del siglo XVIII, por imponerse sobre la vieja tradición francesa a escala mundial. En concreto, en la década de los sesenta del siglo XVIII se empezaron a utilizar para la amortiguación de los coches ballestas metálicas en forma de espiral –denominadas *worm spring*– realizadas en acero en los talleres londinenses. De igual forma, sólo una década más tarde las cajas de las berlinas en Europa dejaron de estar suspendidas por correones de cuero y por los referidos *worm springs* para generalizarse su amortiguación mediante ballestas de acero en forma de S, denominadas *à la Daleme*, siendo también mayoritariamente talleres londinenses los que se encargaron de su realización. Otros cambios provocaron la inclusión de nuevos elementos metálicos, como la gran altura que alcanzaron las cajas de los coches que obligó a añadirles escaleras metálicas plegables para facilitar la entrada y salida de los mismos. Igualmente, las dos varas características de las berlinas dejaron de hacerse de madera para confeccionarse en acero. Estas y otras piezas metálicas fueron en principio exportadas desde Inglaterra a todo el mundo⁷.

Es posible que el libre comercio entre España y América que se fue desarrollando a partir de 1778 fomentara la presencia en el Nuevo Mundo de coches ingleses, cuyos modelos eran para entonces predominantes en la metrópoli⁸. En cualquier caso, los avances de la carrocería inglesa serían pronto seguidos por los

5. A.H.D.F., Sección Ayuntamiento, 381, exp. 4.2, fols. 91-92.

6. A ésta técnica añadir la pintura, la escultura, la tapicería o las labores de cuero. En relación con ello, para el caso de la ciudad de Sevilla, véase RECIO MIR, Á., "La construcción de coches en la Sevilla barroca: confluencias artísticas y rivalidades profesionales", en *Congreso internacional Andalucía Barroca. I Arte, arquitectura y urbanismo*. Actas, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009, págs. 405-416.

7. RODRIGO ZARZOSA, C., "Evolución y tipología del carruaje desde 1700", en *Historia del carruaje en España*, Madrid, Fomento de Construcciones y Contratas, 2005, págs. 188-190.

8. Eduardo Galán Domingo señala que desde 1770 los prototipos ingleses se había impuesto a los pesados carruajes de tradición francesa. GALÁN DOMINGO, E., "El carruaje ceremonial y ciudadano en España: de 1700 al triunfo del automóvil", en *Historia del carruaje en España...*, op. cit., págs. 243-246.

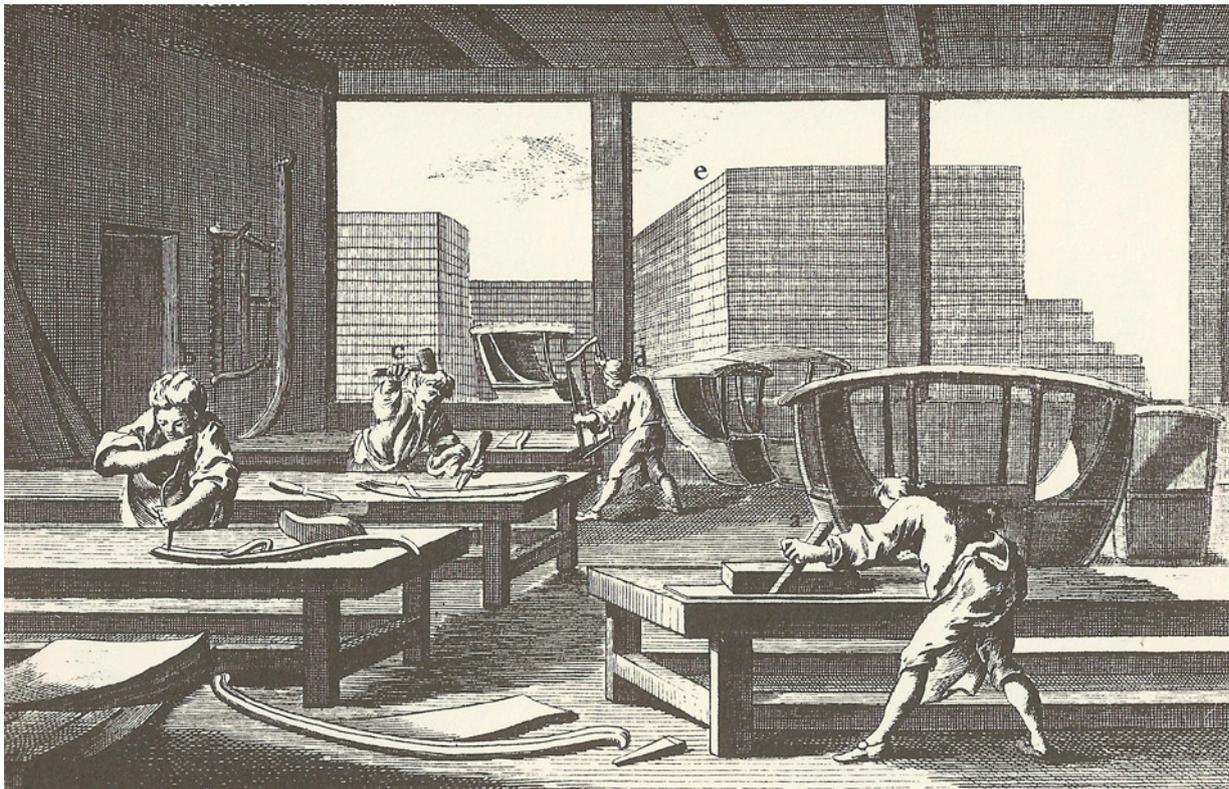


Fig. 2. Taller de carrocería, *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alambert.

carroceros novohispanos, que harían ellos mismos los referidos objetos metálicos, lo cual debió de ser la causa de la aludida proliferación de fraguas. No obstante, en la tramitación del proceso se alude explícitamente a la actividad de “*calzar y recozer los fierros que se pegan calientes a los carruajes que con ellos se construyen*”, que hace alusión a la aplicación de la referida técnica para dar forma a la madera.

En concreto, nuestra fuente, al indicar que el fenómeno se había producido de “*veinte años a esta parte*”, prueba que desde aproximadamente 1780 se generalizó en los talleres de carrocería de la ciudad de México la existencia de fraguas, lo que lógicamente permite datar con precisión el momento en que los elementos metálicos se hicieron habituales en los carruajes novohispanos.

Por otra parte, el núcleo del acuerdo suponía la aceptación por los herreros de la existencia de fraguas en los talleres de carroceros y de los carroceros que tales fraguas fuesen dirigidas por herreros. Estos últimos supervisarían que las fraguas estuviesen construidas conforme a las normas de su profesión y, de igual modo, se harían cargo de su funcionamiento, aunque se establecía la posibilidad de que temporalmente tal actividad la llevasen a cabo oficiales.

La interpretación que de todo ello puede realizarse es que, tras el acuerdo, la carrocería había dejado de ser definitivamente una actividad sólo en manos de los carroceros, ya que en sus talleres se había hecho sistemática la presencia de maestros herreros. El compromiso de que ambas partes pagarían las costas procesa-

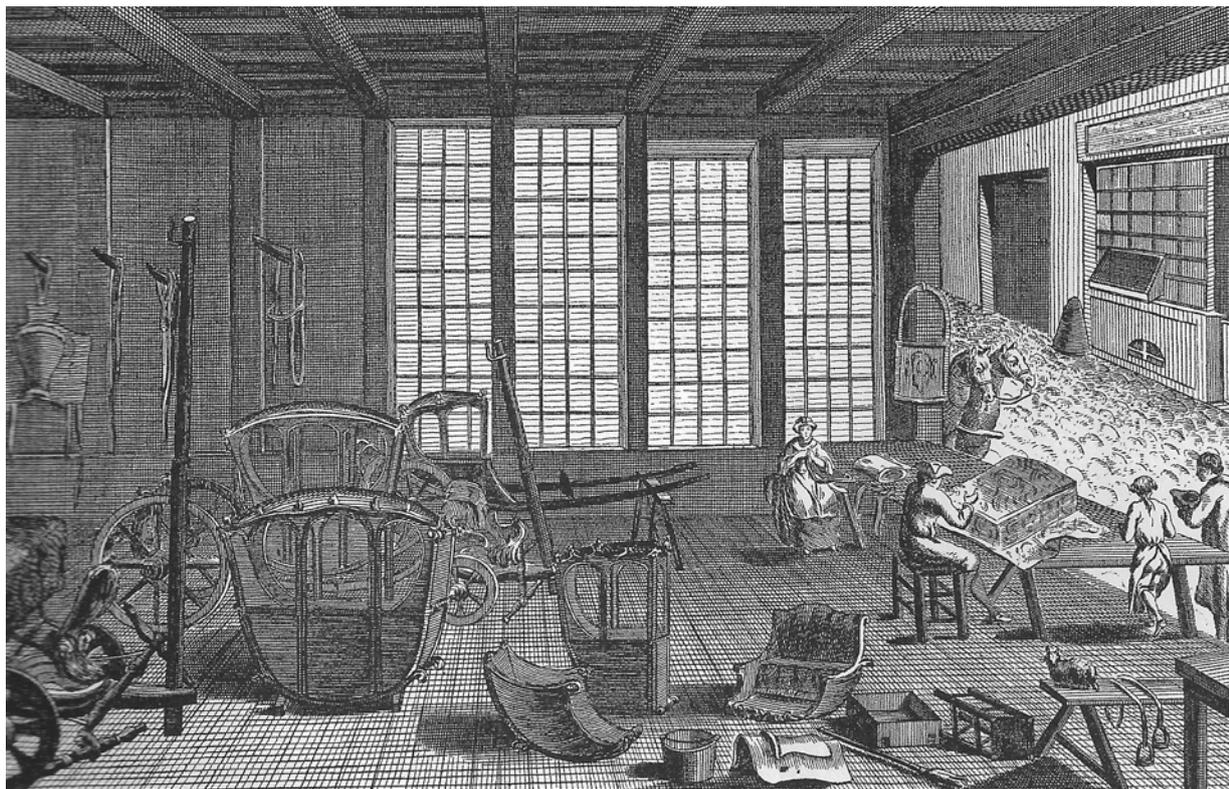


Fig. 3. Taller de carrocería, *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alambert.

les por mitad, no hace más que poner en evidencia la solución amistosa del conflicto, por lo que suponemos que no llegaría a derribarse ninguna fragua como en principio solicitaban los herreros, ya que su existencia realmente interesaba a ambos grupos profesionales.

Sin duda, el acuerdo resultó un gran éxito para el gremio de herreros, que veía así ampliar considerablemente sus competencias profesionales, teniendo en cuenta el enorme auge que ya para entonces había alcanzado la carrocería⁹. En cambio, el acuerdo alcanzado no puede ser considerado tan exitoso para los carroceros, que veían inmiscuirse en su actividad laboral a los herreros. El hecho de que los carroceros aceptaran esta medida nos hace sospechar que tal realidad pudo estar ya ocurriendo con anterioridad y que la norma no hizo más que reglamentar el hecho. También cabe pensar que pese a que aceptaron el acuerdo, no lo pesaban cumplir, ya que eso fue lo que ocurrió, por lo que con posterioridad los herreros siguieron denunciando la competencia desleal que suponían los carroceros. Ello, entre otros motivos, llevó al gremio de los herreros a tal postración que incluso en 1809 llegaron a pedir su incorporación al de Madrid, cuyas ordenanzas deseaban guardar, poniendo así de manifiesto la inoperancia de la normativa novohispana¹⁰.

9. No fue éste el único triunfo de los herreros, que apenas unos años antes, en 1766, habían absorbido a los caldereros en su gremio. Véase PÉREZ TOLEDO, S., *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853*, México, Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa-El Colegio de México, 1996, pág. 58, nota 21. Sobre el gremio de los herreros remitimos a MURO ARIAS, L. F., "Herreros y cerrajeros en la Nueva España", *Historia mexicana*, vol. 5, n° 3, 1956, págs. 337-372.

10. MURO ARIAS, L. F., "Herreros y cerrajeros en la Nueva España...", op. cit., págs. 345 - 346.

En cualquier caso, la presencia de herreros en los talleres de carrocería probó la multiplicidad profesional que rodeaba a la hechura de los carruajes, que ya para entonces a su carácter suntuoso y artístico, sumaban un fuerte componente técnico¹¹.

Carroceros versus alquiladores de coches

Un segundo ámbito del pleito de 1799 fue el que enfrentó a los carroceros con los alquiladores de coches. Estos pedían la eliminación de la tercera ordenanza del gremio de carroceros¹², cuyo tenor era: *“se ordena que los alquiladores de forlones no puedan por si ni por mano de oficiales ni aún con dirección de maestro hacer obras de carrozería en sus casas aún con aderezos de sus forlones, mucho menos componer o hazer forlones ajenos (so) pena de 25 pesos aplicados por tercias partes (a la) cámara, juez y gremio”*¹³.

El enfrentamiento entre carroceros y alquiladores de coches venía de antiguo. Ya en las primeras ordenanzas de los carroceros se aludía a ello, lo cual se volvió a repetir en las de 1773¹⁴. Sin duda, el problema era que los alquiladores no llevaban a arreglar sus vehículos a los talleres de carroceros, si no que lo hacían en sus propias cocheras y sin contar con personal cualificado, lo cual suponía un evidente menoscabo para los maestros carroceros.

En el pleito de 1799 el juez planteó que carroceros y alquiladores configurasen un solo gremio. Los alquiladores expresaron su predisposición al acuerdo, que fue lo que finalmente se acordó: *“conformar una misma sociedad”*. De hecho, Tomás Ruiz Delgado, por los alquiladores, y don Mariano Jiménez y don José Miguel Gallardo, apoderados de los carroceros, aceptaron la *“rigurosa observancia de que no se trabaje por ningún maestro ni oficial pieza alguna de coche en casa particular (so) pena de confiscación como previene la ordenanza del gremio”*, en alusión al de los carroceros, como prueba de que solo querían *“beneficiar al público con que las obras se hagan a toda satisfacción, evitando toda la clandestinidad”*¹⁵.

Para demostrar esto último, Mariano Jiménez confesó estar haciendo dos coches fuera de su taller y aceptó que fueran confiscados *“como escarmiento”*, al igual que las herramientas empleadas en su ejecución¹⁶.

El proceso continuo a principios de 1800, insistiendo *“sobre el cumplimiento del artículo tercero de la ordenanza de los carroceros que prohíbe a los alquiladores componer y aderezar sus coches y por consiguiente hacerlos nuevos en sus casas ni en otra parte por medio de oficiales ni aún con dirección de maestro examinado para si, ni para particular alguno (so) pena de 25 pesos aplicados por tercias partes a la cámara, juez y gremio”*¹⁷.

11. Sobre el carácter artístico de los coches, tan lamentablemente desatendido por la historiografía, véase RECIO MIR, Á., “¿Qué Indias hay donde no hay coches? Notas sobre el carruaje como objeto de análisis histórico-artístico en España y América”, en GALÍ BOADELLA, M. (coord.), *Coloquio internacional del arte en Puebla: avances y perspectivas*, Puebla de los Ángeles, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla de los Ángeles, en prensa.

12. A.H.D.F., Sección Ayuntamiento, 381, exp. 4.2, fols. 71 vto.-72.

13. RECIO MIR, Á. “Evolución de la carrocería novohispana en el siglo XVIII: segundas ordenanzas...” op. cit.

14. Sobre ambos textos legales remitimos a la bibliografía recogida en la nota 1.

15. A.H.D.F., Sección Ayuntamiento, 381, exp. 4.2, fols. 76-83 vto.

16. De este caso, que permite conocer con detalle las herramientas y los materiales empleados en la construcción de un coche en Nueva España a finales del siglo XVIII, nos ocuparemos en otra ocasión.

17. A.H.D.F., Sección Ayuntamiento, 381, exp. 4.2, fol. 89.

La enorme importancia que se le dio a este punto llevó a establecer el siguiente acuerdo:

1º que los alquiladores de coches cumplirán en lo sucesivo inviolablemente el citado artículo tercero de la ordenanza de carroceros aumentándose a cien pesos la pena pecuniaria de 25 que está impuesta al contraventor, a quien se decomisará a más de esto la obra y materiales con que se estuviere fabricando o aderezando, sufriendo el maestro que la infrinja ocho días de cárcel y los oficiales otros tantos de grillete.

2º que sin embargo de lo mucho que el gremio de carroceros ha gastado en el pleito, solo han de pagar los alquiladores de coches todas las costas causadas en las diligencias practicadas últimamente ante el presente señor juez a consecuencia de su comisión hasta su conclusión, incluso este convenio y su superior aprobación con cuyas calidades y condiciones se ajustan, convienen y transigen sus acciones y pretensiones declaran que en esta transacción no hay dolo, lesión ni engaño”¹⁸.

En esta ocasión, el acuerdo manifiesta en primer lugar que realmente y a pesar de lo planteado no se llegó a la fusión del gremio de carroceros con los alquiladores de coches. Lo que sí se produjo fue un acuerdo, por el que los alquiladores no sólo se comprometían a seguir las ordenanzas de los carroceros si no también a pagar las elevadas costas del proceso.

El propio acuerdo parece poner en evidencia que el negocio del alquiler de coches debía estar muy extendido en la ciudad de México a finales del siglo XVIII. Cabe relacionar con ello el servicio de coches de *providencia*, los actualmente llamados taxis. Se da la circunstancia de que en 1793 se emitieron unas ordenanzas para su funcionamiento, las primeras de América al respecto. En principio se trató de ocho coches, pero en 1802 pasaron a ser treinta¹⁹. Su contenido articulaba el referido servicio, sin hacer alusión alguna al arreglo de los vehículos. Tal omisión quizá fuera debida a que se trataba de un corto número de coches, sea como fuere y aunque no tenemos referencias al respecto, es posible que este servicio, que no hizo más que aumentar hasta el final del virreinato, fuese otro frente de preocupación para los carroceros.

En cualquier caso, el acuerdo de los carroceros con los alquiladores prueba también la crisis del sistema gremial, ya que hasta ese momento estos habían ignorado a aquellos para el arreglo de sus coches e incluso, según señalan explícitamente las fuentes, para su construcción *ex novo*. Por tanto, el referido acuerdo puede ser considerado un total éxito para los carroceros, que además de asegurarse un importante ámbito de trabajo, no tuvieron que pagar las costas procesales.

Carroceros versus contraventores

También los “*contraventores de carroceros*”, es decir, los carroceros que ejercían la profesión al margen del gremio, entraron en litigio en el pleito de 1799. La existencia de estos profesionales debió de ser la mayor amenaza para los carroceros agremiados, los cuales se quejaron de la postración que sufría su gremio, reducido a “*cinco o seis maestros*”, por lo que pedían reformar sus ordenanzas para mejorar tal situación²⁰.

18. A.H.D.F., Sección Ayuntamiento, 381, exp. 4.2, fol. 89 vto.

19. SERRERA, R. M., *Tráfico terrestre y red vial en las Indias españolas*, Madrid, Dirección general de tráfico-Lunweg, 1993, págs. 328-332.

20. A.H.D.F., Sección Ayuntamiento, 381, exp. 4.2, fols. 71 vto.-73 vto.

Ante tal enfrentamiento, el juez de gremios convocó a las partes. Por los carroceros se recogen los siguientes nombres y la ubicación de sus talleres: Joaquín Romero de Caamaño; don Antonio Banineli, con taller en la “*pila de San Miguel*”; Jacinto García; don Mariano Pedroso Hornillo; don Mariano Jiménez, en la calle del Parque; don Manuel Vidal, en Santa Teresa; don José Manuel de la Riva, en la calle del Águila; José Ortiz; don Ignacio Echegoyen, en calidad de “*maestro de la casa*”; José Roldán; don José Quintana, en la calle Ortega; José Quintana; don Manuel Valdés, en la calle Zuleta; Manuel Antonio Valdés; don Joaquín Zerralde, en la calle de San Juan; Joaquín de Zerralde y Aramburu; don Miguel Gallardo, en la calle cerrada de Jesús; José Miguel Gallardo; don Juan Lebrija, en San José de Gracia. Resulta significativo que se convocase también al platero del montepío y a algún carroceros más cuyo nombre resulta ilegible en la documentación. Por otra parte, “*los contraventores de carroceros*” convocados fueron “*don Antonio Banineli, don Mariano Pedroso, don Mariano Jiménez, don Manuel Vidal, don José Manuel de la Riva, don Ignacio Echegoyen, don José Quintana, don Manuel Valdés, don Joaquín Zerralde, don Miguel Gallardo y don Juan Lebrija*”. El referido juez trató de que carroceros y “*contraventores*” configurasen un solo gremio, a lo que los últimos alegaron que no tenían inconveniente alguno²¹.

La documentación del proceso alude a que el número de los contraventores era “*crecido*” y “*que sus dueños son la mayor parte notoriamente pudientes*”, mientras, por el contrario, los que formaban parte del gremio eran “*mui pocos e incapazes por lo mismo de surtir esta capital del mucho carruaje que consume*”. Además, para colmo, los primeros hacían obras “*de particular gusto*”²².

Ante tal estado de cosas se tomó el siguiente acuerdo:

- 1º *Que el gremio de carroceros y en su nombre los referidos veedores actuales han de incorporarlos en él a todos los que tienen en el día casa y obrador público de carrocería y constan listados en el poder precedente sin necesidad de examen ni de tener maestro examinado.*
- 2º *Han de contribuir con los derechos de examen, media annata a su majestad y demás que ha sido costumbre y para lo sucesivo con todas las cargas y penciones del gremio.*
- 3º *Si fallece algún incorporado y deja hijo o viuda pueden estos mantener la casa seis meses.*
- 4º *Si se traspasa alguno de los incorporados su casa al que la traspase también tendrá seis meses.*
- 5º *Que además de los dos veedores, el gremio ha de nombrar dos diputados y un tesorero. Los dos veedores de los maestros examinados y los diputados y tesorero de estos o de los agregados.*
- 6º *Veedores y diputados se nombrarán en junta general y los cuatro nombrarán al tesorero.*
- 7º *Al arca del gremio se ha de añadir una cuarta llave que tendrán los dos veedores, el primer diputado y el tesorero.*
- 8º *La incorporación es por sola esta vez.*
- 9º *Que se recojan todos los oficiales de carroceros que trabajan obras de contrabando en los rincones y casas particulares reduciéndolos a los talleres y obradores públicos.*
- 10º *las costas se pagarán por acuerdo amistoso*²³.

21. A.H.D.F., Sección Ayuntamiento, 381, exp. 4.2, fols. 75-76.

22. A.H.D.F., Sección Ayuntamiento, 381, ex. 4.2, fol. 94.

23. A.H.D.F., Sección Ayuntamiento, 381, ex. 4.2, fols. 94.-95 vto.

Son muchas las cuestiones dignas de ser destacadas en este pleito. En primer lugar, el registro de los nombres de los carroceros y de los profesionales no agremiados. En este sentido, resulta sorprendente la práctica repetición de los nombres de ambas listas. La única explicación que cabe plantear al respecto, aparte de una confusión del escribano, es que los segundos fueran los hijos de los primeros y que trabajaran al margen del gremio. Aunque también hay que señalar que entre los agremiados existe una reiteración de nombres que parece aludir a una habitual sucesión paterno-filial en este ámbito profesional.

En cualquier caso, tal listado refleja un panorama bastante distinto al planteado en principio por los carroceros al señalar que su gremio estaba reducido a cuatro o cinco maestros, ya que recoge algo más de veinte nombres. En concreto, sabemos que en 1788 el gremio de carroceros de la ciudad de México contaba con dieciocho maestros, ciento cinco oficiales y treinta y nueve aprendices, lo que hace un total de ciento sesenta y cuatro profesionales²⁴.

También es de destacar que hubiese un número similar de contraventores que de carroceros agremiados. Ello evidencia que aproximadamente la mitad de la producción carrocera estaba al margen del sistema gremial. Al parecer, los contraventores se valían para evadir las ordenanzas del gremio de un maestro examinado, “*sin que éste sirva de otra cosa que de prestar su nombre*”, ya que la dirección técnica de las obras estaba al cuidado de los propietarios del taller.

Pero además, la prosperidad general del oficio de carroceros había llevado a la existencia de “*rinconeros*”, es decir, oficiales que ilegalmente trabajaban por su cuenta, en muchas ocasiones en casas particulares. Ante tal situación, el gremio de carroceros modificó sus ordenanzas para incorporar a todos los profesionales que desarrollaban su profesión al margen del gremio. Para ello habrían de contribuir con las cargas del gremio y con aquellos gastos que habían realizado los examinados, como el derecho a examen y la media *annata* que se había de pagar a la Corona para poder abrir tienda pública²⁵.

Sin duda, la proliferación de talleres al margen del gremio debió de estar relacionada con la infiltración de empresarios capitalistas en el ámbito de la construcción de coches de caballos debido al auge de la carrocería. Como ya vimos, la documentación del proceso aludía expresivamente a que los contraventores eran en su “*mayor parte notoriamente pudientes*”, mientras los carroceros del gremio eran incapaces de reunir el capital necesario para la construcción de coches. La presencia de estos capitalistas, más comerciantes que constructores, trajo consigo cambios en el proceso de producción y en las relaciones de trabajo que eran por completo ajenos al viejo sistema gremial²⁶.

No obstante, lo más interesante del acuerdo creemos que radica en que con él se transformó la estructura del gremio. Así, a partir de entonces, además de los dos veedores, habría de contar con dos diputados y un tesorero, que además podrían salir de las filas de los integrados.

24. PÉREZ TOLEDO, S., *Los hijos del trabajo...*, op. cit., pág. 75.

25. Sobre este último impuesto véase PÉREZ TOLEDO, S., *Los hijos del trabajo...* op. cit., pág. 60.

26. Esta intervención capitalista se entiende como causa principal del pleito de 1799 en CASTRO GUTIÉRREZ, F., *La extinción de la artesanía gremial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, págs. 116-119 donde se hace un resumen del proceso. Véase también PÉREZ TOLEDO, S., *Los hijos del trabajo...* op. cit., págs. 62-65.

Todo ello prueba que el gremio de carroceros debía pasar con anterioridad a 1799 por una situación de decadencia. La existencia de numerosos profesionales fuera del mismo y aún de oficiales que trabajaban al margen debía de dejar en una posición precaria a los maestros del gremio. Ello hubo de ser la causa de que estos aceptasen la asimilación de todos aquellos profesionales al margen de la ley y de forma amistosa, como indica el último punto del acuerdo en relación a las costas procesales.

Hay que señalar que la existencia de contraventores y rinconeros no sólo afectaba a la carrocería, sabemos de otras profesiones que se encontraban en la misma tesitura y que actuaron de manera similar a como lo hicieron los carroceros, como ocurrió con el importantísimo ámbito de los hilados. Todo ello podemos interpretarlo como una última y desesperada medida por parte de los gremios para evitar su extinción. No olvidemos en este sentido, que ya por entonces se alzaban muchas voces autorizadas que abogaban por la extinción de este sistema de producción y postulaban otro de carácter liberal y capitalista²⁷.

La carrocería novohispana a finales del siglo XVIII y principios del XIX

El pleito de 1799 evidencia la crisis del sistema gremial a finales del siglo XVIII. Ello pensamos que debió de hacerse especialmente grave en el caso de la carrocería, profesión que por la versatilidad técnica y material de los coches de caballos que producía nunca se adaptó bien al sistema gremial. De hecho, la confluencia de distintos profesiones en ella no se limita a las ya referidos. En tal sentido resulta del máximo interés que en la compra de los coches y herramientas embargadas en el pleito de los carroceros y los alquiladores se interesase don Vicente Guzmán, vecino de la ciudad de México y del que se especifica que era “*pintor de cajas de coches*”, el cual al final se quedó con todo lo embargado²⁸. Ello prueba que de la pintura de los coches se ocuparon los pintores. Además, que comprase las herramientas de los carroceros induce a pensar que también se ocuparía de la hechura de sus estructuras de madera, como sabemos que positivamente ocurría por entonces en la ciudad de Sevilla²⁹.

Todos los acuerdos antes referidos parecen indicar que ante su desesperada situación los carroceros aceptaron la intromisión en su actividad profesional de los herreros y que se incorporasen al gremio profesionales que hasta ese momento habían sido su más desleal competencia. Además, se tuvo que alterar la estructura del gremio y las normas por las que se regían, a las que hubo que añadir los tres acuerdos recogidos.

Cabe suponer por tanto que el gremio de carroceros de la ciudad de México no pasaba por su mejor momento al final del periodo virreinal. A este respecto hay que añadir un aspecto del que no se hace eco el pleito analizado pero que también afectaría sensiblemente a la situación de los carroceros: la importación de coches. Ya apuntamos la primacía que para entonces alcanzaban los ingleses. En este sentido sabemos que el segundo conde de Revillagigedo hizo su entrada en la ciudad de México en 1789 como virrey con un coche de fabricación inglesa, que causó sensación por su novedad³⁰.

27. CASTRO GUTIÉRREZ, F., *La extinción de la artesanía gremial...*, op. cit., págs. 106 y ss. y PÉREZ TOLEDO, S., *Los hijos del trabajo...*, op. cit., pág. 62 y ss. Véase también TANCK DE ESTRADA, D., “La abolición de los gremios”, en *El trabajo y los trabajadores en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1979, págs. 311-331.

28. A.H.D.F., Sección Ayuntamiento, 381, exp. 4.2, fols. 85 vto. y 86.

29. RECIO MIR, Á., “Los maestros de hacer coches y su pugna con los pintores: un apunte sevillano de la dialéctica gremio-academia”, *Laboratorio de arte*, nº18, 2005, págs. 355-369.

30. ROMERO DE TERREROS Y VINENT, M., *Las artes industriales en la Nueva España*, México, Librería de Pedro Robredo, 1923, pág. 85.

Este hecho debió ser el comienzo de una moda que favorecería la importación de otros modelos desde Inglaterra. A este respecto podría citarse un interesante ejemplo de 1815, cuando Juan Manuel de Gandasegui compró un landó en Londres que tenía destino americano. Se conserva incluso la minuta de la prestigiosa casa carrocería británica Maberly, que fue en la que recayó el encargo³¹.

La evolución de la profesión carrocería en Nueva España debió de ser paralela a la metropolitana. Eduardo Galán Domingo define el proceso en la vieja España como la transformación del oficio desde el maestro de hacer coches al fabricante de carruajes. En este proceso fue un hito clave la liberalización que supuso la pragmática de Carlos III de 1772 que permitía el establecimiento de maestros extranjeros, a los que se les reconocía el título, se les permitía integrarse en los gremios españoles y abrir establecimientos públicos en igualdad de condiciones a los nacionales sin necesidad de volver a examinarse. A ello hay que sumar las primeras muestras de industrialización en el oficio, como el proyecto de crear un gran taller de coches por el maestro Tomás Modino en 1789, con la intención de emplear entre 120 y 300 operarios, que al parecer no llegó a materializarse. Sí se llevó a la práctica el taller de Antonio Durán, conocido como taller de coches de Su Majestad, del Buen Retiro o de Lavapiés, que funcionó hasta al menos 1804. Su organización era similar a la de las reales fábricas, siendo protegida por la Corona³².

Evidentemente, aunque la carrocería se siguió ejercitando de forma básicamente artesanal hasta su definitivo declinar a comienzos del siglo XX, el panorama que de la misma se dibuja desde finales del siglo XVIII y sobre todo desde comienzos del XIX ya tiene poco que ver con el modelo gremial, en el que al maestro se unían en el taller muy pocos oficiales y aprendices. Lógicamente, la articulación de factorías carroceras aumentó exponencialmente el número de coches producidos. Es de suponer que conforme se fueron creando estos grandes talleres, los tradicionales, aún vinculados al modelo gremial, irían progresivamente desapareciendo. La generalización del uso del coche, que aumentó enormemente desde inicios del XIX abocaría así a los pequeños talleres a su extinción debido a su incapacidad de competir en rapidez y precio con los grandes. La ley universal de la oferta y la demanda sería la que progresivamente debió de acabar con un modo de producción que había surgido en el caso de los coches de caballos en el siglo XVI.

Ejemplo de estas verdaderas factorías carroceras debió de ser el taller del ya citado Joaquín de Castro, veedor del gremio durante el pleito de 1799 y que alcanzó el cargo de carrocería del virrey de la Nueva España en los primeros años del siglo XIX. Del mismo sabemos que contaba con tres fraguas y otros tantos herreros y con veinte bancos de carpinteros para tan elevado número de profesionales. De igual modo, la madera de la que se proveía no sólo era local, ya que la importaba de Cuba e incluso de Inglaterra. De la misma manera su lista de clientes no estaba reducida al virrey y a la ciudad de México. Incluso, él no se dedicaba a la dirección técnica del trabajo ni a la administración, ya que para ello contaba con un maestro carrocería ayudado por un sobrestante y un cajero³³. Verdaderamente, Castro era un empresario de la carrocería.

31. RECIO MIR, Á., "¿Qué Indias hay donde no hay coche?...", op. cit.

32. El proceso de industrialización se prolongó en el Gran taller de coches de Recoletos, instalado en Madrid en 1845, donde trabajaban de 150 a 200 operarios y que producía de 300 a 400 coches al año. GALÁN DOMINGO, E., "El carruaje ceremonial y ciudadano en España...", op. cit., pág. 256-266.

33. CASTRO GUTIÉRREZ, F., *La extinción de la artesanía gremial...* op. cit., págs. 119 - 120. Sobre Joaquín de Castro nos ocuparemos de forma monográfica en otra ocasión.



Fig. 4. Carroza, ¿manufactura novohispana de hacia 1800?, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas, México, detalle de las pinturas de la caja.

Algo parecido debió ser el taller que regentó el también arquitecto y escultor Manuel Tolsá. La *Gaceta de México* del 17 de febrero de 1810 aludía al alto número de coches que ruaban por la ciudad de México, más de mil quinientos aseguraba, de los que destacaba que cada vez eran más los que respondían al buen gusto, en clara alusión a su carácter neoclásico y a la influencia inglesa. En concreto, especificaba que “*a las pesadas tallas sucedió la sencillez de los adornos y a las antiguas molduras los mejores charoles, comparables ciertamente con los más bellos que han dado los extranjeros; tales son los que hoy se trabajan en México, como se ve en los coches que se fabrican en la casa de don Manuel Tolsá, tan bien acabados que parece que no hay más que desear*”³⁴.

Debido a que los coches que salieron de estos y de otros talleres han desaparecido en su totalidad nos vemos avocados habitualmente a estudiarlos a partir de las pinturas y grabados de vistas de ciudades que los representan. No obstante, en esta ocasión es posible aludir a la carroza con la que cuenta el Museo regional de Guadalupe, Zacatecas, de arte virreinal. Por la sencillez de sus líneas y su moderado ornato la creemos obra de un anónimo carroceros novohispano y la suponemos realizada hacia 1800. Junto a su estructura de madera cuenta con numerosas piezas metálicas, como sus cuatro faroles y parte de su sistema de amortiguación, en el que se suman a cuatro correas de cuero o sopandas otras tantas ballestas metálicas en forma de C bajo las que

34. SERRERA, Ramón María: *Tráfico terrestre y red vial en las Indias...* op. cit., pág. 322.

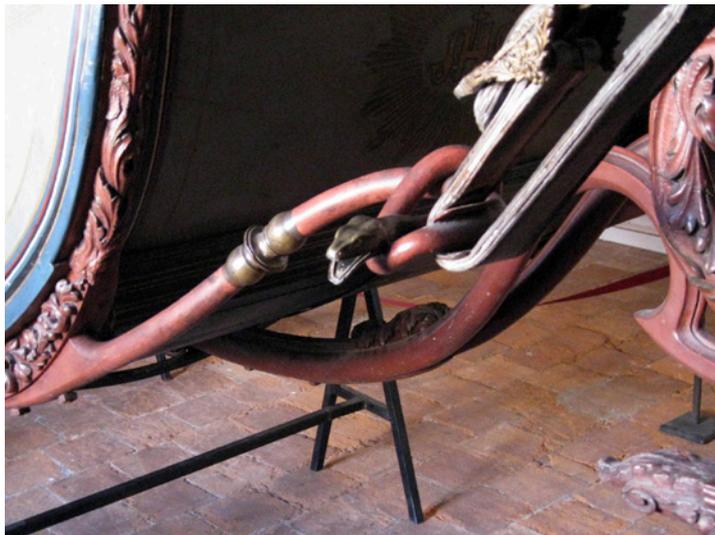


Fig. 5. Carroza, ¿manufactura novohispana de hacia 1800?, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas, México, detalle del anclaje de la caja al tren delantero.

aún hay otras elípticas. De igual manera, la quinta rueda que facilitaba su maniobrabilidad, también es metálica, igual que parte de su ornamentación, como los bocines o abrazaderas que refuerzan al exterior los cubos de las ruedas, las hebillas de las sopandas y los originalísimos anclajes a la caja en forma de serpiente, que sin lugar a dudas debieron de ser obra de un avezado herrero. Pero junto a un carrotero y un herrero, en esta carroza también debió de intervenir un pintor, que realizaría el ciclo icónico con el que cuenta, cuyos motivos aluden a la Trinidad, el triángulo; a Jesús y María, sus correspondientes anagramas; al pontificado, la triple tiara y al episcopado, un escudo de filiación agustina. Por ello

suponemos que esta carroza debió de pertenecer a un prelado agustino y que además pudo tener una finalidad religiosa, posiblemente para trasladar al Santísimo Sacramento.

En cualquier caso, los acuerdos que cerraron el pleito que hemos venido estudiando y que concluyó el 25 de octubre de 1800 no debieron de mejorar la situación del gremio de carroceros de la ciudad de México. Prueba de ello es que muy pocos años después, en fechas inmediatas al inicio del proceso emancipador de México, se planteó la articulación de unas nuevas ordenanzas. Se reconocía así que los acuerdos con los herreros, alquiladores y contraventores no habían logrado sanear el gremio de carroceros de la ciudad de México³⁵.

Fecha de recepción: 09/05/2013

Fecha de aceptación: 15/10/2014

35. Estas nuevas ordenanzas las trataremos en otra ocasión.



Fig. 1. Vista general de la iglesia y convento de San Antonio de Herbón (Padrón, A Coruña), en la cuenca baja del río Ulla

Un colegio de misioneros en la Galicia rural:

San Antonio de Herbón en los inicios del siglo XVIII

Iván Rega Castro¹

Universidad de Lleida

Resumen

Cerca de Padrón (A Coruña), a orillas del río Ulla, se encuentra el convento franciscano de San Antonio de Herbón. Es un edificio sencillo: su iglesia y sus retablos son fruto de reformas llevadas a cabo en época barroca, de modo particular en el siglo XVIII. Allí se fundó un Colegio de *Propaganda Fide*, cuya historia quedó unida a la historia de las misiones y a los misioneros franciscanos en las Indias. En este trabajo, se muestra una “foto fija” del aspecto interior de la iglesia de los franciscanos de Herbón y, en particular, de su amueblamiento, en los inicios del siglo XVIII.

Palabras clave: frailes franciscanos, colegio de misiones o de *Propaganda Fide*, convento de San Antonio de Herbón, retablo mayor, Jacinto de Barrios.

Abstract

Near Padrón (A Coruña), on the banks of the river Ulla, it's located the Franciscan Monastery of San Antonio de Herbón. It is a simple building: his church and his altarpieces are the result of reforms carried out during the Baroque period, particularly so in the eighteenth century. There they founded a College of the Propaganda Fide, the history of which was linked to the history of the missions and the Franciscan missionaries in the Indies. In this paper, I have shown a “still photo” of the interior aspect of the Franciscan Church of Herbón and particularly its furnishings in the early eighteenth century.

Keywords: *franciscan missionaries, college for missionaries, Convent of San Antonio de Herbón, high altarpiece, Jacinto de Barrios.*

1. Investigador postdoctoral y miembro del Grupo de Investigación Consolidado Art i Cultura d'Època Moderna (ACEM) de la Universitat de Lleida, financiado por la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya (2014 SGR 242). Este trabajo de investigación se contextualiza en la actividad del grupo Iacobus (GI-1907) de la Universidade de Santiago de Compostela (USC), con el que también colabora.

Este convento, sito en la feligresía de Santa María de Herbón (Padrón, A Coruña), se fundó en 1396, bajo advocación de San Francisco, según consta de fuentes documentales que guarda el archivo de la provincia franciscana de Santiago (Santiago de Compostela)², y, al parecer, su construcción se financió con limosnas de algunos personajes notables de la villa de Padrón y su comarca³. No obstante, aunque ya aparezca documentado en la baja Edad Media, aquí interesan otras dos fechas directamente relacionadas con ese momento de reformas y de renovación de las ordenes religiosas —sobre todo de los franciscanos—, ya bien entrada la Edad Moderna: en primer lugar, la supresión de los conventuales en 1567, bajo Felipe II⁴; y, en segundo lugar, su transformación en colegio-seminario de misioneros en 1700-1701.



Hasta donde se sabe, no hay certezas acerca de la fecha en que se puso este convento bajo protección de *Santo Antón* o San Antonio (Fig. 1), ni cuando llegó a convertirse en “casa de recolección”. Según la documentación manejada por el padre Blanco, se infiere que siendo guardián fray Pedro Alfaro (antes de 1574), esto es, en tiempos del papa Gregorio XIII (1572-1585) y en el reinado de Felipe II, ya era de “recoletos” —de franciscanos reformados—⁵; en tal caso, tal vez se produjera entonces este cambio de titular y patrón.

2. Fueron los propios historiadores y cronistas de la orden (O.F.M.), como por ejemplo, fray Atanasio López (fall. 1944) y, de modo particular, el padre Ramón M. Blanco (fall. 1937), quienes inauguraron la “historia” del convento de San Antonio de Herbón y quienes exhumaron las primeras fuentes, ya en los inicios del 1900, vid. BLANCO PARDO, R. M., *Apuntes históricos sobre el Colegio de Misioneros de Herbón de la esclarecida Orden de S. Francisco*, Lugo, [s. n.], 1925. Cfr. CASTRO, M. de, *Provincia franciscana de Santiago. Ocho siglos de historia*, Santiago de Compostela, Liceo Franciscano, 1984, págs. 150-152. De hecho, fue el padre Ramón Blanco el responsable de fijar el corpus de fuentes archivísticas con que contó la historiografía gallega, a saber: a) el “Archivo del Convento de Herbón”, Carpeta 67 y otros documentos sueltos. En: Archivo-Biblioteca de la Provincia Franciscana de Santiago (APFrS), Convento de San Francisco de Santiago de Compostela; b) en segundo lugar, las fuentes secundarias, tales como HEROSA, A. de, *Memorial de las cosas notables de este Colegio de Herbón*, 1756, ms., APFrS; c) o bien, CASTRO, J. de, *Primera parte de el Arbol chronologico de la ... provincia de Santiago ...*, Salamanca, Imp. Francisco García Onorato y San Miguel, 1722, vid. Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela (BXUS), Fondo Histórico, sig. 12337.
3. Aún tratándose del panegírico típico de una orden religiosa —lleno de “historias” barrocas, según REY CASTELAO, O., “Producción impresa y promoción eclesiástica en la Galicia de fines del Antiguo Régimen”, *Semata*, n°10, 1998, pág. 315—, “*Arbol Chronologico de la Santa Provincia de Santiago... no yerra en el relato de los inicios de San Antonio de Herbón: refiere las donaciones [...] y juntamente las limosnas de Don Juan Rodriguez del Padrón —fall. 1450— [...]. De esta suerte logró tener sitio muy capaz para todo, con huertas, fuentes, y dilatado bosque, sobre el caudaloso rio Ulla [...]*”, vid. CASTRO, J. de, op. cit., Lib. IV. Cap. XXXVIII, Villa del Padrón, y Convento de San Antonio de Herbón, pág. 256.
4. La distinción entre observantes y conventuales empieza ya a darse en los inicios del siglo XV; pero no fue hasta 1446-1447 cuando la constitución de la regular observancia y la reforma de los franciscanos gallegos echó a andar. Más tarde, en 1496, dio inicio una campaña unitaria y bien coordinada de reformas en la provincia franciscana de Santiago. Con todo, la sanción de esta forma de vida “observante” no tuvo lugar hasta 1517. Fue entonces cuando se percibió en las jerarquías una clara voluntad de que los conventuales desapareciesen; aunque los frutos de estas campañas se retrasaron hasta 1566-1567, vid. GARCÍA ORO, J. y PORTELA SILVA, M. J., “La Regular observancia en la provincia franciscana de Santiago: itinerario y proyección externa de una reforma religiosa”, *Compostellenum*, n°43, 1998, págs. 659-703. REY CASTELAO, O., “El clero regular de la diócesis compostelana en la Edad Moderna”, en GARCÍA ORO, J., coord., *Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo*, Historia de las diócesis españolas, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 14, 2002, págs. 353-356.
5. BLANCO PARDO, R. M., op. cit., pág. 11.

De lo que no hay duda es de lo que dejó escrito el canónigo-cardenal Jerónimo del Hoyo, ya en los inicios del siglo XVII: “*Media legua del lugar [de Padrón], [...] está en un hoyo un monasterio muy devoto. Su advocación Santo Antonio de d’Erbón, de la orden de San Francisco*»; *asimismo que «ahora es de recoletos»*.⁶

Unas nuevas Indias

En octubre de 1756 comenzó a escribir su *Memorial de las cosas notables de este Collegio de Herbón* fray Antonio de Herosa (fall. 1764), quien fue guardián del convento de Herbón entre 1745-1749. Se trata de una suerte de cuaderno o manual de funcionamiento interno de la comunidad, que da cuenta de la vida conventual, de la acción espiritual y religiosa dentro de su área de influencia; y también de su actividad económica⁷.

Y es que San Antonio de Herbón era la única casa de mendicantes del valle del Ulla hasta bien entrada el siglo XVIII –hasta la llegada de los carmelitas descalzos–, en una extensa área geográfica que abarcó las villas de Padrón, Carril, Caldas de Reis, y, a su vez, enmarcado por otros conventos franciscanos –Santiago de Compostela, Noia, A Pobra do Caramiñal, Cambados y Pontevedra– (Fig 2. Mapa 1). Por lo tanto, las funciones religiosas de este colegio-seminario deben contemplarse en una triple dirección: a) de asistencia y apoyo a la cura de almas, a través de la predicación en las solemnidades de adviento y/o cuaresma, y especialmente las misiones populares; b) difusión de la devoción a la Inmaculada Concepción y del culto a los santos franciscanos; c) y, en último lugar, “recolección” de vocaciones a favor de los conventos franciscanos de Santiago de Compostela y de las hermandades de la Venerable Orden Tercera⁸.

Ahora bien, no está de más recordar que la Galicia de los siglos del Barroco fue una “*vasta tierra de misiones*”; habida cuenta de que, especialmente en el medio rural, se vivió una “*época dorada*” de la renovación religiosa, en que estaban de moda las predicaciones, las cofradías y la *devotio*⁹. Por consiguiente, el “Apostolado Seráfico” de los frailes de Herbón no sólo se orientó al exterior, de cara a Hispanoamérica y Filipinas,

6. HOYO, J. del, *Memorias del arzobispado de Santiago*, ed. a cargo de Ángel Rodríguez González y Benito Varela Jácome, Santiago de Compostela, Porto y cia., s. d., pág. 154. “Memorias de las Iglesias del arzobispado de Santiago... Dispuesto por Don Jerónimo del Hoyo” (1607), leg. 1.52.1, fol. 169 r., Fondo General, Visita Pastoral. En: Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (AHDS).

7. HEROSA, A. de, *Memorial de las cosas notables de este Collegio de Herbón*, 1756, ms., APFRS. Éste constituye, hasta la fecha, la primera y principal fuente dieciochesca para todos los historiadores que trazaron, de uno u otro modo, la historia “barroca” de San Antonio de Herbón, vid. BLANCO PARDO, R. M., op. cit., págs. 57-60 y otros: ÁLVARO LÓPEZ, M., *El Convento de San Antonio de Herbón*, Tesis de Lic. (inédita), bajo dirección del Prof. José R. Otero Túniz, Universidade de Santiago de Compostela (USC), Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia da Arte, 1979. Ídem, “Breve reseña artística sobre el convento de San Antonio de Herbón”, *Boletín Auriense*, n°13, 1983, págs. 199-220. OTERO TÚÑEZ, R., “Aportaciones de Gambino al retablo mayor de san Antonio de Herbón”, *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, págs. 395-402. REGA CASTRO, I., *Los retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII (1700-1775). Iglesia, cultura y poder*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, USC, 2011, págs. 396-406; y por otra parte: REY CASTELAO, O., “Frailes y campesinos: el impacto de un convento rural a fines del Antiguo Régimen”, *Semata*, n°9, 1997, págs. 279-305.

8. Un estudio en profundidad sobre estos marcadores del “impacto” de sus funciones religiosas –misiones y predicación, captación de vocaciones, de limosnas y venta de mortajas– en el área de influencia socioeconómica del convento y en la vida religiosa de la red parroquial de su circunscripción en: REY CASTELAO, O., “Frailes y campesinos...”, op. cit., págs. 279-305. Desafortunadamente, se ha prestado poca atención al estudio de obras de arte de tipo menor, a veces injustamente calificadas de “populares”, caso de las estampas, imágenes de uso religioso, votivas, mobiliario litúrgico, etc., en el conjunto de las feligresías de las questas o “cuesturas” donde los frailes del colegio de Herbón estaban autorizados a pedir limosna. Éstas fueron, en parte, objeto de estudio de mi Tesis doctoral, vid. REGA CASTRO, I., op. cit., págs. 14-16, 31 y 54.

9. SAAVEDRA, P., *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica, 1994, págs. 308-312. FERNÁNDEZ CORTIZO, C., “Los misioneros populares y la devoción del Rosario de Nuestra Señora en Galicia (siglos XVI-XVII)”, en ROMANÍ, M. y otros, eds., *Homenaje a José García Oro*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, USC, 2002, págs. 153-170. Ídem, “Les missions populaires dans le Royaume de Galice (1550-1700)”, en FABRE, P.-A.; VENCEN, B., eds., *Missions religieuses modernes “notre lieu est le monde”*, Roma, École française de Rome, 2007, págs. 315-340. Cfr. CHATELLIER, L., *La religión de los pobres. Europa en los siglos XVI-XIX y la formación del catolicismo moderno*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2002, págs. 102 y 106-108. HSIA, R. Po-chia, *El mundo de la renovación católica, 1540-1770*, Madrid, Akal, 2010, págs. 263 y 267-268.

sino también, y sobre todo, al interior del país. A este respecto, el padre Herosa refiere *“las continuas misiones que se hacen por todos los obispos de todo este reino [Galicia]; y juntamente los muchos misioneros que salieron de aquí para emplearse en la conversión de las almas en las Indias”*¹⁰.

El protagonismo de los franciscanos en la “cristianización” de la América hispana es indiscutible, y fue tan importante el papel de los frailes misioneros en esta labor que, a partir XVII, aún recibió un nuevo y definitivo impulso con la creación de los colegios de misiones; dos en la provincia franciscana de Santiago: el de San Juan Capistrano de Villaviciosa (Asturias) en 1692, y el de San Antonio de Padua de Herbón poco después, bajo el título de Colegios Apostólicos de Misiones o de Propaganda Fide. Así pues, gran parte de los franciscanos gallegos que pasaron a Indias, durante el siglo XVIII, lo hicieron a través de este Colegio de Herbón y, de ellos, la mayoría habría tomado hábito o pertenecido a los conventos de San Francisco o San Lorenzo de Santiago de Compostela. De hecho, ya fray Jacobo de Castro puso de relieve que San Antonio de Herbón *“fue Casa de Noviciado, siendo de la Observancia, y lo mismo quando esta provincia la señaló Casa de Recolectión, y aún oy dan algunos habitos los Padres Misioneros”*¹¹.

En efecto, a partir de 1702, este colegio-seminario *“capaz de admitir, y sustentar de 33 a 35 [sic] religiosos”*, sólo podía admitir a novicios que *“hayan de tener al menos veinte años cumplidos”*, vocación y estudios de teología escolástica, cánones o teología moral; *“que tengan la ciencia, salud, robustez, pecho [sic] y virtud que se requiere para el santo ejercicio de la Mision”*¹², venidos en su mayoría de Santiago de Compostela y San Lourenzo de Trasoutos.

De esta suerte, mantuvo una relación estrecha y constante con América¹³.

Iglesia y Colegio Seráfico de San Antonio de Herbón

Si este colegio-seminario de San Antonio de Padua echó a andar en mayo de 1701¹⁴, fue alrededor de 1701-1702 cuando los franciscanos dieron inicio a un profundo y costoso programa de reformas —el cual, a decir de Álvaro López, atendió a los postulados de austeridad y funcionalidad—¹⁵, hecho como de costumbre a

10. HEROSA, A. de, op. cit., págs. 183 y ss.

11. CASTRO, J. de, op. cit., pág. 256.

12. HEROSA, A. de, op. cit., págs. 133-134, 183 y ss.

13. CASTRO, M. de, *Provincia franciscana de Santiago*, Santiago de Compostela, Liceo Franciscano, 1984, págs. 68-69. EIRAS ROEL, A. y REY CASTELAO, O., *Los Gallegos y América*, Madrid, Fundación Mapfre, 1992, págs. 201-204.

14. En 1695, la congregación reunida en Benavente (Zamora) entregó a tres frailes —PP. Domingo Juara, Fabián Sabugo y Andrés Oliveira— un convento de la provincia franciscana de Santiago para instituir y erigirle en colegio seminario de misiones. Éste, en un principio, y durante seis años, se estableció en la villa de Cambados (Pontevedra), —CASTRO, J. de, op. cit., pág. 249—; luego, se trasladó al convento de San Antonio de Herbón. No obstante, hay un baile de fechas a este respecto: por una parte, el padre Ramón Blanco pone el foco de atención en el 10 de octubre de 1700, con respecto a su institución y fundación; si bien, el decreto, dado en Roma, no se conoció en la provincia franciscana de Santiago hasta el año siguiente, en el capítulo provincial celebrado en San Francisco de Toro, el 23 de abril de 1701. Poco después, el 19 de mayo de 1701, fray Domingo Juara llegaba a San Antonio de Herbón con el breve y la patente de guardián en la mano, a fin de tomar posesión del convento y fue entonces cuando se trajeron los misioneros que habían quedado en el colegio de la Purísima Concepción de Cambados, vid. HEROSA, A. de, op. cit., pág. 129 y ss. BLANCO PARDO, R. M., op. cit., págs. 55-56, vid. “Apéndice”, Docs. X, XI y XII, págs. 209-217. En seguida, se puso en práctica una vida conventual de recogimiento y silencio, que se gobernaba por las disposiciones contenidas en los Breves de Inocencio XI (1676-1689) y los Decretos de la Sagrada Congregación de *Propaganda Fide* (1622). Fue así que el colegio-seminario no echó a andar hasta 1701-1702. Cfr. ÁLVARO LÓPEZ, M., op. cit., pág. 200. REY CASTELAO, O., “Frailes y campesinos...”, op. cit., págs. 279, 283-284 y 288. Con todo, advierte (lacónicamente) el padre Blanco que *“No dejó de haber alguna oposición por parte de la Provincia”* —BLANCO PARDO, R. M., op. cit., pág. 56—; su existencia “oficial” como Colegio no comenzó hasta el 19 de noviembre de 1702 y, de hecho, es a partir de la fecha, cuando el convento de Herbón, según los *Libros de Novicios*, capta sólo algunos legos, vid. PAZOS, M., “Los Provinciales compostelanos (Siglos XVI-XIX)”, *Archivo Ibero-Americano*, n°115, 29, 1969, págs. 276-277. REY CASTELAO, O., “Frailes y campesinos...”, op. cit., pág. 288.

15. ÁLVARO LÓPEZ, M., op. cit., pág. 201. En verdad, los franciscanos observantes eran amantes del retiro, de la oración mental, de la austeridad y de la pobreza, de la sencillez en los edificios y en la celebración litúrgica, vid. MARTÍNEZ DE VEGA, M. E., “Los conventos franciscanos observantes en el Archivo Iberoamericano”, *Cuadernos de historia moderna*, n°17, 1996, pág. 151.



golpe de limosnas. La iglesia (Fig 3), por ejemplo, se construyó en forma de cruz latina, con una sola nave de gran sencillez, que se cubrió con bóveda de cantería sobre arcos fajones, su crucero, con bóveda de arista y, su capilla mayor, amplia y profunda, con bóveda de cañón sobre lunetos.

A partir de 1701-1702 el convento se reconstruyó casi por completo; no obstante, hacía ya tiempo que las reformas habían empezado en la iglesia, tal vez antes de 1691-1693 –en el crucero, al lado de la puerta que da paso al claustro, se lee el año “1684”–. Pero la historia de esta (re)construcción no podría escribirse sin la ayuda de Fernández Gasalla¹⁶; quien ya puso de relieve que esta seguía en obras hacia 1704. Más tarde, en la primavera de 1707, los cuatro arcos torales del crucero se hallaban fabricados, dado que en mayo se contrataba al maestro Pedro García (fall. 1721) para que labrase las bóvedas de los brazos y de la capilla mayor. Según Fernández Gasalla, estas noticias dan cuenta no sólo de la lentitud con que se llevaron a cabo las obras, sino también de que estas comenzaron por los pies. De hecho, en agosto de 1696 se le había encargado la torre de

16. FERNÁNDEZ GASALLA, L., *La Arquitectura en los tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, USC, 2004, 2, págs. 1261- 1266.



las campanas al *canteiro* Estevo Ferreiro¹⁷; y, desde luego, entonces el coro alto, y buena parte de su alzado, ya estaban contruidos.

En efecto, el padre Blanco confirmó que durante el gobierno de fray Bernardo Barreiro (mayo de 1691 a octubre de 1694), más en concreto el 17 de junio de 1693, “*arruinóse la iglesia y volvió a levantarla*” –tal vez fue sólo el coro y su fachada–. Poco después, comenzó otra fase: en 1705, “*bendiciéndose la primera piedra el 29 de Abril*”¹⁸.

Sea como fuere, en agosto de 1707, el cuerpo de la iglesia debía de estar cubierto y, por consiguiente, ultimado. Couselo Bouzas dijo que Jacinto de Barrios se encargó, al año siguiente, de la obra del retablo mayor y un púlpito, por lo cual recibió 3.900 reales¹⁹; y nada más se sabía de estos trabajos de talla. En cambio, hoy sabemos que tuvo conocimiento de estos hechos a través de un artículo periodístico del padre Atanasio López, aparecido en *El Eco de Santiago* (18 de diciembre de 1912), bajo el lacónico título de “Un artista santiagués”; se refiere a “*don Jacinto de Barros y Mendoza, que trabajó en el majestuoso retablo [...], del altar mayor de la iglesia [de Herbón]*”²⁰.

En seguida, una vez acabadas las obras de la iglesia y su altar mayor, en marzo de 1711 se daba inicio a la Casa y claustro; circunstancia que seguramente obligó a dejar para más adelante la pintura y dorado del trabajo de Jacinto de Barrios.

Pocos años después, ¿caso vio fray Jacobo de Castro estas obras acabadas?²¹, tal y como se infiere de la viveza de la descripción de la iglesia –y de otros conventos de la zona, como por ejemplo el de la “*Villa [de Fefñáns]*, y *Convento de la Purissima Concepcion de Cambados*”– que firma este cronista de la provincia franciscana de Santiago:

*y la vltima [obra] se hizo en estos años [antes de 1722] con capacissima, y muy vistosa Iglesia, que aunque de una sola nave, es su cruzero muy ancho, y sus bobedas de canteria labrada. Los retablos, assi de el Altar Mayor, como de los colaterales de primorosa talla, y bien dorados*²².

17. PÉREZ COSTANTI, P., *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Ed. facs., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1988, págs. 207-208. Cfr. REGA CASTRO, I., op. cit., págs. 81-82. FERNÁNDEZ GASALLA, L., op. cit., 2, págs. 1261-1262.

18. BLANCO PARDO, R. M., op. cit., nota 35, pág. 294.

19. COUSELO BOUZAS, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Ed. facs., Santiago de Compostela, Instituto Teológico Compostelano, 2005, pág. 201.

20. Ésta y otras publicaciones “menores”, que aparecieron en forma de folletos y artículos en prensa, fueron recopilados y editados por el Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento” (CSIC) tras la muerte del padre Atanasio López, en dos volúmenes, con introducción y notas de Lino Gómez Canedo, vid. LÓPEZ, A., *Nuevos estudios crítico-históricos acerca de Galicia*, Madrid, CSIC, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1947, 2, págs. 91-95.

21. Éste era gallego, natural de Santiago de Compostela, donde seguramente tomó el hábito franciscano. Hizo carrera de púlpito allí, en el convento de San Francisco, y luego fue nombrado “Predicador General”, residiendo por algunos años. Más tarde, en el capítulo de 1722 fue elegido “Guardián” de San Francisco de Salamanca, un cargo importante que junto a otros títulos detenta en su “Primera parte” (1722) y especialmente en la *Segunda parte de el arbol chronologico de esta Santa Provincia de Santiago / escrita por el R.P. Fr. Jacobo de Castro padre, y actual chronista de ella...*, Santiago de Compostela, Imp. de Andres Frayz, 1727. El padre Castro falleció antes de 1748 y «[...] su temprana muerte dexó mucho» (s/fol.); así lo expresó fray Antonio Barros en su “Aprobación” (S. Francisco de Santiago, 20 de mayo de 1748) de la *Chronica Seráfica y Prosección de el Arbol Chronológico de esta esclarecida Santa y Apostólica Provincia de Santiago / escrita por Juan Antonio Domínguez...*, Santiago de Compostela, Imp. Andrés Frayz, 1750, vid. _BXUS, Fondo Histórico, sig. 12339. Cfr. PAZOS, M. R., “Cronistas de la Provincia de Santiago”, *Archivo Ibero-Americano*, 8, 31, 1948, págs. 29-75. Ídem, “Los Provinciales compostelanos (siglos XVI-XIX)”, *Archivo Ibero-Americano*, 29, 116, 1968, págs. 431-432.

22. CASTRO, J. de, op. cit., pág. 256.

Hacer un retablo para el altar mayor

Como se dijo antes, el padre Atanasio López dio noticia de un “*contrato de obra*” que se creía perdido hasta la fecha: vio entre los legajos del convento de Herbón, y transcribió, un ajuste que no se elevó a escritura pública —una “*hoja de papel sencillo*” (extraviada)—, firmado entre “*Diego de Conles Monteagudo, Síndico del Colegio Seminario de Herbón*” y Jacinto de Barrios, en Herbón, el 3 de agosto de 1708; por el cual, éste último, se comprometía a “*hacer vn retablo para el altar mayor de la Yglesia nueva de dicho Colegio Seminario, cuia obra está principiada y se ha de fenecer y concluir en la Boveda de la Capilla mayor*»; y además a «*fabricar el púlpito conforme al de la Yglesia del Convento de Sn. Payo [San Paio de Antealtares], de dicha ciudad de Santiago, con su sombrero*»²³.

Y así fue. Este retablo presenta un esquema de composición a base de predela, dos cuerpos y ático; además de las dos Medallas que lleva con las historias que representan [los santos mártires franciscanos de Marruecos y de Ceuta], ha de llevar dos sobrecuerpos cada uno con tres cajas para tres santos con su zerrchón que lo ciñe todo y remata la obra por dicha boveda y arco toral; y las divisiones de dichas cajas han de llevar sus pilastrones conforme a los da abajo [...]; y en el terzero y ultimo de arriba vnos arbotantes muy bien sobresalientes con sus mazisos, conforme pide el arte, y en ellos a la parte de arriba sus frutereros dividiendo los huecos que hacen recodos a la de adentro vnos cogollos de buen realze.

Si bien, salta a la vista que el banco y su tercio medio fueron sometidos a una profunda transformación: en su forma prístina seguramente estuvo adosado al testero y, tal vez, compuesto por un graderío, sobre el que se levantó un sencillo tabernáculo de planta cuadrangular (Fig. 4) —del que curiosamente nada se dice en el ajuste²⁴—.

Un retablo que respondía a las necesidades de funcionalidad y austeridad de la *Orden Seráfica*; una *macchina* de marcada linealidad, que responde a una tipología de cuerpos superpuestos, caracterizada por la multiplicación de las cajas y una arquitectura fuertemente compartimentada. No obstante, una estructura con estas características resulta, a todas luces, arcaizante y solo puede justificarse por usos litúrgicos particulares. Habida cuenta de que existe aún un tinglado de poleas y fijaciones a lo largo de la línea de cornisa del segundo cuerpo, que se prolonga por las paredes de la capilla mayor, y hace pensar en el empleo de colgaduras o cortinajes. Estos tenían que cubrir parte del retablo del altar mayor durante determinadas solemnidades²⁵ y, cada día, en sus dos horas de oración mental —en el amanecer y el ocaso—²⁶; ello seguramente imposibilitó el desarrollo de una arquitectura desbordante y obligó a (re)pensar el armazón, en el cual se reemplazó la columna salomónica por la pilastra, tal vez resultado de una exigencia de los promotores —por lo demás, tampoco sobrados de dinero—.

23. LÓPEZ, A., op. cit., pág. 92.

24. El actual es un templete ochavado, tal vez hecho poco después del gobierno del padre Herosa, caracterizado por el recurso a unas columnas retalladas que perdieron hace tiempo la potencia del éntasis y el gusto por una decoración de acanto que quiere ser rocalla. Todo ello son características del tercer cuarto del siglo XVIII, vid. OTERO TÚÑEZ, R., “Aportaciones de Gambino al retablo mayor de san Antonio de Herbón”, en *Estudios de Arte: Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, págs. 396-397.

25. «[...] en el primer Cuerpo de el altar esta en un Camarín nuestra Señora de la Concepcion, de muy preciosa hechura, y Ropaje todo estofado con sus cortinas de Remuda también de tramoia. A los pies de nuestra Señora estan dos Angeles, cada uno con dos belas, que se le encienden siempre que se le cante la Misa de la Benedicto [el rezo de “La Benedicta” estaba dedicado a la Inmaculada y se trataba sencillamente de un nocturno que se decía en coro, casi todos los viernes del año, a continuación de completas, y al que debían asistir todos los religiosos], o de otras festividades principales de nuestra señora», vid. HEROSA, A. de, op. cit., pág. 135.

26. “Toda la Capilla mayor tiene colgadura nueva de Tafetán Carmesí listado de pajizo. A toda la yglesia dan luz nueve Ventanas grandes [...], y todas tienen sus Cortinas para cuando se predique, y se este la Comunidad en Oración Mental”, ibidem, pág. 136.

Otras historias

Pocos años más tarde, el 30 de mayo de 1717, se ajustó el “*Contrato entre el sindico de San Antonio de Herbon y Benito Collazo*” a fin de

*pintar de todo arte y según planta executada en el; el retablo mayor de dicho Colegio seminario y los quatro qualoteriales [unas “máquinas” necesariamente pequeñas], que se allan dentro del presviterio y Capilla mayor y son el de san Luys; santa Rosa; Nuestra Señora de la Concepción; y san francisco blanco*²⁷.

Esta escritura de contrato se caracteriza por su detallismo y por la abundancia en datos técnicos —un caso excepcional en la Galicia de los primeros años del siglo—; dando cuenta, no sólo de lo convenido por este maestro pontevedrés en lo tocante a la arquitectura en madera, sino también a la pintura de

*las siete ymagenes de bulto que se allan en dicho rretablo y colaterales; y las dos ystorias de los santos martires; y siendo necesario dar encarnacion y de nuevo a las ymagenes de san luys; y santa Catalina [¿Santa Rosa de Lima?], tamuien darsela*²⁸.

Por su parte, los franciscanos de Herbón se comprometían a entregarle 9.000 reales al *pincelista* Benito Collazo “*dentro de seis meses, después de fenesida la dicha obra*”²⁹; esto es, a finales de 1717.

Mucho más tarde, entre 1744 y 1749, bajo el gobierno de fray Antonio de Herosa, se ejecutaron una serie de obras, cuyo inicio acaso podría relacionarse con el tabernáculo eucarístico y con el “camarín” de la Inmaculada Concepción. En 1744, en una relación enviada a la congregación por el guardián y discretos del colegio-seminario de Herbón, entre las mejoras llevadas a cabo hasta la fecha, se dice que “*se hicieron dos Retablos o Camarines, vno a la Purisima Concepción y otro a San Antonio*”³⁰. A continuación, en otra relación de 1747, entre las obras hechas en este establecimiento y en la iglesia de San Antonio de Padua, se comunica que

*se hizo una nueva efigie de San Antonio de siete cuartas y media de alto para el altar mayor, y se pintó [...] Labosse y limpiose todo el retablo mayor, y se retocaron todas las imágenes que están en él. Se hizo nuevo y se pintó un seraphin, que está imprimiendo las llagas al Patriarca; y quatro ángeles nuevos*³¹.

27. “Contrato entre el sindico de San Antonio de Herbon y Benito Collazo”, Archivo Histórico Universitario de la USC (AHUS), Prot. Not. de Padrón, Ignacio López Montero, 1717, leg. 824, fols. 64 r.- 65 v. Cit. J. COUSELO BOUZAS, op. cit., 266 p. Cfr. OTERO TÚÑEZ, R., op. cit., pág. 395.

28. AHUS. Prot. Not. de Padrón, Ignacio López Montero, 1717, leg. 824, fol. 64 v.

29. *Ibidem*, fol. 65 r.

30. Al parecer, los colegios de misioneros estaban exentos de la jurisdicción de los ministros provinciales. Si bien, entre septiembre de 1728 y diciembre de 1746, si estuvieron sometidos a esta obediencia, circunstancia que obligó a los guardianes del colegio-seminario de Herbón a remitir “disposiciones” y relaciones del estado general del convento —al final de su período de gobierno— a las congregaciones o capítulos intermedios que acostumbraban a celebrarse en el convento de San Francisco de Benavente. Fue así que el padre López sacó también a la luz dos de estos “memoriales”, uno con fecha de 1744, que se correspondía con la guardianía de fray Francisco Nogueira —quien murió al poco de su elección—, y otro, firmado en 1747, que se supone está en relación con un Breve de Benedicto XIV, de 1 de diciembre de 1746, por el que se renovó el privilegio de exención de la jurisdicción de los provinciales —BLANCO PARDO, R. M., op. cit., págs. 56 y 57—. Pues bien, este último seguramente se correspondía con el gobierno del padre Herosa, que fue electo guardián en 1745 y, tal vez, de nuevo en 1746/47, por cuatro años más. Éstas y otras noticias, en la mayoría de los casos, han pasado desapercibidas a la historiografía del arte.

31. A la luz de estas informaciones, hay que llamar la atención, a) en primer lugar, acerca del referido “[...] Camarín [de] nuestra Señora de la Concepcion, de muy preciosa hechura”, tal y como lo puso de relieve el padre Herosa (ca. 1756) —HEROSA, A. de, op. cit., pág. 135. ¿Se correspondía éste con el mismo “camarín” de la Purísima Concepción que se levantó durante el breve gobierno del padre Francisco Nogueira? Sin perjuicio de lo que dije antes —nota a pie 24—, creo que no; b) en segundo lugar, con respecto al “retablo” de San Antonio, sin duda no se refería al altar mayor, sino a “[...] el de San Antonio que sirve para las procesiones, por ser para esso mas acomodado” —*Ibidem*, pág. 134—, en el brazo del evangelio; c) por lo tanto, la “nueva efigie” de San Antonio debió ejecutarse en los primeros años de la guardianía de fray Antonio de Herosa, entre 1745 y 1747, (Fig. 5) confirmando así la cronología ajustada por López Calderón, quien la situó entre los años de 1745-1749, vid. LÓPEZ CALDERÓN, M., *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, USC, 2009, págs. 410-414; d) obras y reparos que, con certeza, afectaron a la configuración de la calle principal del retablo, su basamento y especialmente de la caja del titular —San Antonio de Padua—, a fin de hacerle hueco.



Siendo así, no estaba falto de razón Otero Túnez cuando concluyó que ninguna de las esculturas de este retablo eran obra de Jacinto de Barrios; quien, además, consta haber sido el retablero, no el imaginero³².

Finalmente el mobiliario y el interior de la iglesia quedó como sigue, según la descripción que el padre Herosa nos dejó de su puño y letra, entre 1756-1757³³, legándonos así uno de los interiores barrocos mejor conservados e interesantes de los conventos franciscanos gallegos:

Ay en ella nueve Altares, muy hermosos, todos ellos menos el de San Diego, que hace poco ha que se hizo [¿después de 1756?], dorados \ se doró en el año 1757 / [...]; quatro están en los brazos de la Yglesia [...]. Los otros tres altares de los nueve que ay en la yglesia, están en la Capilla mayor. Dos colaterales [¿substituyeron éstos a los cuatro colaterales de Jacinto de Barrios?]; el uno de San Luis Rey de francia, cuia imagen, y no el altar es de la Venerable Orden Tercera, y el Otro es de nuestra Predicadora Apostólica Santa Rossa [...]. Y el último es el altar mayor que coje todo el ancho de la iglesia y llega asta la bóveda³⁴.

Fecha de recepción: 18/11/2013

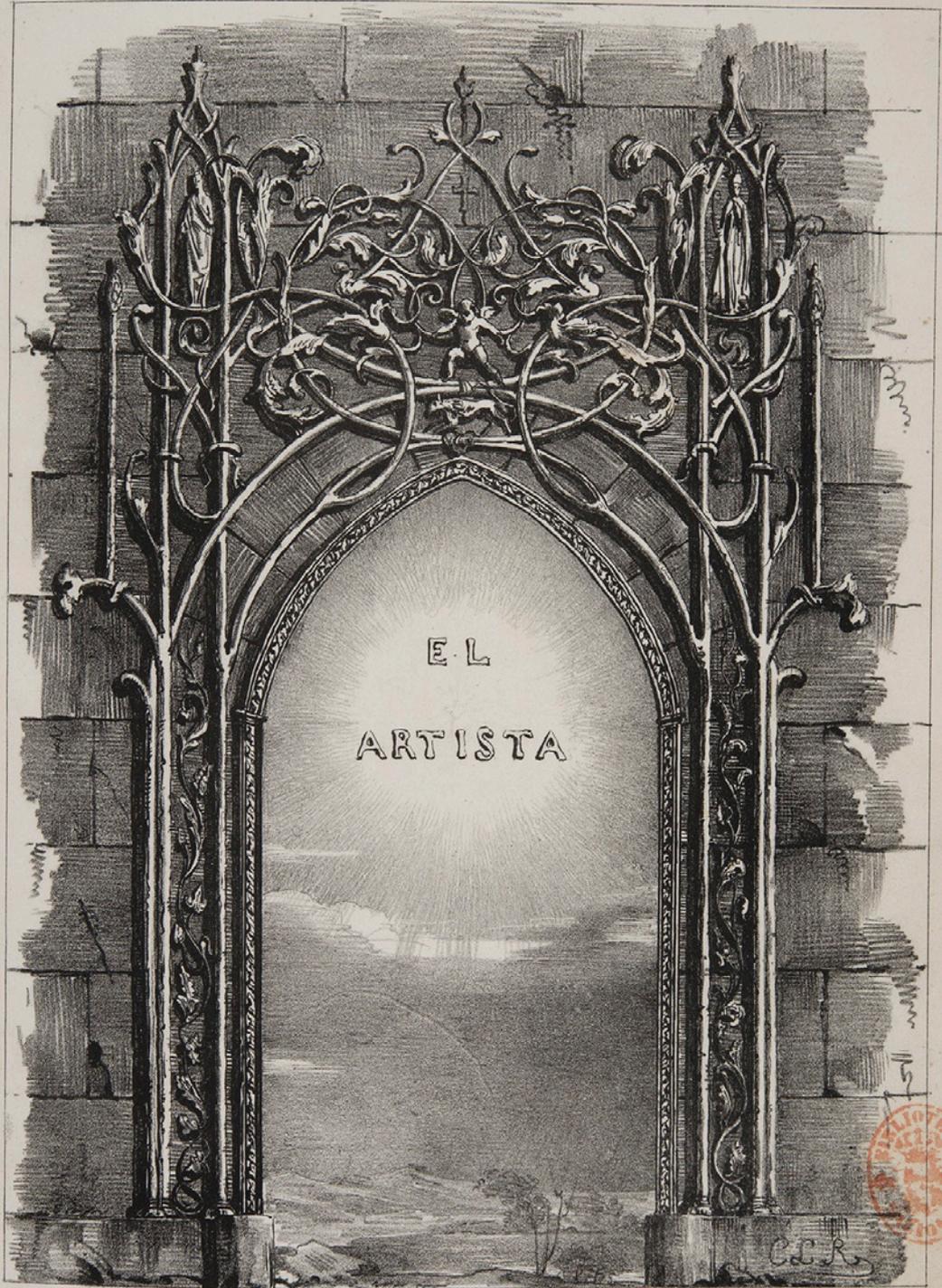
Fecha de aceptación: 17/02/2014

32. OTERO TÚNEZ, R., op. cit., págs. 401-402.

33. En el "Cap. Sexto. / Estado presente de este Seminario en quanto a lo material del Convento", fray Antonio de Herosa dejó escrito que: "Ahora solo hablaré de el estado en que se halla oy 14 de Diciembre de 1756 [...]", vid. HEROSA, A. de, op. cit., págs. 133-134.

34. HEROSA, A. de, op. cit., págs. 134-135.

E. R.
4629



1834

Fig.1. Frontispicio del primer tomo de *El Artista* (1835). Biblioteca Nacional de España

A vueltas con Murillo y Velázquez

en la España de comienzos del reinado isabelino: la fortuna crítica del "pintor del cielo" y el "pintor del suelo" en la revista *El Artista* (1835-1836)

María Victoria Álvarez Rodríguez

Universidad de Salamanca

Resumen

El presente estudio analiza el importante papel desempeñado por la revista romántica *El Artista* en los primeros años del reinado isabelino en cuanto a la valoración de Murillo y Velázquez. Considerada por derecho propio una pionera en su campo, esta publicación se esforzó por emular en su encendida defensa del Romanticismo a sus homólogas extranjeras, especialmente la francesa *L'Artiste*. No obstante, ese posicionamiento tan declarado no le impidió mostrar una profunda admiración por la pintura española del Siglo de Oro. Debido en gran medida al acento que se puso en la España isabelina en lo intrínsecamente español, tanto Velázquez como Murillo llamaron la atención de *El Artista*, dedicándoles una serie de textos que procederemos a analizar prestando especial atención a la evolución experimentada en la centuria isabelina por la fortuna crítica de ambos pintores.

Palabras clave: Siglo XIX, prensa artística, historiografía artística, Velázquez, Murillo.

Abstract

*This study analyzes the important role played by the romantic magazine *El Artista* in the early years of the reign of Isabel II as the valuation of Murillo and Velázquez. Considered in its own right a pioneer in its field, this publication strove to emulate in its passionate defense of Romanticism to their foreign counterparts, especially the french *L'Artiste*. However, this positioning did not prevent that *El Artista* show a deep admiration for the spanish painting of the Golden Age. Due largely to the accent that was put in the Spain of Isabel II in the intrinsically spanish, both Velázquez and Murillo drew the attention of *El Artista*, dedicating a series of texts that we will analyze with particular attention to the developments in the Spain of Isabel II by critical fortune of both painters.*

Keywords: 19th Century, art press, art historiography, Velázquez, Murillo.

Una de las novedades más importantes y llamativas que se produjeron en el campo de la historiografía artística española durante el reinado entre 1833 y 1868 de Isabel II (1830-1904) fue el desarrollo de la prensa artística a imitación de lo que desde hacía varias décadas se estaba produciendo en el extranjero¹. La política represora de Fernando VII (1784-1833) impidió que durante su reinado se difundieran en nuestro país todas aquellas ideas procedentes de más allá de los Pirineos que en su opinión podían llegar a ser peligrosas por asociarlas a la mentalidad libertad. A su muerte, cuando su viuda María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878) empezó a ejercer la regencia durante la minoría de edad de su hija Isabel, seguida por la del general Baldomero Espartero (1793-1879), comenzaron a aprobarse una serie de medidas que permitieron una libertad de prensa cada vez mayor, como la Ley de Prensa de 1837 y la Ley Nocedal de 1857². Esto ocasionó el surgimiento, desarrollo y difusión de un amplio número de revistas que, entre otros temas, abordaban la cuestión artística, existiendo tanto títulos dedicados a especialistas que se ocupaban de la arquitectura desde una perspectiva profesional, como herederas de las antiguas *feuilles d'annonces* que servían de punto de encuentro entre los técnicos, como publicaciones de carácter más general que hablaban de las Bellas Artes al mismo tiempo que trataban otros asuntos como la literatura, el teatro, etc.³

A medio camino entre las revistas dedicadas a los profesionales de un campo muy concreto y las enciclopédicas destinadas al gran público estaban aquellos rotativos que surgían en el seno de un grupo de artistas y literatos y se encontraban orientados a ese mismo público. Lógicamente, al tratar de emular lo que se estaba haciendo por aquel entonces en el extranjero no es de extrañar que la personalidad de la mayoría de esos títulos fuera profundamente romántica, constituyendo una de las primeras tribunas desde las cuales se dieron a conocer los postulados de dicho movimiento artístico en nuestro país. Destacan especialmente las publicaciones periódicas que vieron la luz en la década de 1830 por ser las más combativas y exaltadas a este respecto; entre ellas nos encontramos con títulos como *No Me Olvides* (1837-1838), dirigida por el poeta Jacinto de Salas y Quiroga (1813-1849), y *El Artista* (1835-1836), la publicación en la que nos centraremos en el presente estudio, creada también por dos artistas: el escritor Eugenio de Ochoa (1815-1872) y su cuñado el pintor Federico de Madrazo (1815-1894), ambos exponentes incuestionables del Romanticismo literario y pictórico español. Más tarde, a medida que avanzaba la centuria, arraigarían más esas revistas de corte enciclopédico con mucha más repercusión entre el gran público, como *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) o *Museo de las Familias* (1843-1870), y cuando el Romanticismo acabó dando paso al positivismo lo hicieron las publicaciones más profesionales en las que las Bellas Artes eran estudiadas por historiadores, historiadores del arte y arqueólogos, como fue el caso de *El Arte en España* (1862-1870) y *La Revista de Bellas Artes* (1866-1868).

Regresando a *El Artista*, su relevancia como punto de encuentro entre los nuevos talentos españoles ha sido sobradamente demostrada. Entre sus redactores encontramos a algunos de los que actualmente se consideran los principales escritores románticos de nuestro país, como el mentado Jacinto de Salas y Quiroga, José de Espronceda (1808-1842), Mariano Roca de Togores y Carrasco (1812-1889) José Zorrilla (1817-1893)... una minoría de intelectuales que tuvieron que plantar cara a numerosas críticas en la época en que la

1. TAJAHUERCE ÁNGEL, I., *El arte en las revistas ilustradas madrileñas (1835-1840)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1995, pág. 49.

2. BLANCO MARTÍN, M. Á., "Opinión pública y libertad de prensa (1808-1868)", en VVAA., *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1988, pág. 43.

3. ISAC, Á., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos (1846-1919)*, Granada, Universidad de Granada, 1987, págs. 111-112.

revista vio la luz porque sus creaciones eran consideradas demasiado atrevidas para el canon clasicista que aún seguía imperando en el arte y la literatura, de ahí que fuera tan importante para ellos contar con un órgano de representación y de difusión de sus ideas como *El Artista*, tan romántico en su espíritu como ellos mismos⁴.

Como ya hemos explicado, la inspiración en modelos extranjeros resulta muy clara en el caso de esta revista, tomando como referente desde el primer momento a su homónima francesa, *L'Artiste*, fundada cuatro años antes, tanto en cuanto al continente como al contenido⁵. En el caso de la revista de Ochoa y Madrazo, estuvo publicándose desde el 5 de enero de 1835 hasta el 4 de abril de 1836, sesenta y cinco entregas que podían adquirirse los domingos por diez reales, costando la lámina suelta cinco reales. Tenía un formato tradicional en la época en 4º de 290 milímetros de alto por 210 milímetros de ancho, con texto a dos columnas y más de cien ilustraciones, imprimiéndose las láminas en el Real Establecimiento Tipográfico que por entonces dirigía Federico de Madrazo y el resto de la revista en la imprenta de J. Sancha. Los elevados costes que supuso esta aventura periodística, especialmente por lo cuidado de su formato, impidió que tuviera una vida larga, pese a contar con la generosa ayuda económica de José de Negrete y Cepeda, conde de Campo-Alange (1812-1836), cuya temprana muerte en la Primera Guerra Carlista (1833-1840) no le permitió continuar con este proyecto⁶.

Considerando el talante romántico del rotativo, no es de extrañar que su opinión con respecto a la arquitectura barroca española fuera la misma que encontramos en la inmensa mayoría de revistas de ideología similar: para los artistas y eruditos de la época isabelina los edificios de los siglos XVII y XVIII, a los que se referían con nombres tan despectivos como “churriguerescos”, “gongorinos” o “culteranos”, no poseían nada digno de admiración por constituir una ruptura total de los presupuestos clásicos, aun cuando el Romanticismo también perseguía apartarse de ellos⁸. Sin embargo, no sucedía lo mismo con otras manifestaciones culturales de la misma época que sí eran apreciadas, como la literatura y la pintura⁹, así como el contexto histórico en sí mismo del Siglo de Oro, que había pasado a ser a ojos de los españoles del siglo XIX uno de los momentos más gloriosos del pasado de España que tanta importancia estaba adquiriendo como parte del movimiento nacionalista que recorría Europa desde comienzos de siglo. No es de extrañar, por lo tanto, que frente a la indiferencia absoluta manifestada por los redactores de *El Artista* acerca de la arquitectura barroca los pintores que más destacaron en dicha época sí despertaran su admiración. Además de algunas menciones muy breves a obras de artistas como Francisco de Zurbarán¹⁰ (1598-1664), José de Ribera¹¹ (1591-1652),

4. AYALA ARACIL, M. de los Á., “La defensa de lo romántico en la revista literaria *El Artista*”, *Actas del VIII Congreso Los románticos teorizan sobre sí mismos* (Saluzzo, 21-23 de marzo de 2002), Bolonia, Il Capitello del Sole, 2002, pág. 35.

5. CALVO SERRALLER, F. y GONZÁLEZ GARCÍA, Á., “Estudio preliminar”, en VVAA., *El Artista* (edición facsímil), I, Madrid, Turner, 1981, pág. 17. Esta inspiración ha sido estudiada por SIMÓN DÍAZ, J., “El Artista de París y El Artista de Madrid”, *Revista Bibliográfica y Documental*, nº1, 1974, págs. 261-267.

6. Sobre la labor desarrollada por este personaje en el desarrollo de la revista que nos ocupa, ALONSO SEOANE, M. J., “La participación del Conde de Campo Alange en «El Artista» en los tres primeros meses de 1835”, *Anales de literatura española*, nº 25, 2013, págs. 11-43.

7. OROZCO DÍAZ, E., “El concepto y la palabra barroco en los novelistas españoles del siglo XIX. (Unas notas sueltas centradas en Alarcón, Galdós y Clarín)”, en VVAA., *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1981, pág. 584.

8. GARCÍA ALCÁZAR, S., “Barroco y Romanticismo: concepciones del arte moderno durante el siglo XIX”, *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I, Arte, arquitectura y urbanismo* (Antequera, 17-21 de septiembre de 2007), Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, págs. 309-316.

9. En relación con este tema remitimos a COFIÑO FERNÁNDEZ, I., “La fortuna crítica de los artistas y las obras barrocas durante la Ilustración y el siglo XIX”, *Actas de Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte, II (Málaga, 18-21 de septiembre de 2002)*, Málaga, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, págs. 661-668.

10. MADRAZO, P. de, “Visión de San Pedro Nolascos, por Zurbarán”, *El Artista*, II, 24, 1836, págs. 282-284.

11. MADRAZO, P. de, “Bellas Artes. Martirio de San Bartolomé. Por Ribera”, *El Artista*, II, 16, 1836, págs. 181-182.

Juan Carreño de Miranda¹² (1614-1685) o Jusepe Leonardo¹³ (1601-1653), los directores de *El Artista* publicaron algunos artículos sobre Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y Diego Velázquez (1599-1660) que no solo demuestran la preeminencia que ambos poseían entre los artistas de su generación en opinión de los románticos sino también, y esta es la cuestión en la que más nos detendremos en nuestro análisis, la evolución experimentada en el siglo XIX por la fortuna crítica paralela del “*pintor del cielo*” y el “*pintor del suelo*”, como se dio en llamarlos en una fecha más avanzada¹⁴.

Comenzaremos por Murillo por ser el más admirado de los dos en los primeros años del reinado isabelino, tanto en España como en el extranjero. En Inglaterra y en Francia era tenido por el pintor español del Barroco por antonomasia, en el primer caso por su proximidad a la naturaleza y en el segundo por su carácter popular y en cierto modo pintoresco¹⁵. Muy diferente fue, desde luego, la valoración que solían realizar los críticos españoles de Murillo en el siglo XIX, poniendo siempre el acento en su gran religiosidad principalmente porque la época isabelina también destacó por esto mismo, y la importancia que el Romanticismo concedió a la dulzura y la belleza hacía que la religiosidad de Murillo resultara más fácil de asimilar que, por ejemplo, la de Zurbarán.

En nuestra opinión, parte del interés de Eugenio de Ochoa por ensalzar a Murillo en su artículo publicado en *El Artista* en 1835 se debió a que, como él mismo indicaba en las últimas líneas del texto, muchos de sus cuadros formaban parte de la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España* de la que se había hecho cargo entre 1825 y 1835 el pintor José de Madrazo (1781-1859), que tres años después se convertiría en director del Museo del Prado hasta 1857. Tratándose de su suegro, no es de extrañar que Ochoa intentara avivar la curiosidad de sus lectores por la obra de Murillo remitiéndoles a la consulta de la ambiciosa colección del patriarca de los Madrazo, que no obstante dejó de publicarse en 1837 tras cincuenta entregas por no seguir contando con el apoyo real¹⁶.

En lo concerniente a la biografía de Murillo, no podemos decir que Ochoa realizara ningún aporte interesante para la historiografía decimonónica dado que, como él mismo reconocía, obtuvo todos los datos enumerados en su artículo del célebre *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*¹⁷ (1800) del pintor, historiador y crítico de arte ilustrado Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), quien a su vez se basó en lo recogido en el *Museo Pictórico y Escala Óptica*¹⁸ (1715-1724) por el pintor y tratadista Antonio Palomino (1655-1726). De ambos extrajo Ochoa todo lo relativo a la formación de Murillo con

12. CARDERERA, V., “Nobles Artes. D. Juan Carreño de Miranda”, *El Artista*, III, 13, 1836, págs. 146-147.

13. AUTOR DESCONOCIDO, “Bellas Artes. El Duque de Fería recorriendo una plaza, por José Leonardo”, *El Artista*, II, 2, 1836, págs. 13-14.

14. Este paralelismo fue establecido por NAVARRETE, J., “Sevilla en el mes de abril”, *El Orden*, 93, 9 de mayo de 1874, pág. 3. No obstante, el apelativo de Murillo ya había sido empleado once años antes, con motivo de la inauguración de un monumento en Sevilla del que hablaremos más adelante, por GABRIEL, F. de, “Oda”, en VVAA., *Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo*, Sevilla, La Andalucía, 1863, pág. 65. Esta denominación resulta muy significativa si tenemos en cuenta que una de las claves del murillismo decimonónico consistió en el empleo de esfumaduras doradas que imitaban el denominado estilo vaporoso del Murillo de los últimos años.

15. GARCÍA FELGUERA, M. de los S., “Imágenes de un pintor: la iconografía de Murillo en el siglo XIX”, *Cuadernos de arte e iconografía*, II, 4, 1989, pág. 329.

16. VVAA., *Enciclopedia del Museo del Prado*. III, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, pág. 813 y PUENTE, J. de la, “Innovación y conservadurismo en los Madrazos”, *Goya: Revista de arte*, n°104, 1971, pág. 103.

17. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

18. Concretamente en *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, el tercer tomo del tratado. PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica*. III, Madrid, Imprenta de Francisco Laso, 1724.

su pariente Juan del Castillo (1590-1657) y sobre todo con el pintor Pedro de Moya (1610-1674), “*que volvía de Londres con el gusto y hermoso colorido que había aprendido de Van-Dick*”¹⁹, lo que Palomino denominaba “*la buena manera avandicada*”²⁰. También lo concierne a la poderosa influencia que, una vez asentado en la corte entre 1643 y 1645, ejerció Velázquez sobre él, cuyas lecciones junto con “*el profundo estudio que hizo de su arte en la capital el joven Murillo, le pusieron en estado, cuando volvió á Sevilla, de darse á conocer como uno de los mas sobresalientes artistas de su siglo*”²¹. Asimismo bebe del *Diccionario* de Ceán Bermúdez al hablar, casi con las mismas palabras que este, de los “*tres tiempos*” en que se dividía en su opinión la producción de Murillo: la primera etapa abarcaría desde sus comienzos hasta su regreso a Sevilla en 1645, la segunda desde 1645 hasta 1670, la etapa en la que fue más prolífico, y la tercera desde 1670 hasta 1680, cuando pintó las obras que le dieron la fama con la que pasó a la historia²².

Más interesantes son, desde luego, las aportaciones propias que realizó Ochoa sobre la fortuna crítica de la que gozaba por entonces Murillo tanto en el extranjero como en España. Ya hemos mencionado que los ingleses y los franceses lo admiraban tanto que había pasado a ser en esos países un símbolo de lo español; para los viajeros que recorrían la ciudad del Guadalquivir adquirir un Murillo, o por lo menos una copia suya, era equivalente a comprar un Canaletto (1697-1768) el siglo anterior durante una estancia en Venecia, de aquí que proliferaran tanto las falsificaciones y que los pintores sevillanos de comienzos del siglo XIX lo imitaran como un valor seguro²³. En opinión de Ochoa, gran parte de esa pasión extranjera por Murillo se debió al inmenso número de lienzos suyos existentes en museos y colecciones de otros países como resultado de los expolios realizados en las décadas anteriores, lo que no impedía que en España aún se pudieran admirar gran cantidad de obras del artista tanto en iglesias como en museos:

*Por lo que hace á los extranjeros, puede decirse que le consideran en lo general como el primero de nuestros pintores, y no es extraño que así suceda, pues es el mas conocido de todos, no habiendo acaso en toda Europa un solo museo donde no brille alguna gran composicion de nuestro admirable Sevillano. En el Louvre de Paris hay como hasta media docena de cuadros suyos, tan admirados de todos los inteligentes, que apenas permite acercarse a ellos el numeroso concurso de jóvenes ocupados en copiarlos, que perpetuamente los rodea. Y no solo en los museos públicos se encuentran las producciones de este grande hombre, sino que puede asegurarse que apenas hay galería célebre de pinturas que no posea alguna de este fecundísimo ingenio. A pesar de los muchísimos que han salido de España durante nuestras frecuentes guerras, ¿quién podría ennumerar todos los cuadros de Murillo, que se conservan en las catedrales, los conventos, los palacios y las casas particulares?*²⁴

En cuanto a la recepción de Murillo en nuestro país, no resulta extraño que fuera especialmente palpable en la ciudad de Sevilla a comienzos del reinado isabelino, perdurando hasta bien entrado el siglo

19. OCHOA, E. de, “Murillo”, *El Artista*, I, 14, 1835, pág. 167.

20. PALOMINO, A., op. cit., pág. 358.

21. Actualmente se considera improbable que ese viaje a Madrid fuera realizado por Murillo en una fecha tan temprana. Existen pruebas, en cualquier caso, de que en 1658 estuvo pasando unos meses en la capital, coincidiendo en el círculo artístico al que pertenecía Velázquez con otros artistas andaluces como el mentado Francisco de Zurbarán y Alonso Cano (1601-1667). ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo: Su vida, su arte, su obra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pág. 173. Dicho viaje ha sido documentado por CATURLA, M. L., *Zurbarán: estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1953, pág. 44.

22. OCHOA, E. de, op. cit., pág. 167.

23. GARCÍA FELGUERA, M. de los S., *La fortuna de Murillo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989, pág. 262.

24. OCHOA, E. de, op. cit., pág. 167.

XIX. Ello se debió tanto a esa garantía de calidad que era imitar su estilo a ojos de los artistas que vendían sus obras a los extranjeros como a la formación de los nuevos talentos en la Real Escuela de Tres Nobles Artes, que en 1843 pasaría a ser conocida como la Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Hungría y cuyos orígenes, de hecho, se remontan a la academia que el propio Murillo creó en 1660 en la Lonja de Sevilla junto con el mentado Francisco de Zurbarán y Juan de Valdés Leal (1622-1690)²⁵. Dichos artistas decimonónicos solían formarse sistemáticamente en la copia de Murillo²⁶, cuya omnipresencia como artista sevillano por antonomasia le llevó a ser inmortalizado en monumentos como el que se encuentra en la Plaza del Museo, realizado por el escultor Sabino Medina (1812-1888) y el arquitecto Demetrio de los Ríos (1827-1892) en 1864²⁷.

En relación con esta preeminencia de lo murillesco en Sevilla, conviene tener en cuenta que unos años antes de que Ochoa escribiera su artículo para *El Artista* había llegado a la ciudad un grupo de jóvenes pintores sevillanos como Antonio María Esquivel (1806-1857) y José Gutiérrez de la Vega (1791-1865) que habían recibido esa formación de la que hemos hablado basada en lo murillesco y con especial querencia por los temas religiosos²⁸. Aunque diferentes en su estilo puesto que Esquivel daba gran importancia al dibujo mientras que Gutiérrez de la Vega poseía una técnica más suelta, compartían rasgos comunes heredados de Murillo como la predilección por los fondos atmosféricos dorados y evanescentes. Estos artistas serían llamados precisamente “*murillescos*” o “*murillistas*” por sus colegas de la capital, no sin un palpable desdén, cuando comenzaron a concurrir con sus obras en certámenes como las exposiciones de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. En este sentido resulta especialmente elocuente el enfrentamiento declarado que se produjo en la de 1842 entre el mentado Esquivel y Federico de Madrazo²⁹, encarnando las dos actitudes opuestas que se estaban dando por entonces entre los pintores españoles románticos: la que trataba de emular a los grandes pinceles nacionales, Murillo en este caso³⁰, y la que perseguía buscar la inspiración en el extranjero, en los nazarenos como Johann Friedrich Overbeck (1789-1869)³¹. Este enfrentamiento adquirió proporciones de polémica al ser recogido por rotativos como *El Eco del Comercio* o *El Corresponsal*, que tanto ambos artistas como sus acólitos usaron para rebatir los argumentos de sus contrincantes³².

Si tenemos en cuenta que los artistas de la capital solían formarse con Velázquez, no es de extrañar que Ochoa, aunque admirara a Murillo, no se mostrara tan apasionado como podría estarlo Esquivel. De nuevo nos encontramos con el consabido amiguismo existente por entonces en los círculos culturales, pues

25. MORENO MENDOZA, A., *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, I, Sevilla, Ediciones Gever, 1991, pág. 222 y BANDA Y VARGAS, A. de la, “La Academia de Murillo”, *Boletín de Bellas Artes*, nº11, 1983, págs. 37-48.

26. GARCÍA FELGUERA, M. de los S., *La fortuna de Murillo...*, op.cit., pág. 262.

27. Posteriormente, en 1871, se dispondría durante el reinado de Amadeo I de Saboya (1845-1890) una copia de este monumento frente a la fachada sur del Museo del Prado, siendo autor del diseño del pedestal el arquitecto Juan José Sánchez Pescador y ejecutor el también arquitecto José Lois e Ibarra. REYERO, C., *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 446 y 504. Sobre la gestación del plan para erigir la estatua sevillana, GÁLLEGO, J., “Sevilla y el monumento a Murillo (1838-1861)”, *Goya: Revista de arte*, nº169-171, 1982, págs. 44-51.

28. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, Enrique Valdivieso, 1981, págs. 34 y 41. Ambos pintores, amigos de además de compañeros, habían viajado juntos a la capital en 1831 para tantear el ambiente antes de trasladarse con sus familias. BANDA Y VARGAS, A. de la, *Antonio María Esquivel. Arte Hispalense*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2002, pág. 33.

29. PARDO CANALÍS, E., “La Exposición de la Academia de San Fernando de 1842”, *Revista de Ideas Estéticas*, XXIV, 95, julio-septiembre de 1966, pág. 221.

30. BANDA Y VARGAS, A. de la, op. cit., pág. 61.

31. DÍEZ, J. L., “Federico de Madrazo, pintor y dibujante”, en DÍEZ, J. L., coord., *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, 1995, pág. 46.

32. PARDO CANALÍS, E., op. cit., pág. 221.

al formar parte del clan de los Madrazo por haberse casado con la hija de José y hermana de Federico, lo lógico era que Ochoa se posicionara de parte de su cuñado en esta clase de debates, es decir, en contra de la corriente murillista liderada por su rival Esquivel. Esto no le hizo dejar de apreciar las que eran en su opinión las mayores virtudes pictóricas de Murillo, entre las cuales destacaba la personalidad profundamente religiosa de su pintura, una cuestión que, como hemos dicho, era de gran importancia en la España isabelina, y la dulzura poética de sus composiciones. Nótese por otra parte que Ochoa ponía especial cuidado en hablar en tercera persona, escribiendo que “*todos admiran*” y que “*a todos hechiza*”:

*Hacer en el día el elogio de Murillo sería echar agua al mar: todos admiran su inimitable colorido, la belleza ideal de sus ángeles, la fecundidad infinita de su imaginación [sic], y sobre todo el carácter profundamente religioso de sus composiciones de asuntos de devoción. A todos hechiza la serena armonía de sus tintas y colores, la indecisión de sus perfiles sabia y dulcemente perdidos, y todas las dotes en fin que hacen de él el segundo pintor de nuestra España*³³.

La última frase no deja lugar a dudas sobre las preferencias de Ochoa: según su opinión el primer pintor era Velázquez, un convencimiento decididamente vanguardista por su parte dado que, como explicaremos más adelante, aún tendrían que pasar algunos años para que los gustos estéticos cambiaran en España y las cualidades de la pintura de Murillo que más solían apreciarse palidecieran en comparación con las de Velázquez.

Además de este artículo monográfico de Ochoa, en *El Artista* se habló de Murillo en otras ocasiones, aunque con mayor brevedad. Sirvan como ejemplo las descripciones de cuadros como *Los niños de la concha* (pintado en torno a 1670), al que la revista se refiere como *Jesús y San Juan, niños*³⁴, y *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* (1672)³⁵. Aunque se trate, como decimos, de textos meramente descriptivos en los que no se indicaba claramente su autoría, suponemos que eran de José de Madrazo; el primero aparecía firmado con las iniciales J. M. y V., aunque la de su segundo apellido realmente era A., de Agudo, mientras que el segundo era anónimo pero en sus últimas líneas se remitía de nuevo a la *Colección litográfica de los cuadros del Rey de España*.

Al hablar de esta *Santa Isabel de Hungría* no podemos pasar por alto la relevancia que había tenido su incorporación en 1815 a los fondos de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, habiendo sido uno de los cuadros del sevillano Hospital de la Caridad que el mariscal Jean de Dieu Soult (1769-1851) había requisado en 1812 y regalado al Musée Napoléon de París, y devuelto a España una vez ascendió al trono Luis Felipe de Orleans (1773-1850) gracias a las gestiones del general Miguel Ricardo de Álava (1770-1843)³⁶. No obstante, Soult seguía contando con una gran colección de cuadros sevillanos robados a sus legítimos propietarios durante su estancia en la ciudad, sobre todo de Murillo y Zurbarán, algunos de los cuales, al pasar a

33. OCHOA, E. de, op. cit., pág. 167.

34. J. M. y V., “Pintura. Jesús y San Juan, niños; por Murillo”, *El Artista*, I, 23, 1835, págs. 265-266.

35. AUTOR DESCONOCIDO, “Bellas Artes. Pintura. Santa Isabel, Reina de Hungría; por Murillo”, *El Artista*, II, 1, 1836, págs. 4-5.

36. STAMPA PIÑEIRO, L., *Pólvora, plata y boleros: memoria de embajadas, saqueos y pasatiempos relatados por testigos combatientes de la Guerra de la Independencia 1808-1814*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2011, pág. 398. Posteriormente, en 1901, este cuadro fue trasladado al Museo del Prado, donde permaneció hasta que las reclamaciones realizadas en 1939 por instituciones hispalenses como la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y la Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Hungría consiguieron que fuera devuelto a su emplazamiento original, el Hospital de la Caridad, en 1943. VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., “El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa”, *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, n°37, 2009, págs. 264-265.

formar parte del mercado de arte mediante subastas públicas y ventas, contribuyeron a despertar el gusto por esta corriente pictórica en Francia³⁷. Es especialmente conocida la venta en 1852, tras la muerte del mariscal, de la *Inmaculada Concepción* de Murillo también robada al Hospital de la Caridad, obtenida finalmente por el Musée du Louvre por la astronómica cifra de 615.300 francos, nunca antes alcanzada por ningún cuadro³⁸, y superando a las pujas de personalidades como el zar Nicolás I de Rusia (1796-1855) y la propia Isabel II³⁹.

En relación con esto, *El Artista* publicó una breve nota en 1836 informando de que “Luis Felipe ha comprado para el museo los tres mejores cuadros de la soberbia galería del mariscal Soult: una Virgen de Murillo, el Paralítico y el Leproso del mismo autor”⁴⁰. De nuevo se hace referencia a obras procedentes del expolio del Hospital de la Caridad, aunque la información que se da es incorrecta puesto que el acuerdo entre Soult y el monarca francés no llegó a buen término⁴¹. Además, las obras que este estaba interesado en comprar fueron realmente la *Curación del paralítico en la piscina* y la *Liberación de San Pedro* (1668), en la actualidad en la National Gallery de Londres⁴² y el Museo del Hermitage de San Petersburgo, respectivamente⁴³. Probablemente Ochoa y Madrazo incluyeron en *El Artista* esta noticia falsa por haber aparecido previamente en la revista francesa *L'Artiste* y dar por hecho que ya se había producido la venta, aunque en ella no se especificaba qué cuadros concretos quería comprar Luis Felipe de Orleans⁴⁴.

Como podemos comprobar, la fortuna crítica de Murillo era a mediados del siglo XIX, coincidiendo con la época en que sus cuadros alcanzaron una tasación más alta, enormemente positiva, pero a medida que el Romanticismo daba paso al Realismo en el ámbito artístico la figura de Velázquez comenzó a hacerle sombra. El interés cada vez mayor que existía por la pintura de historia hizo que lienzos velazqueños como *La rendición de Breda* (1634-1635), al que nos referiremos más adelante, fueran tomados como referentes indiscutibles⁴⁵. Al mismo tiempo, la extraordinaria importancia que la religiosidad había tenido en la época

37. GONCHAROVA, T., “La colección del mariscal Soult y el descubrimiento del arte español en Francia”, en MATA INDURÁIN, C. y MOROZOVA, A, coords., *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad. BIADIG: Biblioteca áurea digital*, XXVIII, Pamplona, GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra), 2015, pág. 85.

38. VAA,., *Bartolomé Esteban Murillo, 1617-1682: Exposición: Museo del Prado, Madrid, 8 de Octubre-12 de Diciembre 1982, Royal Academy of Arts, 15 de Enero-27 de Marzo 1983*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pág. 248.

39. CANO RIVERO, I., “Seville’s Artistic Heritage during the French Occupation”, en O’NEILL, J. P., coord., *Manet/Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, pág. 113. También este cuadro acabó regresando a nuestro país, siendo adquirido en 1941 como parte de un intercambio de obras de arte entre el régimen franquista y la Francia de Vichy con el que también fueron recuperadas obras arqueológicas como la Dama de Elche y algunas de las piezas del Tesoro de Guarrazar. Esas obras pasaron al Museo Arqueológico Nacional, mientras que el cuadro de Murillo se instaló en el Museo del Prado, sin volver en este caso a su emplazamiento sevillano original. VELARDE FUERTES, J., “Una nota sobre la recuperación de la Inmaculada de Murillo”, *Altar Mayor*, n°144, 2011, págs. 1165-1166.

40. AUTOR DESCONOCIDO, “Variedades”, *El Artista*, II, 10, 1836, pág. 120.

41. CANO RIVERO, I., op. cit., pág. 113.

42. Este cuadro fue comprado a Soult en 1847 por el marchante escocés William Buchanan para el coleccionista inglés George Tomline (1813-1889). Cuando este murió cambió de propietario en varias ocasiones hasta que en 1950 fue finalmente adquirido por la National Gallery. BUCHANAN, W., *William Buchanan and the 19th Century Art Trade: 100 letters to his agents in London and Italy*, Londres, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1982, pág. 493 y HELLWIG, K., “La recepción de Murillo en Europa”, en NAVARRETE PRIETO, B. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., coords., *El joven Murillo*, Madrid, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Junta de Andalucía, 2010, pág. 112.

43. De la adquisición de este cuadro se hizo cargo Fiodor Bruni (1799-1875), pintor y director del Hermitage, que lo adquirió por 151.000 en la misma subasta de 1852 en la que la Inmaculada de Murillo alcanzó un precio astronómico. KAGANÉ, L. L., *La pintura española del Museo del Ermitage: siglos XV a comienzos del XIX: historia de una colección*, Madrid, Fundación El Monte, 2005, pág. 337.

44. S.-C., “Galerie de tableaux du Maréchal Soult. Murillo”, *L'Artiste*, I, 11, 1836, págs. 38-42.

45. En relación con esta recepción de Velázquez por parte de los propios artistas decimonónicos españoles, GARCÍA FELGUERA, M. de los S., “Locos por Velázquez: «talleres de artistas en el siglo XIX»”, *Actas del Symposium Internacional Velázquez* (Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999), Sevilla, Junta de Andalucía, 2004, págs. 273-280.

isabelina dio paso en el último tercio del siglo XIX a una mentalidad más laica, para la cual la reproducción exagerada que se había llevado a cabo por medio de la imprenta de las imágenes más prototípicas de Murillo, esto es, las Vírgenes y los cuadros devocionales⁴⁶, convertía a su pintura en algo remilgado y en cierto modo cursi. Mientras que el “*pintor del cielo*” había demostrado ser capaz de plasmar lo bello y lo delicado, el “*pintor del suelo*” empezaba a hacer las delicias de los entendidos con sus retratos realistas de personajes del pueblo, enanos y bufones, por no hablar de que su técnica más suelta y vanguardista atrajo la atención de pintores como Édouard Manet (1832-1883) que vieron en él todo un referente para el Impresionismo⁴⁷.

Prueba de hasta qué punto Velázquez se había consagrado en las últimas décadas de la centuria decimonónica como el pintor del Siglo de Oro por antonomasia es el hecho de que en 1899 se decidiera dedicar a sus cuadros el espacio expositivo más importante del Museo del Prado, el antiguo Salón de la Reina Isabel situado perpendicularmente al cuerpo longitudinal del edificio que había inaugurado José de Madrazo en 1853⁴⁸ y que a raíz de la instalación de los lienzos velazqueños pasó a ser conocido como Sala de Velázquez o, como se lo denomina popularmente, Sala de las Meninas⁴⁹. Este honor no dejaba de ser una de las conclusiones más lógicas de la proliferación de estudios sobre su persona y su arte que se habían realizado entre 1883 y 1905, como los de Charles B. Curtis (1827-1905) en 1883⁵⁰, Gregorio Cruzada Villaamil (1832-1884) en 1885⁵¹, Carl Justi (1832-1912) en 1888⁵², Aureliano de Beruete y Moret (1845-1912) en 1898⁵³, Jacinto Octavio Picón (1852-1923) en 1899⁵⁴, Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) en 1899⁵⁵ y Walther Gensel (1870-1910) en 1905⁵⁶. Además de estas monografías que pronto consiguieron traducciones a otros idiomas, tanto en el caso de las redactadas por autores españoles como en las extranjeras⁵⁷, la labor realizada por la prensa artística decimonónica supuso un punto de inflexión en el desencadenamiento de la fiebre velazqueña. En este sentido *El Artista* demostró ser una auténtica pionera al considerarle, en la tempranísima fecha de 1835-1836, uno de los exponentes más importantes de la Historia del Arte español.

46. CARRETE PARRONDO, J., “El grabado de reproducción: Murillo en las estampas españolas”, *Goya: Revista de arte*, nº169-171, 1982, pág. 138.

47. GARCÍA FELGUERA, M. de los S., *La fortuna de Murillo...*, op.cit, págs. 265-266. Esta misma autora se ha ocupado de analizar la influencia ejercida por los pintores españoles del Barroco en GARCÍA FELGUERA, M. de los S., *Viajeros, eruditos y artistas: los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1991. En cuanto a la conexión entre Manet y Velázquez, uno de los estudios de indiscutible referencia es el de LAMBERT, É., “Velázquez y Manet”, *Goya: Revista de arte*, nº 37-38, 1960, págs. 134-137.

48. En el momento de dicha inauguración la sala poseía una abertura central con una barandilla que permitía observar las obras del piso de abajo, aunque posteriormente se dispuso un suelo intermedio que separaba dos estancias, la inferior dedicada a esculturas y la superior, en la que se encuentran actualmente los cuadros de Velázquez, a pinturas. GÉAL, P., “El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)”, *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 37, 2001, págs. 143-172.

49. PORTÚS PÉREZ, J., “La Sala de las Meninas en el Museo del Prado: o la puesta en escena de la obra maestra”, *Boletín del Museo del Prado*, XXVII, 45, 2009, págs. 100-101.

50. CURTIS, C. B., *Velázquez and Murillo. A descriptive and historical catalogue*, Nueva York y Londres, J. W. Bouton y S. Low, Marston, Searle y Rivington, 1883.

51. CRUZADA VILLAAMIL, G., *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez. Escritos con ayuda de nuevos documentos*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, 1885.

52. JUSTI, C., *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn, Cohen, 1888.

53. BERUETE Y MORET, A., *Velázquez*, París, Librairie Renouard, 1898.

54. PICÓN, J. O., *Vida y obras de don Diego Velázquez*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1899.

55. MESONERO ROMANOS, R. de, *Velázquez fuera del Museo del Prado: apuntes para un catálogo de los cuadros que se le atribuyen en las principales galerías públicas y particulares de Europa*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández, 1899.

56. GENSEL, W., *Velazquez: des Meisters Gemälde*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1905.

57. PORTÚS, J., “Diego Velázquez, por Diego Angulo”, en VVAA., *Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, págs. 38-39. Cabe destacar en relación con este tema la obra de GAYA NUÑO, J. A., *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1963.

De nuevo fue Ochoa el autor de los dos artículos más importantes dedicados a Velázquez en esta revista. Realmente se trata de un mismo estudio dividido en dos partes que vieron la luz en el primer y el segundo número de *El Artista*, un detalle que en sí mismo pone de manifiesto hasta qué punto sus directores lo consideraban uno de los principales laureles de la pintura española. Para narrar sus avatares biográficos se basó de nuevo en Ceán Bermúdez y en Antonio Palomino, amén de consultar una fuente coetánea a Velázquez que evidentemente no podía ser pasada por alto: el tratado *El Arte de la Pintura, su antigüedad y su grandeza*⁵⁸ (1649) de su suegro y maestro Francisco Pacheco (1564-1644). Nuevamente nos encontramos con que los acontecimientos de la vida y trayectoria artística de Velázquez, si bien narrados por Ochoa de acuerdo con las características recurrentes del método biográfico, no revisten tanto interés como sus propias opiniones acerca del artista. Es especialmente interesante que lo considere “*el pintor mas esclarecido que ha producido nuestra patria*” y que se lamenta, casi medio siglo antes que los estudiosos a los que hemos hecho referencia, de que “*no se hace hoy generalmente en España tanta cuenta como se debiera [de Velázquez], si consideramos que su nombre merece ser tan popular entre los españoles como lo son los de Cervantes y Calderon*”⁵⁹. El carácter vanguardista de estas opiniones en la década de 1830 resulta incuestionable, así como admirable el deseo de Ochoa de “*contribuir en lo posible á generalizar la fama de este grande hombre*”⁶⁰, principalmente porque su capacidad para escapar de las normas establecidas y crear su propio estilo era, a ojos de un adalid del Romanticismo como Ochoa, digna del mayor mérito. En relación con esto último decía:

Si Velazquez hubiera seguido los consejos de lo que le decían que imitase á otros artistas, se diria en el dia hablando de él, con no poca frialdad, que fue un pintor bastante bueno; que fue un excelente imitador; pero no se diria, como se dice viendo sus producciones, que fue un genio creador, una inteligencia divina y en fin un objeto de orgullo para todos los españoles.

*Porque digan lo que quieran los hombres de limitado entendimiento, un imitador no será nunca mas que un imitador y por consiguiente un hombre mediano, lo cual en lenguaje artístico equivale como todo el mundo sabe á malo*⁶¹.

Asimismo, en la segunda parte de su estudio Ochoa, además de seguir narrando los hitos biográficos de Velázquez, vuelve a hacer hincapié en su originalidad al retratar a personajes que, como los enanos Maribárbola y Nicolasito Persutato (1635-1710) en *Las Meninas* (1656), “*se hacen notables por su nunca vista fealdad*”⁶². Esta fue según él una de las razones de que dicho cuadro fuera tenido por personajes como el pintor Luca Giordano (1634-1705) por “*la teología de la pintura*”⁶³, pese a que Ochoa asegurara a renglón seguido que “*nosotros no conocemos cuadro ninguno superior á la Rendicion de Breda*”⁶⁴. Federico de Madrazo compartía con su colega y cuñado esta predilección, lo que queda patente en otro artículo de *El Artista* que dedicó a comparar los estilos de Velázquez y de Rubens. Se trata de una cuestión sobre la que Ochoa no había opinado demasiado, sabedor probablemente de que Madrazo, consumado copista del pintor sevillano en las

58. PACHECO, F., *El Arte de la Pintura, su antigüedad y su grandeza*, Sevilla, Imprenta de Simón Fajardo, 1849.

59. OCHOA, E. de, “Velázquez I”, *El Artista*, I, 1, 1835, pág. 6.

60. Ibidem.

61. Ibid, pág. 7.

62. OCHOA, E. de, “Velázquez II”, *El Artista*, I, 2, 1835, pág. 13.

63. GONZÁLEZ ASENJO, E. y GIORDANO, L., *Luca Giordano y España*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pág. 154. De nuevo fue Palomino, en cuyo tratado hemos dicho que se basó Ochoa, quien atribuyó dicha sentencia a Giordano. CHECA CREMADES, F., *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), 2003, pág. 64.

64. Ibidem, pág. 14.

salas del Prado, estaba capacitado para emitir un juicio de valor mucho más acertado al respecto precisamente por su condición de pintor.

En efecto, en su artículo este último, que acabaría recibiendo un notable influjo velazqueño en cuadros de su etapa romántica y realista e incluso en obras tempranas como el retrato de Federico Flórez (1842)⁶⁵, sostenía que, aunque los méritos de ambos artistas eran incuestionables, resultaba más sencillo para los jóvenes pintores imitar en sus comienzos a Rubens porque en él “se vé por decirlo así la anatomía del colorido”, algo que no podía decirse de Velázquez “cuyas tintas mudas y cuyo toque franco son muy difíciles de copiar”⁶⁶. Esto último tiene especial significado considerando el tiempo que, como hemos adelantado, dedicó Madrazo a copiar obras de Velázquez en el Museo del Prado. También él valoraba como una de sus principales cualidades su extraordinario talento a la hora de representar la realidad:

*Las composiciones de Velazquez son naturales y sencillas, su dibujo es correcto, los semblantes y espresion de sus personajes sumamente variados; cuidaba poco de los detalles, atendia mucho al efecto, sin dejar nunca de ser natural; conocia como ninguno la perspectiva aerea. El que se detenga á mirar con atencion cualquiera de sus cuadros, llegará á figurarse que lo que está viendo es la realidad, se olvidará enteramente de que lo que tiene delante de los ojos es un lienzo pintado. Este es quizá el único pintor de quien puede decirse con verdad, que en sus cuadros no se vé la paleta*⁶⁷.

Asimismo Madrazo sostenía que tanto Velázquez como Rubens compartían esa personalidad propia tan admirada por Ochoa y por él, reconociendo que cada uno poseía cualidades y virtudes, presentes por ejemplo en *La rendición de Breda* del primero y *El jardín del amor* (1633) del segundo, que denotaban su profunda originalidad. Resulta especialmente interesante la valoración tan positiva que realiza de *La rendición de Breda* dado que, con excepción del escritor, jurista y político ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), pocos autores españoles anteriores al Romanticismo habían dedicado alabanzas a dicho lienzo por considerar que existían entre otras cosas incorrecciones en cuanto a la disposición de las lanzas⁶⁸. “*La ilusión es en este cuadro tan completa como pueda ser*”, afirmaba en cambio Jovellanos en 1789, “*y si hay magia en la pintura, seguro que ningún pincel más mágico que el de Velázquez*”⁶⁹. Madrazo recoge su testigo tildando de ignorantes a los que habían despreciado el cuadro solo por ese detalle, reconociendo que en su opinión sí podía ser considerado un defecto, pero añadiendo a renglón seguido que aquello no hacía de *La rendición de Breda* un cuadro impropio de un gran maestro:

Los que critican por eemplo á Velazquez en su Rendicion de Bredá que las lanzas están demasiado paralelas, y que hacen mal efecto, no saben lo que se hablan. Nosotros dirémos á estos señores que no se ocupan mas que en buscar pelillos que criticar; que vale mas una obra de cualquier clase que sea, que tenga grandes bellezas y grandes defectos, que otra que no tenga ni lo uno ni lo otro, y concluiremos diciendo por regla general, que puede aplicarse á todos los grandes maestros en cualquiera de las bellas artes, que cuando nos

65. Es especialmente significativo en este sentido el empleo por parte de Madrazo de colores plateados en los fondos de algunos de sus cuadros como el mentado de Flórez, así como la realización de unos paisajes parecidos a los de la Sierra de Guadarrama que Velázquez había plasmado en sus retratos reales. DÍEZ, J. L., “Catálogo”, en DÍEZ, J. L., coord., *Federico de Madrazo y...*, op.cit., pág. 180.

66. MADRAZO, F. de, “Pintura. Velázquez-Rubens”, *El Artista*, I, 22, 1835, pág. 253.

67. *Ibidem*.

68. VOSTERS, S. A., *La rendición de Bredá en la literatura y el arte de España*, Londres, Tamesis Books Limited, 1973, pág. 131.

69. JOVELLANOS, G. M. de, “Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado «La familia»”, en SOMOZA, J., *Jovellanos. Nuevos datos para su biografía*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1885, pág. 150.

paramos delante de un cuadro de Velazquez y le consideramos bien, nos parece este pintor superior á todos los demás, y que, cuando nos detenemos á ver el jardín de amor, ú otro por este estilo de Rubens, nos sucede lo mismo; y que por consiguiente creemos escusado decir cual es el mejor de los dos, porque cada uno tiene su estilo particular y sus bellezas respectivas, y porque semejantes comparaciones nos parecen tan inútiles como ridículas⁷⁰.

Independientemente de que se estuviera refiriendo a pintores del Siglo de Oro, esta consideración final de Madrazo resulta profundamente romántica puesto que uno de los principales postulados del ideario de dicho movimiento era la defensa de la libertad del artista, de ahí las valoraciones tan positivas que se realizaban de aquellos que eran capaces de plasmar su propia personalidad en sus creaciones. Si la originalidad merecía ser tenida por un requisito *sine qua non* para alcanzar la gloria entre los románticos, no cabe duda de que Velázquez tenía méritos más que suficientes para convertirse en uno de los grandes genios de la pintura española, como efectivamente sucedió a medida que avanzaba la centuria decimonónica. Las mismas valoraciones se encuentran presentes en los artículos dedicados a lienzos como *Felipe III a caballo* (1634-1635)⁷¹ y *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo* (en torno a 1636)⁷², aunque de nuevo estemos ante unos textos que ponen el acento en la mera descripción de esos cuadros.

Las conclusiones que alcanzamos al término de la presente investigación resultan muy elocuentes. No cabe duda, en primer lugar, de que la prensa artística isabelina fue una excelente receptora de las disquisiciones, debates e intercambios de opiniones que se produjeron entre los artistas en la época en que vieron la luz. En este sentido en *El Artista* aparecen plasmadas las diatribas existentes por entonces en torno a Murillo y a Velázquez, concretamente lo relativo a la preeminencia de uno con respecto al otro y los cambios que hemos explicado que se producirían a este respecto conforme avanzara la centuria decimonónica. Como no podía ser de otra manera, esta revista coincidía con la opinión generalizada por aquel entonces según la cual ambos pintores merecían ser tenidos por los más admirables que había dado España a las Bellas Artes, si bien resulta evidente que el vanguardismo de *El Artista* al decantarse por Velázquez en la temprana fecha de 1835 demuestra que se trataba de un medio realmente pionero, adelantándose casi un tercio de siglo, como hemos dicho, a los primeros estudiosos que contribuyeron a revalorizar de manera progresiva la importancia de Velázquez como un gran maestro.

Al mismo tiempo, la predilección de Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo por este artista *avant la lettre* no era ajena al amiguismo característico de las revistas fundadas por y para los artistas, en las que inevitablemente, tanto por la juventud de sus directores como por la necesidad de promocionarse unos a otros en los inicios de sus respectivas carreras, no era extraño que se dirigieran alabanzas desmesuradas a algunos y se criticara enconadamente a otros. En este caso, el posicionamiento de ambos entre los partidarios de Velázquez no obedecía solo a sus gustos personales sino también a la situación que estaba atravesando la pintura española, con la coexistencia de esas dos corrientes de las que también hemos hablado, la encabezada por Esquivel que seguía la estela de Murillo y la encabezada por Federico de Madrazo que apostaba en cambio por una influencia romántica centroeuropea. Es comprensible que Madrazo, y también Ochoa como cuñado

70. MADRAZO, F. de, op. cit., pág. 253.

71. J. M. y V., "Retrato a caballo de Felipe III por Don Diego Velázquez de Silva", *El Artista*, I, 19, 1835, págs. 218-219.

72. J. A. C.-B., "Retrato del Conde-Duque de Olivares, por Don Diego Velázquez de Silva", *El Artista*, II, 9, 1836, pág. 97.

y amigo suyo, encontrarán más digno de imitación a Velázquez pese a repetir una y otra vez que la copia nunca haría grande a un artista, insistencia en la que de nuevo se encuentra presente una crítica a Esquivel y los pintores “*murillistas*”.

El hecho de que Velázquez renunciara a esa mera copia, que demostrara poseer una personalidad única, era uno de los aspectos de su pintura más valorados por estos dos autores por coincidir con la defensa a ultranza de la originalidad por parte de los románticos. En el caso de Murillo, aunque reconocían que carecía de la personalidad de Velázquez encontraban meritorias otras características distintas, como su destreza a la hora de plasmar la belleza y la delicadeza y, algo que también es propio de la España de Isabel II, su don natural para los temas religiosos que tanto interesaban por entonces. Con independencia de sus preferencias, lo que resultaba incuestionable es el importante papel desempeñado por estas revistas como difusoras de los estudios sobre Bellas Artes entre el gran público, permitiendo que los análisis, debates e intercambios de opiniones que hasta entonces se habían quedado en el ámbito más exclusivista de las academias, las sociedades, los liceos, etc., pasaran a estar al alcance de cualquier amante de las artes.

Fecha de recepción: 10/03/2015

Fecha de aceptación: 24/06/2015

Eunice Miranda Tapia | Hélène Jannièrè |
Juan Ramón Rodríguez-Mateo



SSI

TEORICI
E STORI
CRITICA

atrio

contemporánea



Fig. 1. Kenia Nárez. *Capricho n°3*, 2008. Cortesía de la artista.

De la intimidad al relato de las emociones. Definiciones y aproximaciones teóricas sobre la exhibición del yo

Eunice Miranda Tapia

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Resumen

Mostrar el cuerpo enfermo, exhibir la sexualidad, hacer público un secreto personal, utilizar el arte como medio para la sanación de heridas o mostrar las imágenes de un álbum familiar, son tan solo unos ejemplos del modo en que la privacidad y el juego de sus límites y sus efectos es utilizada como medio de creación en diversas plataformas del arte actual. En este texto, revisamos las definiciones que han sido generadas por los estudiosos de la intimidad, el secreto y las emociones, con el objetivo de presentar una breve plataforma de pensamiento que nos acerque o facilite la comprensión y lectura de estos modos de creación.

Palabras clave: intimidad, privacidad, secreto, teoría de las emociones.

Abstract

Showing sickness in the body, exhibiting sexual behaviour, reveal personal secrets, using art as a way to healing, or displaying images from a family album are just a few examples of how privacy and the use of its limits is used as a key feature in contemporary art. In this text, we return to the definitions that have been generated about the terms of privacy, secrecy and emotions, with the aim of presenting a platform of thought that will bring us closer to the further understanding and reading of these modes of creation.

Keywords: *Intimacy, privacy, secrecy, theory of emotions.*

Sobre la intimidad y los secretos

El término intimidad, viene del latín *intimus*, significa ‘recóndito, que está en el fondo de algo, situado en lo más interno’. De tal modo que íntimo o intimidad se refiere a las cuestiones más profundas de una persona, a aquello que tiene que ver con pensamientos, sentimientos, emociones, ideología, religión, tendencias personales. Y por otra parte, la privacidad se refiere más a aquello que conforma la vida personal en relación a otros ámbitos ya sea público o profesional.

Los asuntos íntimos son privados, pero no todos los aspectos privados son íntimos. La residencia personal, las aficiones, las reuniones familiares o la práctica no profesional de un deporte son facetas privadas de un individuo, que forman parte de su privacidad, pero no de su intimidad. Nuestros sentimientos, nuestros miedos, nuestros complejos o nuestras convicciones más profundas constituyen nuestra intimidad, que dado su carácter enteramente personal y particular, son también parte de nuestra privacidad¹.

Continuando con la descripción anterior, *íntimo* será un término que se aplicará para las cuestiones más profundas del individuo, mientras que *privado* será utilizado para aquello que se mantiene alejado de la mirada del público. Privacidad o intimidad, ambos conceptos traen consigo otras gestiones relacionadas con la discreción. En la acción de proteger la intimidad, se introducen conceptos que tienen que ver con acciones: ver, entrometerse, proteger, ocultar y por otra parte se añaden cualidades: secrecía, esencia.

Según estas definiciones, lo que permanece en secreto por lo tanto, es la esencia de la persona. Y ello nos llevaría a cuestionarnos lo que sucede cuando el secreto se hace público. ¿La esencia de la persona se diluye en la crítica de la mirada que se entromete?

El término “secreto” surge en el siglo XV y proviene del latín *secretus*, que es el pasado participio del verbo *secerno*, que significa, poner aparte, separar. Hablar del término secreto desde el campo de la sociología supone revisar numerosas perspectivas del mismo, desde su uso en distintas profesiones, como un estructurante de lo social, en su relación con las confesiones, el silencio, la mentira o lo cotidiano, por lo que para nuestro estudio –y con el objetivo de unirlo posteriormente al discurso de la exhibición de lo privado– nos centraremos en la definición que constituye alejar, dejar de lado cierta información. Georg Simmel² significa un autor fundamental que desde la sociología realizó las principales aportaciones que darían origen a posteriores revisiones y profundización en el estudio del secreto. Simmel distingue la acción del secreto, como una forma de socializar, es decir, en el mismo acto de guardar el secreto y en los distintos tipos de secretos, se conformarán una serie de actitudes sociales que determinarán modos de actuar del o los individuos que son protagonistas. Por otra parte Simmel realiza una diferenciación entre los actores que intervienen en el secreto, y serán los que denomina “los de dentro y los de fuera”, en esta diferenciación separa los que saben de los que no saben, pero queda ambigua la separación entre los que saben y a los que se les oculta intencionalmente una información. Simmel comprende

1. Según el estudio del origen y uso de la palabra privacidad realizada por: DÍAZ ROJO, José Antonio. “Privacidad: ¿neologismo o barbarismo?”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, nº 21, 2002. (<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero21/privaci.html> [Consultado el 7 de mayo de 2016]).

2. Los principales textos de Simmel que se deberán revisar en relación al secreto son: *El secreto y las sociedades secretas*, Madrid, Sequitur, 2010 ; *El individuo y la libertad, Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península, 1986 ; *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 2002 ; *Cuestiones fundamentales de sociología*. Barcelona, Gedisa, 2002; *La ley individual y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003; *Sobre la individualidad y las formas sociales*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

el valor del secreto en la sociedad en relación con los modos de comunicación, en lo que se refiere a la información que se comparte y en el modo que afectan las relaciones el tener o no información del otro.

Todas las relaciones de los hombres entre sí, descansan, naturalmente, en que saben algo unos de otros [...] La intensidad y matiz de las relaciones personales diferenciadas —con reservas que fácilmente se comprenden—, es proporcional al grado en que cada parte se revela a la otra por palabras y actos³.

Será en el grado de disponibilidad de la información que del otro se posea, lo que determinará los vínculos entre las personas. Así, diversos niveles de información privada serán disponibles a ciertos actores sociales que conforman el universo personal del individuo. En este supuesto Simmel desarrolla la idea de la necesidad social de ocultar, hasta el punto de considerar absolutamente deseable —en el contexto del enamoramiento— la existencia de capítulos “oscuros” o desconocidos en la vida del ser amado, pues ello permite mantener en la relación una característica de encanto.

Estamos hechos de tal manera, que no sólo necesitamos, como se indicó antes, una determinada proporción de verdad y error como base de nuestra vida, sino también una mezcla de claridad y oscuridad, en la percepción de nuestros elementos vitales. Penetrar claramente hasta el fondo último de algo, es destruir su encanto y detener la fantasía en su tejido de posibilidades⁴.

En este sentido, entenderíamos que según Simmel, la presencia del secreto en las diversas dinámicas sociales, es un bien necesario. Ante esta posición podríamos confrontar lo que para Armand Lévy significa, cuando señala que “en el origen de la palabra secreto está, pues, la operación de tamizado del grano cuya función es separar lo comestible de lo incomedible, lo bueno de lo malo”⁵. En esta definición encontramos lo que podría ser una posición negativa del uso del secreto, como si al ocultar algo, necesariamente se esté escondiendo algo negativo. En la misma línea localizamos las aportaciones de Gissela Bok, también fundamentales en el estudio del secreto, formulando el cuestionamiento que frecuentemente surge cuando existe un secreto por ocultar “¿Porqué se debería ocultar algo, muchos preguntan, si no se tiene miedo de que se sepa?”⁶ Desde esta posición discute la frecuente relación entre secreto y mentira o furtividad, como los supuestos que en ocasiones predominan cuando se practica el secreto, ocultando así situaciones que pueden ser vergonzosas, impropias o indeseables. Según Bok, esta percepción tiene una justificación basada en el miedo que inspiran las consecuencias que muchos secretos descubiertos han provocado. “El miedo a la conspiración, a la venganza y a la irreversible consecuencia de abrir la caja de Pandora, es lo que nutre esta percepción, al igual que la sabida corrupción que el secreto puede fomentar.”⁷

3. SIMMEL, Georg. *Sociología 1. Estudios sobre las formas de socialización*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 357.

4. *Ibidem*, pág. 377.

5. Armand LÉVY. Citado en Gérard VINCENT. “¿Una historia del secreto?” en Ariès, Philippe y Georges DUBY (eds.), *Historia de la vida privada*, tomo 5, Madrid, Taurus, 2000, pág. 160.

6. BOK, Sissela. *Secrets. On the Ethics of Concealment and Revelation*. New York, Vintage Books, 1989, pág. 8. Trad. a.: ‘Why should you conceal something, many ask, if you are not afraid to have it known?’

7. *Idem*. Trad. a.: ‘The fear of conspiracies, of revenge, and of the irreversible consequences of opening Pandora’s box nourishes this view, as does awareness of the corruption that secrecy can breed.’

Mantener un secreto también regulará otro tipo de acciones, que tendrán que ver con el disimulo. Según Lévy, *“El secreto, definido como un saber oculto respecto a otro, contendría tres temas rectores: el saber [...], el disimulo del saber [...] y la relación con el otro que se organiza a partir de este disimulo”*⁸. La particular situación de conocer un secreto y pretender que no se sabe, es lo que tanto para Bok como para Lévy articula una de las problemáticas sociales más complejas del secreto, en tanto que propicia situaciones imprevisibles que pueden desenmascarar ese disimulo en cualquier momento y ser utilizado también como una forma de control o amenaza al sugerir hacer público el secreto.

Entender el control de la privacidad en relación con la idea del secreto, nos dirige hacia un campo en el que es necesario reflexionar sobre el efecto que tienen las emociones tanto en la práctica social como en lo que en este espacio nos interesa, en particular el vínculo de estos conceptos con las imágenes que desde la esfera del arte exhiben secretos, intimidades y elaboran discursos visuales a partir de las emociones.

De las emociones y los afectos

Según Wolfgang Sofsky, las emociones en comunión con los recuerdos los sueños o los placeres de los sentidos, ocupan el nivel más alto en la escala de la privacidad⁹. Los estudios culturales cada vez más abordan el estudio de las emociones como una disciplina en la que se apoyan para intentar comprender las estructuras sociales, las relaciones interpersonales, las construcciones de poder, la persistencia de valores hegemónicos o patriarcales y las relaciones con las teorías feministas o los estudios de género. El estudio de las emociones surge a mediados de la década de los noventa del siglo veinte, para sumarse a los estudios humanísticos y a las ciencias sociales como una plataforma de análisis que se aplicará desde diversas disciplinas, como el psicoanálisis, las teorías del cuerpo, la teoría feminista postestructuralista, las relaciones entre el psicoanálisis lacaniano y las teorías políticas y el análisis crítico, o la teorización de la melancolía y el trauma desde la teoría *queer*¹⁰.

En una primera revisión hemos localizado que se utiliza el término emociones o afectos –*emotion/ affect*– de modo equivalente y en algunas ocasiones se relaciona también con el concepto de deseo. Sin embargo desde la visión de Gilles Deleuze, el imaginario afectivo se separa del concepto de emoción al ser el primero influenciado por una serie de interpretaciones sociales que confunden su lógica y sus expectativas, transformando su intensidad, cambiando de un estado a otro, reduciendo o aumentando su fuerza¹¹. En el mismo sentido de confusión de conceptos, encontramos que para definir emociones, es fundamental poner en contraste la definición de sentimientos, para ello Teresa Brennan realiza una diferenciación de ambos cuando afirma: *“Paradójicamente, los sentimientos son estados sensoriales producidos por el pensamiento, mientras que pensamientos disruptivos son producidos por los afectos. Los sentimientos son reflexivos, y los afectos son irreflexivos. Los sentimientos están destinados a ser información acerca de si un estado es placentero o doloroso, si uno es atraído hacia algo o siente aversión a ello.”*¹²

8. Armand LÉVY. Citado en Gérard VINCENT. “¿Una historia del secreto...”, op.cit., pág. 160.

9. SOFSKY, Wolfgang. *Defensa de lo privado: una apología*, Valencia, Pre-Textos, 2009, págs. 41-49.

10. ATHANASIOU, Athena et. al. “Towards a New Epistemology: The ‘Affective Turn’” *Historein*, vol. 8, 2008, pág. 5.

11. DELEUZE, Gilles. *Essays Critical and Clinical*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pág. 181.

12. BRENNAN, Teresa. *The Transmission of Affect*, New York: Cornell University Press, 2004, pág. 116. Trad. a.: ‘Paradoxically, feelings are sensory states produced by thought, while interruptive thoughts are produced by affects. Feelings are thoughtful, and affects are thoughtless. Feelings are meant to be information about whether a state is pleasurable or painful, whether one is attracted to something or averse to it.’

Por otra parte Clare Hemmings realiza un análisis crítico sobre el modo en que el estudio de las emociones es abordado manteniendo una distancia de las dinámicas sociales y como un fenómeno que no se vincula directamente con su propia naturaleza social, desde esa posición subraya que el afecto debería ser valorado desde una perspectiva en la que se comprenda como un fenómeno que no es autónomo, es decir, que afecta las dinámicas sociales y no se mantiene como una reacción única o personal en el individuo¹³. En este mismo sentido Eve Sedgwick¹⁴ asimila el afecto como una llave que permite generar vínculos creativos con otros individuos. En este sentido, Sara Ahmed vincula el concepto de vergüenza –también bajo la teoría de las emociones– como un sentimiento que podría funcionar como vehículo para la reconciliación social, en el caso de la división dolorosa de los indígenas australianos del resto de la sociedad¹⁵. En su texto define la vergüenza como uno de los principales sentimientos negativos y lo describe como “una intensa y dolorosa sensación que está ligada al modo en que el propio ser siente sobre sí mismo, un sentimiento vivido por y en el cuerpo”¹⁶. La vergüenza pertenece al sujeto que ha cometido algún error y frecuentemente se experimenta frente al otro. En el contexto socio-político que plantea Ahmed, la vergüenza se plantea como una emoción que incluso se incrementa al ser observado por el otro, especialmente por la víctima del trato.

La mirada se convierte en un vehículo que provoca, aumenta y hace presente el sentimiento de vergüenza, provocando la evasión de la mirada, el ocultamiento, la huida de quien fuera culpable de una mala acción. En esta misma línea tendríamos que recuperar lo que desde la religión, en particular la religión católica se comprende por el mismo concepto. En *Génesis 2:25*, al describir la situación de desnudez en que se encontraban Adán y Eva antes de cometer el pecado de la desobediencia, se dice que “Estaban desnudos y no se avergonzaban de ello”, pero una vez cometido su fallo, cambió completamente el significado de la desnudez y empezaron a experimentar vergüenza, cubriendo sus cuerpos con hojas de higuera para ocultar su sexo. De nuevo, la vergüenza aparece como un sentimiento que está relacionado con una acción previa.

Otra emoción, en principio más positiva, es el amor. Decimos en principio porque compartimos la idea que propone Roland Barthes al afirmar que en la sociedad actual hablar de amor (erótico), exponerlo, cantarlo, hacerlo ver, es considerado, prácticamente, como un acto obsceno. Exponer públicamente el amor hacia alguien, es también una acción que la sociedad regula. Roland Barthes en su reflexión sobre lo obsceno del amor, plantea que existe una “inversión histórica: no es ya lo sexual lo que es indecente; es lo sentimental –censurado en nombre de lo que no es, en el fondo, más que otra moral–”¹⁷. Si nos acercamos a lo que según Zygmunt Bauman define por moralidad, entenderíamos que las acciones amorosas reguladas por la moralidad atienden a una guía de comportamiento que según determinados contextos será condicionada. Demostrar el amor, exhibirlo, dependerá de lo que en determinado momento es considerado correcto o incorrecto y del posible efecto que tenga en el contexto más próximo. Bauman apunta: “La moralidad no es más que una manifestación innata de la humanidad, no ‘sirve’ a ningún ‘propósito’ y, por cierto, no está guiada por la expectativa de ningún provecho, comodidad, gloria o elevación”¹⁸. De este modo Bauman comprende

13. HEMMING, Clare. “Invoking Affect. Cultural theory and the ontological turn”, *Cultural Studies*, vol. 19, n° 5, september, 2005, págs. 548-567.

14. SEDGWICK, Eve. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke University Press, 2003, pág. 17.

15. AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, págs. 102-103.

16. *Ibidem*, pág. 103. Trad. a.: ‘Shame can be described as an intense and painful sensation that is bound up with how the self feels about itself, a self-feeling that is felt by and on the body.’

17. BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI Editores, 1993, pág. 143.

18. BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos.*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 123.



Fig. 2. Kenia Náñez. *Capricho n°1*, 2008. Cortesía de la artista.

que las acciones reguladas por la moralidad responden a un gesto natural, espontáneo y *radical*, y también señala que la complejidad de la moral radica en su naturaleza objetiva. Entonces, demostrar el amor en público, tendría que responder a un acto innato, espontáneo, del que no se espera alguna recompensa, y es quizá la práctica de un acto “puro” el que la sociedad contemporánea castiga, pues siguiendo a Bauman, en la *sociedad líquida* que habitamos, no se puede comprender una acción sin una recompensa. “*El retroceso de las habilidades de socialidad se ve fogueado y acelerado por la tendencia, inspirada por el modelo de vida consumista dominante, a tratar a los otros seres humanos como objetos de consumo según la cantidad de placer que pueden llegar a ofrecer, y en términos de ‘costo-beneficio’*”¹⁹. Si la demostración de amor no significa una ganancia, por lo tanto es una acción fuera de tiempo.

Siguiendo con el concepto de lo *obsceno del amor*, en la demostración del sentimiento amoroso en público, según el planteamiento de Barthes se comprometen dos prácticas: lo sexual y lo sentimental. Ambas

19. *Ibidem*, pág. 104.

están definidas por una relación entre actualidad y espectáculo, el amor es antiguo, el sexo es espectáculo. El amor no interesa en tanto no ofrece entretenimiento mientras que el sexo sabemos, es una industria en sí.

*Todo lo que es anacrónico es obsceno. Como divinidad (moderna), la Historia es represiva, la Historia nos prohíbe ser inactuales. Del pasado, no soportamos más que la ruina, el monumento, el kitsch o el retro, que es divertido; reducimos ese pasado a su sola rúbrica. El sentimiento amoroso está pasado de moda (demodé), pero ese demodé no puede ni siquiera ser recuperado como espectáculo: el amor cae fuera del tiempo interesante; ningún sentido histórico, polémico, puede serle conferido; es en esto que es obsceno*²⁰.

El *demodé* planteado por Barthes se hace evidente en la demostración. Es decir, en el momento en que el sentimiento amoroso es expuesto, ya sea en palabras, en versos, en imágenes. En relación al poder de la imagen, Barthes continúa: “*En el campo amoroso, las más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe. [...] La imagen se destaca; es pura y limpia como una letra: es la letra de lo que me hace mal. [...] La imagen es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, utilizarla*”²¹.

El sentido de imagen al que se refiere Barthes en este pasaje está relacionado con el contraste que significa lo que se ve en relación a lo que se puede hablar o decir, pero no está relacionado con lo que se representa a través de las imágenes. Es decir, la posición del autor está planteada desde la visión pura, la acción de ver y por lo tanto se aleja de la acción de representar, tema que abordaremos más adelante.

En una posición también crítica, localizamos la opinión de Erich Fromm, muy a la par de Bauman, al declarar: “*Analizar la naturaleza del amor es descubrir su ausencia general en el presente y criticar las condiciones sociales responsables de esa ausencia*”²². En el análisis propuesto por Fromm, resulta indispensable generar un análisis sobre el modo en que el amor pareciera estar cada vez más fuera de la práctica social, y también – de modo más dramático – de la práctica privada, personal. Así una de las tantas posibilidades en la visibilidad del amor, será la representación de las emociones en el ámbito artístico.

En la esfera del arte, la relación entre emoción y producción artística se puede visualizar básicamente desde dos perspectivas, el modo en que el arte es capaz de promover emociones en el espectador y el modo en que el artista se sirve de sus propias emociones (llámese recuerdos, traumas, deseos, alegrías, etc...) como motor creativo y también como el propio tema de creación.

Emoción desde el arte

La relación entre la teoría de las emociones y el arte, es desarrollada, entre otros autores, por Simon O’Sullivan. Desde su perspectiva, propone una diferenciación del término afecto y emoción y a su vez los separa de las afecciones. Apoyándose en Deleuze afirma que los afectos son “*momentos de intensidad, una reacción en/sobre el cuerpo y al nivel del ser*”²³. Estas reacciones según el mismo autor son vectoriales, tienen la capacidad de crecer o

20. BARTHES, Roland. *Fragmentos de...*, op. cit., págs. 143-144.

21. *Ibidem*, pág. 112.

22. FROMM, Erich. *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*, México, Paidós, 2010, pág. 128.

23. O’SULLIVAN, Simon. “The aesthetics of affect: thinking art beyond representation”, *Angelaki, journal of the theoretical humanities*, vol. 6, no. 3, 2001, pág. 126. Trad. a.: ‘Affects are moments of intensity, a reaction in/on the body at the level of matter.’

disminuir “(como el tipo de alegría-felicidad) y no del tipo escalar como las afecciones, sensaciones o percepciones”²⁴. Massumi, uno de los principales estudiosos del tema, profundiza sobre la intensidad, apuntando:

“Intensidad y experiencia se acompañan una a la otra, como dos dimensiones presupuestas o como dos lados de una moneda. La intensidad es inmanente al ser y a los sucesos, a la mente y al cuerpo y a cada nivel de bifurcación que los componen y de lo que son compuesto”²⁵.

En este sentido, Massumi configura los afectos como un complejo mecanismo echado a andar por sucesos, impresiones o sensaciones que ejercerán una reacción sobre el individuo y que ésta a su vez repercutirá en el ámbito social en el que se encuentre situado.

Por otra parte Spinoza define las emociones como “el efecto que otro cuerpo, por ejemplo un objeto de arte, tiene sobre mi propio cuerpo y los estados del cuerpo”²⁶, entendiendo estados como los “pasajes, transformaciones, elevaciones y caídas, las variaciones continuas del poder o la energía que pasan de un estado a otro”²⁷. En este mismo sentido, O’Sullivan relaciona el efecto temporal que tiene el arte sobre el ser, sobre nuestra noción del mundo y apunta el inevitable involucramiento del ser en una especie de danza transformadora que se ejecuta en el momento de presenciar, observar, “leer” una obra de arte²⁸. En esta relación, trae a discusión la teoría de Theodor Adorno, al hablar de aquello que promete el arte, dice: “El arte es la promesa de la felicidad, una promesa que se rompe constantemente”²⁹. Continúa en la misma línea de Adorno al definir el terreno sobre el que funciona el arte, como un terreno de frustración, un espacio de melancolía en el que aquella eterna promesa de felicidad fugaz puede hacerse presente o puede no ocurrir jamás, ese será el momento de hablar de impulsos, de emociones. Continúa diciendo:

El arte está menos relacionado en darle sentido al mundo y más relacionado en explorar las posibilidades de ser, de estar, en el mundo. Menos relacionado con el conocimiento y más con la experiencia, con empujar hacia los límites de lo que puede ser experimentado.³⁰

En esas fronteras es en donde caben las emociones, en el efecto que la obra tiene en el individuo, aquél efecto del que hablaba Spinoza, y del que evidentemente no todas las obras de arte provocarán sobre un espectador determinado. En este punto tendremos que mencionar el conocido concepto de *punctum* del que habla Roland Barthes, pues también tiene que ver con emoción. Cuando Barthes separa las imágenes entre aquellas que provocan una reacción en él —pinchazo, dolor, goce— y aquellas que no mueven emoción alguna, las imágenes que sólo presentan algo, informan, las que denomina imágenes de *studium*³¹. A ellas

24. *Ibidem*, pág. 131. Trad. a.: ‘(of the joy–sadness type) and no longer scalar like the affections, sensations or perceptions.’

25. MASSUMI, Brian. “The Autonomy of Affect”, en Patton, Paul (ed.). *Deleuze: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1996, pág. 226. Trad. a.: ‘Intensity and experience accompany one another, like two mutually presupposing dimensions, or like two sides of a coin. Intensity is immanent to matter and to events, to mind and to body and to every level of bifurcation composing them and which they compose.’

26. Citado por O’SULLIVAN, Simon. “The aesthetics...”, op.cit., pág. 126, trad. a.: ‘as the effect another body, for example an art object, has upon my own body and my body’s duration’.

27. *Ibidem*, pág. 131, trad. a.: ‘affect is defined as the effect affections have on the body’s duration, the “passages, becomings, rises and falls, continuous variations of power (puissance) that pass from one state to another’.

28. *Ibidem*, pág. 128.

29. ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*, London, Routledge, 1984, pág. 196. Citado en Simon O’SULLIVAN, *The aesthetics...*, op.cit., pág. 129. Trad. a.: ‘Art is the promise of happiness, a promise that is constantly being broken.’

30. O’SULLIVAN, Simon. *The aesthetics...*, op.cit., pág. 130. Trad. a.: ‘Art is less involved in making sense of the world and more involved in exploring the possibilities of being, of becoming, in the world. Less involved in knowledge and more involved in experience, in pushing forward the boundaries of what can be experienced.’

31. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida...*, op. cit., págs. 57-61.

las cataloga en un amplísimo campo, en el que cabrán la gran mayoría de las imágenes, aquellas “*de interés diverso, del gusto inconsecuente [...] que moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos ‘bien’*”³².

En estas reflexiones, se está considerando sobre todo el efecto que la obra de arte tiene en el espectador, pero lo que también nos interesa analizar es lo que lleva al artista a comunicar desde su más profunda intimidad, emociones que podrán o no tener algún efecto-emoción-reacción en el espectador, o quizá, volviendo a Adorno, no mover ningún hilo en las emociones. Al respecto, Mary O’Neill explora el poder transformador del arte (en el propio creador), como vehículo para enfrentar sentimientos relacionados al dolor y al luto³³, en ocasiones etiquetado como arte terapéutico, es decir, aquél arte que funciona como un medio catalizador de emociones.

En el estudio de la autora, aborda el análisis desde la obra artística efímera o *performance* en la que los artistas se permiten generar narrativas personales sobre el dolor, partiendo del entendimiento de que existe una práctica cultural común que consiste en silenciar el dolor y dejarlo habitar sólo en el interior del individuo. El *performance*, por su obvio carácter de duración limitada, “*existe sólo en la memoria y testifica, en el momento de la acción, la naturaleza secreta de quien sufre y el poder del arte para compartir sus historias*”³⁴. Según la autora, el *performance* como medio artístico, no responde únicamente elegir este u otro medio de expresión o a utilizar la acción desde una posición en contra de las políticas del mercado que empujan hacia la creación de obra física que permita su comercio, sino que responde a “*una crisis de significados y de valor como consecuencia de un duelo, en particular relativo a una muerte prematura o violenta*”³⁵. Así, en la ejecución del *performance*, la exhibición de un sentimiento profundamente personal funciona como la obra en sí, es el acto mismo de confrontar el duelo, lo que produce la pieza y en ello el espectador —empático o evasivo, participante activo o pasivo, conmovido o indiferente—, será el depositario de estas emociones, cerrando así un ciclo que en el mejor de los casos podrá ayudar a sanar heridas.

En esta misma línea de utilizar las emociones dolorosas como recurso creativo, Stephen Frosh sostiene que la tristeza es “*una fuente de creatividad artística, en la que la necesidad de alejar impulsos destructivos es trasladada en la construcción de una pieza de arte; ello sugiere que la capacidad de sentir algo, es necesaria para que se produzca arte*”³⁶. Evidentemente no todo el arte que integra emociones personales gira en torno a la sanación de heridas emocionales y el duelo, pero esta posición nos puede acercar a aquella producción visual que aborda la exhibición de un sentimiento de esta naturaleza.

32. *Ibidem*, pág. 60.

33. Véase O’NEILL, Mary. “Ephemeral Art: The Art of Being Lost”, en Smith, Mick et al. (eds.) *Emotion, Place and Culture*, Great Britain, Ashgate, 2009, págs. 149-162.

34. *Ibidem*, pág. 150. Trad. a.: ‘These unsolicited stories exist only in memory and testify, in the moment of telling, to the secret nature of the bereaved and to the power of art to elicit their stories.’

35. *Ibidem*, pág. 152. Trad. a.: ‘involves a crisis of meaning and a resulting value shift experienced as a consequence of bereavement, in particular to mourning untimely or violent death.’

36. FROSH, Stephen. *Feelings*, London, Routledge, 2011, pág. 5. Trad. a.: ‘It is also the source of artistic creativity, in that the urge to make reparation for destructive impulses is translated into the construction of an artwork; this suggests that the capacity to feel something is necessary for art to be produced.’

Por otra parte y siguiendo con el estudio de las emociones relacionadas con el arte, no podemos dejar de lado lo que Jacques Rancière propone en cuanto a la implicación del espectador ante una obra. Según Rancière el espectador debe convertirse en una especie de cómplice cuando se confronta a una pieza de arte. Ya no será más un recipiente vacío que simplemente recibe información, sino será un actor activo en la obra, un personaje que se implica y relaciona sus emociones, su historia y biografía ante una pieza, lo que le permite generar conexiones emocionales además de estéticas. *“Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos”*³⁷. El rol que exige el autor, implica un público que se compromete con lo que ve y en el que las interpretaciones personales cerrarán el círculo de comunicación entre una obra creada desde la más profunda intimidad del artista hacia la más individual de las percepciones. En este sentido, es en donde las estrategias de creación por parte de los artistas, jugarán un papel clave en el modo de comunicar. Al respecto Rancière apunta:

*Luego están [...] las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de lo que es visible y enunciable, de hacer ver lo que no era visto, de hacer ver de otra manera lo que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación lo que no estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Ése es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación de sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación*³⁸.

Este tipo de creación es el que a lo largo de este texto hemos estado aludiendo, y también al espectador que Rancière propone, entendiendo que tanto la obra creada desde la intimidad y por lo tanto desde las emociones, requiere de un espectador involucrado en el que los modos de representación y el mensaje dictado por el autor, encuentre en su destinatario tierra fértil para las ideas y emociones que han superado la barrera de la intimidad.

En este breve texto, hemos convenido no hacer alusión a un artista en particular, a un movimiento artístico o a un proceso de creación específico, pero sí cabría a manera de cierre y para articular con los conceptos que se revisaron al inicio del texto, aludir a la relación estrecha entre los conceptos de privacidad, secreto y emociones a la creación en el ámbito específico, que podría ser el de la fotografía. En este campo, sin duda alguna, la pieza artística al ser conformada por imágenes que provienen de un medio mecánico, poseen además del mensaje que el autor desea comunicar, el mensaje que la propia “mecanicidad” del medio le confiere, y que tiene que ver con la verdad. Aunque se discuta el valor de veracidad desde el origen mismo de la fotografía, como menciona Bazin, no queda más remedio que creer –que no descarta desconfiar– en la imagen, pues *“Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella”*³⁹.

37. RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*, Pontevedra, Ellago Ediciones, 2010, pág. 11.

38. *Ibidem*, pág. 68.

39. BAZIN, André. “Ontología de la imagen fotográfica”, en BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 2008, pág. 28.

En ese sentido, una confesión amorosa, un impulso sexual, un duelo, un cuerpo como huella de dolor o enfermedad, que sea representado y exhibido dentro de un discurso artístico/fotográfico y por tanto hecho público, nos empuja hacia un territorio en el que es ineludible la reflexión sobre los límites de la privacidad y el efecto de la exhibición de las emociones, para que, volviendo a Rancière, sea posible identificar las propuestas artísticas que promueven un cambio de las referencias *de lo visible y lo enunciable*.

Fecha de recepción: 16/03/2015

Fecha de aceptación: 20/07/2015

LUIGI GRASSI

TEORICI E STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

Il Settecento in Italia



BONSIGNORI EDITORE

Fig. 1. Portada de *Teorici e storia della critica d'arte*, Luigi GRASSI, Bonsignori Editore (1997) [Multigrafica Editrice, 1970]

Debates en torno a la crítica. 1980-2000: Tipologías, fronteras, autonomía*

Hélène Jannière

Université Rennes 2, Rennes

Resumen

El presente texto de Hélène Jannière fue publicado en una obra colectiva, junto a análisis de autores (entre los cuales vale la pena citar a Julius Posener, Pierre Vago, Peter Collins, Michael Ragon y Josep Maria Montaner) que en diferentes momentos del siglo XX y hasta el día de hoy han sido protagonistas de los debates suscitados en el seno de diferentes tradiciones culturales en torno a la naturaleza, la autonomía, las fronteras y el lenguaje de la crítica arquitectónica. Jannière analiza los avatares que durante la segunda mitad del siglo pasado llevaron a la crítica arquitectónica a convertirse en un objeto de investigación, en medio de una evidente dificultad para definirla como disciplina, y para delimitarla como práctica. A partir de textos de autores como Croce, Ugo, Zevi y Tafuri,

Abstract

The following text authored by Hélène Jannière is part of a compilation of essays and analyses which included several recognized authors (worth mentioning J. Posener, P. Vago, P. Collins, M. Ragon and J.M. Montaner) : these experts were involved in important debates since the 20th century dealing with different aspects of architectural criticism including nature, the language used, the autonomy of the critique and the barriers or boundaries of these analyses. Jannière investigates the challenges that during the second half of the previous century helped architectural criticism to become a research subject while still facing issues with its definition as a new discipline and also with determining the boundaries to practice it. Using the works of Croce, Ugo, Zevi and Tafuri, the author highlights the difficulties

* Publicado originalmente en: SAUVAGE, A., DEBOULET, A., HODDE, R. (dir.) *La Critique architecturale: Questions, frontières, desseins*, Paris, Éditions de La Villette, 2008, págs. 191-208.

entre otros, la autora enfatiza tanto la dificultad que entraña el establecimiento de una tipología de la crítica arquitectónica, como la conflictiva relación que esta ha establecido con el lenguaje y con los instrumentos de la arquitectura.

Palabras clave: Historia de la arquitectura, teoría arquitectónica, crítica arquitectónica, historia del arte, crítica de arte.

(problems, challenges) inherent to the establishment of a typology for the architectural criticism as well as the conflict that this has caused in relation to the language and the instruments used in architecture.

Keywords: *History of Architecture, Architectural Theory, Architectural Criticism, Art History, Art Criticism*

Nota introductoria de la autora

Publicado en 2008 en una obra colectiva de Éditions de La Villette, el presente artículo encontró su forma en 2004 ligado al origen de una investigación sobre la historia de la crítica arquitectónica y de sus definiciones. En el marco de aquella fase exploratoria –que encontró posteriormente desarrollo en otras publicaciones–, este artículo presentaba un balance sobre los discursos de la crítica surgidos entre 1980 y 2000. Si bien es cierto que más recientemente numerosos autores han enriquecido el debate sobre los discursos de la crítica arquitectónica, con motivo de esta traducción al español la autora ha optado por no modificar ni corregir el artículo por cuanto esto alteraría su esencia. Para una mirada más reciente y amplia en torno a las hipótesis y a la literatura crítica sobre el tema aquí tratado, el lector puede remitirse al número 24/25 de *Les Cahiers de la Recherche Architecturale et Urbaine* (diciembre 2009, codirigido por Hélène Jannièrè y Kenneth Frampton).

Débats sur la critique, 1980 - 2000: typologies, frontières, autonomie

Se ha manifestado de forma reciente, un interés renovado por la crítica arquitectónica¹. Para los arquitectos y los historiadores de la arquitectura, pero igualmente para los filósofos y los sociólogos, la crítica se ha convertido en un objeto de investigación en sí misma, tal y como lo demuestran un buen número de manifestaciones, coloquios y publicaciones. Pero incluso antes de constituirse en objeto de investigación histórica y epistemológica, la crítica se había convertido ya desde finales de los años 1980 en objeto de discusión entre arquitectos y críticos, en relación con el debate arquitectónico contemporáneo. Son los términos de tales discusiones² los que aquí nos interesan.

En la prensa profesional francesa, dicho cuestionamiento alcanzó su punto más alto entre finales de los años 1980 y mediados de los años 1990. ¿Respondió este cuestionamiento a la necesidad de reconstruir elementos críticos; necesidad experimentada frente a los profundos cambios en el debate arquitectónico en un momento en el cual paralelamente, se abría paso un discurso sobre el debilitamiento de las doctrinas y la pérdida de referencias en las tendencias arquitectónicas?

1. Entre los más recientes: "Critical tools: 3er Biennial THCA Colloquium on Architecture and Cities", Bruselas, abril 2003; *1er Symposium International de la critique d'architecture Archilab*, Orléans, 29 de mayo de 2002; "IRHA 2004 Colloquium Proceedings / Actes du Colloque de l'IRHA 2004, Architectural Periodicals in the 1960s and the 1970s", coloquio en el Institut de recherche en histoire de l'architecture, Montréal, mayo de 2004, DEVILLARD, V. y JANNIÈRE, H., reseña "Critique architecturale", en *Encyclopaedia Universalis*, edición en CD-Rom, 2007.

2. Por ejemplo, el primer número en otoño de 1995 de la revista *Le Visiteur*, con los artículos de Jean-Louis Cohen y Maurice Culot, Bernard Huet, Jacques Lucan y François Chaslin; CHASLIN, F., "Critique d'architecture", en *Dictionnaire de l'architecture du XX^e siècle*, París, Hazan-Institut Français d'Architecture, 1995, págs. 223-224; CHASLIN, F., "Quel concept d'avant-garde?", *Quaderns*, n° 215, 1997, págs. 26-35.

Durante las décadas de 1960 y 1970, la crítica había privilegiado las dimensiones sociales y políticas de la arquitectura, en detrimento quizás, de sus características formales y espaciales. No obstante, durante la década siguiente, dichas claves de análisis resultaron ya en buena parte obsoletas, en medio del turbulento panorama de las relaciones entre arquitectura e ideología. Desde finales de los años 1990, las revistas francesas *Architecture Mouvement Continuité* o *L'Architecture d'aujourd'hui* presentaron menos reflexiones sobre los deberes o las lagunas de la crítica, de manera concomitante con los cambios en las políticas editoriales: la mayor parte de las revistas francesas de arquitectura ofrecían entonces un espacio más amplio a la presentación de proyectos, reduciendo así el espacio consagrado a los debates doctrinales, a los ensayos teóricos o a los temas históricos³. La disminución del interés por la crítica, pudo estar igualmente ligada más adelante, a las nuevas condiciones que rodearon el debate arquitectónico al iniciar los años 2000⁴.

El presente artículo esboza un panorama de los problemas suscitados en los debates sobre la crítica arquitectónica, entre los cuales se destacan: su pretendida “crisis”, su autonomía y su especificidad “disciplinar”, así como las dificultades para establecer una tipología. Ahora bien, aunque dichos cuestionamientos aparecieron con gran intensidad en los años 1980, no eran estos sin embargo, totalmente inéditos.

La ausencia de la crítica

Dos lugares comunes acompañan generalmente los balances sobre la crítica arquitectónica⁵. Los arquitectos señalan la ausencia de una verdadera crítica, afirmando incluso que “no existe una crítica arquitectónica”, mientras que paradójicamente denuncian la excesiva severidad de esta: lejos de mejorar las condiciones de la producción y de la recepción de la arquitectura, la crítica convertiría el oficio en una actividad ingrata. Desde principios del siglo XX, los arquitectos repiten una y otra vez tales reproches a causa de la inexistencia y la severidad de la crítica, reclamando una forma de crítica que pueda favorecer directamente la calidad de la arquitectura producida⁶. Por su parte, los críticos y los historiadores tienden a imputar a los medios escritos vinculados a la arquitectura, la responsabilidad por una crítica inconsistente o inexistente que no hace más que seguir el juego de las estrategias de promoción de los arquitectos o de los clientes.

¿Crisis de la crítica o crisis de la arquitectura?

Durante los últimos años, una de las observaciones recurrentes consiste en la identificación de una crisis de la crítica arquitectónica: esta crisis está relacionada sucesivamente con el fenómeno de mediatización de la arquitectura propio de los años 1980, y con la connivencia de intereses entre arquitectos, clientes y redacciones de revistas; pero sobretudo, dicha crisis se asocia con las incertidumbres ideológicas y la ausencia de legibilidad de las posiciones doctrinales en el debate arquitectónico. De hecho, desde finales de los años 1980 hasta mediados de la década siguiente, este tipo de interrogantes sobre la crítica formaron parte integrante

3. Nótese que por el contrario, en la mayoría de las revistas extranjeras, el debate sobre la crítica arquitectónica no se apagó durante el periodo 1995-2004.

4. En el número de los *Cahiers de la recherche architecturale* titulado “Sans doute. Cent architectes parlent doctrine”, no se insiste más –con asombro o duda– en la ausencia de una doctrina, pero se certifica la efervescencia de doctrinas –en plural– y su carácter fragmentario, lo cual según Jean-François Chevrier, no impide “la ambición de una nueva totalidad”. CHEVRIER, J-F., “Introducción colectiva”, *Cahiers de la recherche architecturale*, n° 5-6, octubre de 2000, pág. 10.

5. Condiciones ya comentadas en 1982 por: VON MOOS, S., “Zwei Thesen und eine Nachbemerkung zur Schwierigkeit der Architekturkritik in der Schweiz” [Dos tesis y una observación sobre la dificultad de la crítica arquitectónica en Suiza], en *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. XXXIX, n° 2, 1982, págs. 113-118.

6. Este tema se ha desarrollado particularmente en los Estados Unidos, donde por ejemplo, en la revista *Pencil Points* –que luego será *Progressive Architecture*– una serie de artículos sobre la crítica evoca sus virtudes como un posible modo de corrección del proyecto.

del debate arquitectónico. La crisis así revelada —o según François Chaslin: el “*estado crítico*” de la crítica— fue tomada entonces como síntoma de una crisis mucho más general de la arquitectura como disciplina.

La primera causa invocada, es la crisis disciplinaria del proyecto de arquitectura, interpretada como una consecuencia de las incertidumbres doctrinales que se manifestaron después de los años 1960: aquella ola de atención prestada a la crítica se evidenció además al tiempo que se mitigaba la oposición entre moderno y pos-moderno, oposición que caracterizó los primeros años de la década de 1980. Si a nivel internacional, el final de los años 1980 estuvo marcado por la deconstrucción y por el ascenso en los Estados Unidos de la *critical theory* aplicada a la arquitectura, los ecos de estos debates intelectuales se vieron relativamente atenuados en Francia.

Los enfrentamientos teóricos y doctrinales de los años 1970 dieron así paso a un escenario arquitectónico que ya no era reductible ni a posiciones doctrinales opuestas ni a movimientos oficialmente designados, sino más bien, a itinerarios individuales y competitivos de arquitectos.

De manera emblemática, un número de *Cahiers de la recherche architecturale* titulado “Doctrines et incertitudes” [Doctrinas e incertidumbres] abrió la década de 1980 reuniendo un centenar de escritos, declaraciones de principios y textos de humor que daban cuenta de la situación de la arquitectura en Francia en el umbral de la década: la presentación adoptada (textos clasificados simplemente por orden alfabético de autores) reforzaba la impresión sobre la ausencia de una tendencia dominante. La nueva configuración que tomó el debate quedaba consignada en las revistas: estas no intentaban ya trazar una topografía que reagrupara los arquitectos en movimientos, y ni siquiera en tendencias, sino que propendían más bien a enfatizar la singularidad de cada actor⁸. La multiplicación y la valoración de trayectorias individuales se acentuaron aún más en los años 1990, cuando según el historiador italiano Carlo Olmo:

“la búsqueda de la diferencia se convirtió casi en un culto. Cada oportunidad era utilizada para marcar la individualidad de itinerarios culturales, artísticos y proyectuales, hasta legitimar no solo cualquier tipo de formalismo sino además, una indiferencia notable hacia la calidad de las obras: un ruido confuso al interior del cual cada sonido perdía su identidad.”

Un pluralismo edificado de forma sistemática, trajo como consecuencia una crítica en la cual el rol y el objeto serían más difíciles de acotar. En los años 1990, la desaparición de la crítica comprometida fue percibida como la consecuencia directa de la ausencia de movimientos: esta fue la segunda causa invocada con más frecuencia para explicar la crisis de la crítica. Del mismo modo, las revistas de tendencia y las de vanguardia —de las cuales algunos ejemplos sobresalientes habían aparecido en los años 1960 y 1970—, tendían a desaparecer. Al comenzar los años 1980 hubo un argumento recurrente en los discursos sobre la crítica, según el cual, la ausencia de crítica no sería más que el resultado de un debate arquitectónico confuso e ilegible. Se asistió entonces a un proceso que en realidad absolvía a la crítica y a los críticos, y en el que incluso antes de clarificar en el plano teórico los contenidos y el estatus del texto crítico, se sobredimensionaba la figura más evidente, la más nostálgica

7. CHASLIN, F., “Un état critique”, *Le Visiteur*, n° 1, 1995, págs. 120-128. Este texto fue inicialmente una conferencia pronunciada en la Société Française des Architectes, el 27 de noviembre de 1990, y luego fue publicado por primera vez en 1991 en *Espace et sociétés*, n° 60-61.

8. Los años 1980 se caracterizaron por la “crisis de la confrontación entre tendencias, una vez absorbida al interior del mercado actual de imágenes, y por una nueva búsqueda que se apartaba de dicha disputa proponiendo resolver el problema de manera individual para cada proyecto”. BENEVOLO, L., “Benevolo risponde a Rykwert: sui rapporti fra critica e architettura”, *Casabella*, n° 522, mayo de 1986, pág. 38.

9. OLMO, C., “Topografie della critica”, *Casabella*, n° 629, diciembre de 1995, pág. 32.

y quizás también la más heroica: la del crítico influyente¹⁰, figura heredada de la edad de oro de las vanguardias pictóricas de finales del siglo XIX¹¹. Dicho personaje al ocuparse del arte contemporáneo, antes que nada, en su rol de “hombre de letras”, impulsó tendencias (compromiso) y ayudó a consolidar posiciones simbólicas en el mundo del arte (influencia).

En palabras de François Chaslin¹² –redactor jefe de *L'Architecture d'aujourd'hui* entre 1987 y 1994, y productor de una emisión radiofónica sobre arquitectura (*Métropolitains*, France Culture)— es posible intuir una nostalgia por la crítica comprometida: el rol de la crítica resulta claramente identificable sólo en aquellos periodos dominados por las vanguardias.

Ahora bien, ¿no existieron desde los años 1920 hasta hoy, modalidades de crítica moldeadas por otros criterios diferentes al compromiso? A dicha nostalgia se suma la hipótesis según la cual, las incertidumbres propias del debate arquitectónico de las dos últimas décadas del siglo XX –es decir, la época del ocaso de la crítica– tienen su origen en la desaparición de las ideologías, en el “*final de los grandes relatos*”, y en la renuncia a las ideas colectivas en beneficio de una “*intersubjetividad generalizada*”¹³.

El estatus impreciso de la crítica

La naturaleza compleja y aparentemente indefinible de la crítica arquitectónica es otro de los argumentos reiterados, por no decir ya, trillados: las recientes reflexiones en torno a la crítica constatan la dificultad para definirla como disciplina (afirmando su autonomía con respecto a su supuesto modelo, aunque rara vez invocado: la crítica de arte), y a delimitarla como práctica, con respecto a otras formas de discurso sobre arquitectura. Casi siempre, estas observaciones parten de la enumeración y de la tentativa de clasificación de los diferentes registros o niveles de la crítica arquitectónica. Así, esta puede ir desde la crónica de la actualidad, la descripción de datos cuantitativos del proyecto, y la mediación entre la obra arquitectónica y el público, hasta el “juicio de gusto” o la crítica conocida como erudita –destinada exclusivamente a especialistas–.

En la crítica erudita se reconocen diversos enfoques, como los son la crítica estética o la crítica sociológica de la arquitectura, de sus usos y de su recepción: esto es, una crítica que finalmente pretende hacer de la arquitectura un objeto de teorización. Los límites de la crítica resultan difíciles de acotar, ya que esta no solamente fluctúa entre diferentes textos y estatus sobre la arquitectura –incluso entre enfoques disciplinares distintos– sino que además, un mismo texto crítico puede ser asociado a todos aquellos diferentes registros. Según uno de los argumentos dominantes, la especificidad de la arquitectura y la “complejidad” del objeto arquitectónico justificarían la imprecisión permanente que rodea la naturaleza y el estatus de la crítica: en efecto, este es un tercer cliché –junto a la ausencia de la crítica, y a la crisis de la crítica–, que evoca el carácter de su “indefinibilidad”.

¿Cómo distinguir estos diferentes registros? Superando las reflexiones impuestas por su filiación profesional, tanto arquitectos como críticos e historiadores se cuestionaban en una serie de artículos publi-

10. Véase: BOUILLON, J.-P., *La promenade du critique influent, anthologie de la critique d'art en France 1850- 1900*, París, Hazan, 1990.

11. RIOUT, D., “Voir et prévoir (Notes sur une critique d'avant-garde dans les années 1880)”, en Dominique CHATEAU (dir.), *A propos de «la critique»*, París, L'Harmattan, 1995, págs. 289 – 304.

12. CHASLIN, F., “Quel concept d'avant-garde?”, op. cit.

13. CHASLIN, F., “Un état critique”, op. cit.

cados en 1987 y 1988 en *Casabella*¹⁴, sobre los instrumentos propios de la crítica arquitectónica. En virtud de la pretendida especificidad de la arquitectura: ¿subyace entonces necesariamente en la crítica: el análisis socioeconómico, el análisis formalista o histórico, o la simple constatación cuantitativa?

Por otro lado, cabe decir que la descripción factual y cuantitativa de los edificios, hecha únicamente bajo criterios objetivos –programas, costos, programación de obra– fue según Casabella, un aspecto dominante en la crítica arquitectónica de la época: la publicación italiana denunciaba la tendencia “estadística” y “contable”¹⁵ dominante en las revistas, en detrimento de un componente aparentemente olvidado que sin embargo concierne a la definición misma de la crítica: el juicio.

Al igual que los aspectos descriptivos y cuantitativos, el recurso a la historia se erigía según Werner Szambien en una “*forma de desplazar el debate*”, de escapar al compromiso del autor –por lo demás necesario en toda crítica¹⁶–, valiéndose de la exposición de “*hechos comprobados*”.

Las tipologías de la crítica

La dificultad que trae consigo el establecimiento de una tipología de la crítica se revela cuando se intentan diferenciar los registros de los discursos de crítica arquitectónica, ya sea a partir de los soportes de prensa o de la posición del crítico en el campo arquitectónico. Una clasificación de este orden puede contribuir a identificar el perfil profesional de los críticos, pero los diferentes niveles del discurso se mantienen a menudo independientes de los perfiles, de los tipos de revista y de los destinatarios¹⁷. Resulta igualmente complicado, establecer una tipología de acuerdo a los registros del discurso, a los objetivos o al objeto de la crítica.

La crítica operatoria, definida en 1968 por Manfredo Tafuri (1935-1994) como el “*análisis de la arquitectura (o de las artes en general) que tendría por objeto, no ya un sumario abstracto sino la proyectación de una orientación poética precisa, avanzada en sus estructuras y reveladora de análisis históricos programados y deformadores*”¹⁸, ha dado lugar desde entonces a múltiples interpretaciones, a menudo distorsionadas¹⁹. No obstante, la crítica operatoria sigue siendo una categoría más, en los numerosos intentos de tipología.

En tanto crítica de tipo “prescriptivo” cuya dimensión es la acción²⁰, la crítica operatoria es opuesta por Jacques Lucan a la crítica fundada sobre el modelo de la crítica literaria: Lucan propone una crítica formalista que él mismo califica de “*intrínseca*” por cuanto esta “*pretende discernir la coherencia interna de un lenguaje, y en cierto modo, de su genealogía*”²¹. Si “*prescripción y descripción son los dos polos entre los cuales los discursos críticos oscilan constantemente*”²², otras clasificaciones definen la crítica operatoria de manera más

14. Se hace referencia especialmente a la serie de artículos escritos por Manolo De Giorgi, Leonardo Benevolo, Vittorio Gregotti, Ignasi de Solà-Morales, Franco Purini, Werner Szambien, K. Michael Hays. Sobresalen también al respecto, los editoriales de Vittorio Gregotti.

15. SZAMBIEN, W., “Incerte frontiere tra storia e critica dell’architettura”, *Casabella*, n° 547, junio de 1988, págs. 41 – 42.

16. SZAMBIEN, W., *ibid.*

17. POUSIN, F., “Aperçus sur la critique architecturale”, *Espace et sociétés “Parler l’architecture”*, n° 60 – 61 L’Harmattan, 1991, págs. 61 – 72.

18. TAFURI, M., *Théories et histoire de l’architecture*, París, SADG, 1976, (edición original : Bari, Laterza, 1968), pág. 189.

19. Véase: HUET, B., “Les enjeux de la critique”, *Le Visiteur*, n° 1, otoño de 1995, págs. 88 – 97.

20. TAFURI, M., *op. cit.*, pág. 201.

21. LUCAN, J., “Jusqu’où la critique architecturale doit-elle exacerber l’individualisme des architectes?”, *Le Visiteur*, n° 1, 1995, pág. 114.

restringida, como sucede con aquella que interviene directamente al interior del desarrollo de un proyecto. Apelar a la etimología de la palabra crítica, como lo hace Vittorio Ugo²³ –en un intento por captar los rasgos ontológicos, especialmente los de crisis y juicio– permite establecer otra tipología.

Además de la crítica operatoria ya citada, esta otra tipología distingue tres géneros: la crítica descriptiva explicativa “*que traduce en palabras lo que el ojo puede ver*”; la crítica selectiva y evaluativa que se apoya sobre criterios para fundar un juicio, origen mismo de la crítica; y finalmente la crítica interpretativa, que con un propósito didáctico vuelve explícitos los contenidos y los rasgos de la obra arquitectónica.

Sea cual fuere su interés intrínseco, podrían acumularse ejemplos de estas tipologías de la crítica: así, sus siempre discutidas divisiones dependerán por ejemplo, de la disciplina que determina dichos ensayos (historia, filosofía, sociología), o de la posición del autor en el medio arquitectónico (crítico, arquitecto).

La naturaleza del texto crítico: una cuestión teórica e histórica

En este punto se encuentra en juego una cuestión fundamental: más allá de los contenidos y de los registros que presentan los discursos, se trata de la definición misma de la crítica, y esta definición depende de aquellas concepciones de la crítica forjadas históricamente en diferentes tradiciones culturales. Numerosas aporías sobre la crítica arquitectónica provienen de una confusión sobre el sentido que debe darse a dicha palabra –del periodismo a la actividad especulativa– y se pueden distinguir de forma esquemática, dos concepciones dominantes cuyas repercusiones marcan aun hoy, el debate sobre la crítica.

La primera concepción se refiere inicialmente a una práctica surgida en el siglo XIX, momento del nacimiento de la prensa especializada: la del columnista de revista. La instauración de dicha práctica nos permite conjeturar sobre las razones por las cuales el término crítica fue empleado en los escritos sobre arquitectura, por analogía con la crítica de arte instituida como práctica en el siglo XVIII y consolidada en el siglo XIX. De acuerdo a esta concepción que proviene indirectamente de la tradición francesa de los salones de los siglos XVIII y XIX, la crítica deriva por ende del juicio del gusto, constituyendo entonces un género literario autónomo²⁴. Las numerosas referencias incluso recientes a Baudelaire (principalmente Bernard Huet) para establecer que la crítica debe ser “*parcial, apasionada, política*”, demuestran que la concepción del crítico como hombre de letras comprometido se mantiene viva.

La segunda concepción tiende a considerar como crítica, toda forma de investigación teórica e histórica sobre el arte o la arquitectura. En Italia, la crítica de arte y más tarde la crítica de arquitectura, tomaron prestados inicialmente sus modelos de interpretación a la historia del arte: esta crítica apeló en sus inicios a la idea de la arquitectura como forma de arte, originada en la filosofía idealista de Benedetto Croce (1866-1952) cuyo *Bréviaire d'esthétique* ha definido desde 1913, una verdadera crítica que debe ser a la vez, histórica y estética. Con respecto a la crítica entendida como juicio y compromiso, y que es guiada igualmente por la intuición: “*la interpretación de la crítica ‘histórica’ pretende dejar atrás los excesos de aquel punto de vista exclusivo que se desborda hacia una actitud netamente*

22. LUCAN, J., *ibid.*

23. UGO, V., *Kriteria. Critica del discorso architettonico*, Milán, Guerini Studio, 1994, págs. 18 – 19.

24. DRESNER, A., *Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie: I. Die Entstehung der Kunstkritik*, Munich, Bruckmann, 1915, pág. 11.

*intuitiva*²⁵. La supremacía de esta crítica histórica se produjo después de la Segunda Guerra Mundial con tentativas inspiradas en la crítica visualista, y más tarde en los ensayos de crítica, muy desarrollados durante las décadas de 1950 y 1960 en Italia, y fundados en el estructuralismo y la semiología. Sin embargo, al finalizar la década de 1960, Manfredo Tafuri postuló la hipótesis según la cual únicamente el análisis histórico podía tener una legitimidad real en tanto crítica; esto, mientras Tafuri denunciaba al estructuralismo y a la semiología como ideológicos –bajo su aparente objetividad científica²⁶– y declaraba por otro lado, el final de la crítica comprometida tras la muerte de las vanguardias. Tafuri reconocía no obstante, una dificultad, al aceptar la existencia de una crítica práctica que opera en la inmediatez, sobre objetos y periodos difíciles de historizar²⁷. Las estrechas relaciones entre crítica e historia, de vuelta entonces al escenario con el “proyecto histórico” de Tafuri, continúan siendo debatidas hasta hoy en Italia.

Como caso particular, en los Estados Unidos la palabra historicismo compromete dos actividades distintas, lo cual le confiere una considerable ambigüedad: desde los años 1960, esta palabra se refirió a la vez tanto a una práctica crítica (la de la prensa, donde la crítica es efectivamente un género literario autónomo), como a la crítica teórica que modelaba el pensamiento contemporáneo sobre arquitectura y que era producida en el medio universitario y en revistas como *Oppositions*, *Assemblage*, y *Any*²⁸. Según Suzanne Stephens –crítica en *Architectural Digest*–, para los críticos que actuaron en la prensa generalista a partir de 1980:

*se abrió un abismo entre la crítica “práctica” que elaboran los periodistas a propósito de la ciudad y de los edificios, y la crítica teórica propuesta por investigadores y docentes universitarios que exploran cuestiones filosóficas relativas a la arquitectura.*²⁹

Ahora bien, la distancia entre la crítica erudita y la crítica de la prensa generalista –cuya tradición se encuentra profundamente arraigada en los Estados Unidos– no se encontraba tan marcada por el pasado: hay que pensar por ejemplo en críticos como Lewis Mumford³⁰ (*The New Yorker*).

Herbert Muschamp –crítico en el *New York Times*– fue aún más lejos al advertir sobre la manera en que el abismo entre la crítica práctica y la crítica teórica, existente desde al menos treinta años atrás, se estaba convirtiendo en una especie de cisma a lo largo de la década de los 1980:

en los años 1980, apareció una joven generación de teóricos (...) dando continuidad a la tentativa de la generación anterior por incorporar conceptos de otras disciplinas, como la literatura, la filosofía y la psicología. (...) Por primera vez surgieron especialistas en teoría de la arquitectura, los cuales –exceptuando a Eisemann y Tschumi– dejaron de reivindicar el hecho de ejercer la práctica arquitectónica (...) Así, se profundizó la diferencia entre “las ideas sobre lo construido y las ideas sobre las ideas”³¹.

25. GRASSI, L., *Teorici e Storia della critica d'arte*, Roma, Multigrafica Editrice, 1970, pág. 47.

26. TAFURI, M., prefacio (1968) a la primera edición de *Théories et histoire de l'architecture*, op. cit., pág. 9.

27. IRACE, F., “Domus interviews: Manfredo Tafuri”, *Domus*, n° 653, septiembre de 1984, págs. 26 – 28. Véase también: “Non c'è critica, solo storia” (“No existe la crítica, únicamente la historia”), *Casabella*, n° 619 – 620, 1995, págs. 96 – 98 (nueva publicación de la entrevista a Manfredo Tafuri por Richard Ingersoll, publicada en *Design Book Review*, primavera de 1986).

28. Véase: SHERER, D., “Architecture in the Labyrinth, Theory and Criticism in the United States: “Oppositions”, “Assemblage”, “Any” (1973-1999)”, *Zodiac*, n° 20, 1999, págs. 37-59.

29. STEPHENS, S., “Assessing the State of Architectural Criticism in Today's Press”, *Architectural Record*, vol. CLXXXVI, n° 3, marzo de 1998, pág. 64.

30. Algunas de sus críticas han sido editadas en francés: *Le Piéton de New York*, París, Le Linteau, 2001

31. MUSCHAMP, H., citado por Suzanne Stephens, op. cit.

Además dentro de esta acepción, la crítica se inclinaba a dejar de lado el aspecto social y político de la arquitectura, si bien durante los últimos años, dicho abismo parecía reducirse ante el arraigo creciente de la discusión teórica en torno a cuestiones socioculturales como la raza, el género y la identidad.

Lo imprecisos que resultan tanto los contenidos, como el estatus de la crítica arquitectónica, ha perdurado precisamente por la confusión permanente que generan las diferentes acepciones del término crítica, para cuya definición ha sido necesario explorar su génesis a través de pesquisas históricas que no encajan en el marco de este breve estado de cosas. En este punto, un tema nos parece esencial: el de la autonomía de la crítica con respecto a otras formas de escritos o a disciplinas externas a la arquitectura.

La autonomía de la crítica: crítica de arte, crítica de arquitectura

La palabra autonomía, recurrente en los diversos discursos sobre la crítica, envuelve dos significaciones distintas. Designa en principio, una necesaria independencia de la crítica con respecto al cliente, al arquitecto o a los grupos de prensa. En 1995, la creación de la revista *Le Visiteur* pretendía refundar la crítica, sobre la exigencia de una verdadera evaluación de los efectos de los edificios en los usos y en el paisaje³², es decir, aquello que *Le Visiteur* denominó: “*critique des situations construites*” [crítica de situaciones construidas]. Se daba a conocer así una interesante concepción sobre la autonomía, englobando no solamente la independencia de la crítica con respecto al encargo y a la prensa, sino también involucrando su libre albedrío para seleccionar los edificios sujetos a la crítica, por fuera de los imperativos de actualidad y de los criterios de evaluación.

En segunda instancia, la palabra autonomía evoca una crítica arquitectónica que corresponde a una disciplina de pleno derecho (retomando el término propuesto a menudo por arquitectos y críticos), determinada por contenidos que son propios a la arquitectura e independiente de la crítica de arte. Otro lugar común en los escritos sobre la crítica arquitectónica es la cuestión sobre su especificidad, ligada a la especificidad arquitectónica, y originada en la complejidad del objeto arquitectónico que pertenece a la vez al arte y a las tecnologías, al mundo de los símbolos y al de las producciones materiales, económicas y sociales. Dicha pertenencia a múltiples esferas engendra a su vez una multiplicidad de enfoques en el estudio de la arquitectura, catalogada como “*forma independiente estructurada por sus propias leyes*”³³. Esto supone igualmente entre los principales argumentos invocados, una diferencia esencial entre la crítica de arte y la crítica de arquitectura, por cuanto esta última se ocupa de objetos de naturaleza heterogénea. Ahora bien, dicha complejidad sumada a la multiplicidad de criterios a disposición de la crítica: ¿no afectarían entonces ni a la crítica de arte, ni a la crítica literaria o musical, como lo sugería el arquitecto, historiador y crítico Bernard Huet en 1995?:

*Esta cuestión me hace pensar de nuevo en la opinión de Loos, quien decía que en la arquitectura, muy pocas cosas conciernen al campo del arte. Es por ello que no funciona una crítica fundada sobre los instrumentos de la crítica de arte [...] Evidentemente, resulta necesaria una crítica que tome en consideración la totalidad del objeto arquitectónico que, en este caso, aborda diferentes niveles. Así como la crítica artística o musical puede ser homogénea en sus criterios, así también la crítica arquitectónica debe necesariamente responder a la heterogeneidad de la obra arquitectónica.*³⁴

32. MAROT, S., editorial, *Le Visiteur*, n° 1, otoño 1995, pág. 4.

33. LOMBARDO, P., “Architecture as an Object of Thought”, en DIANI, M. e INGRAHAM, C., (dir.), *Restructuring Architectural Theory*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press, 1997, págs. 80-85.

34. HUET, B., “Les enjeux de la critique”, *Le Visiteur*, n° 1, pág. 90.

Presentada como irreductible, la distancia entre la crítica arquitectónica y la crítica de arte ha sido sin duda un tema dominante desde los primeros debates sobre crítica arquitectónica que se dieron al comenzar el siglo XX. Las escasas discusiones sobre ello han conducido por un lado, a una crítica positivista de la arquitectura entendida como producción social y material, incluyendo por ejemplo el análisis del encargo y el de los modos de construcción; y por otro lado, a una crítica neo-idealista y formalista de la arquitectura entendida como obra: era pues, el objeto mismo de la crítica, lo que estaba en juego. Hoy en día, la descripción y el análisis estilístico, la crítica formalista, y las categorías de análisis estético propias a la crítica de arte, pueden ser juzgadas como no aptas para entender las implicaciones sociales y urbanas de la arquitectura, pero es el vocabulario proveniente de la crítica de arte —especialmente cuando a través de los soportes de la prensa generalista, esta se dirige a un público diferente al profesional— aquello que la convierte en elitista:

La crítica aumenta la distancia entre la élite conformada por los expertos, y las masas, —en su capacidad de entender el objeto de arte— concentrando la atención sobre las obras entendidas como objetos estéticos por excelencia³⁵.

Es así como en el nombre de aquellos oficios de difusión, de mediación e incluso de educación, son aquí reivindicados, tanto una demarcación con respecto al arte, como también la necesidad de fabricar instrumentos y un vocabulario específico.

¿Autonomía o clausura?

La reivindicación de la especificidad arquitectónica puede por el contrario, disimular una forma de clausura disciplinar. En las décadas de 1980 y 1990, el debate sobre los instrumentos de la crítica arquitectónica no reunía sino algunas pocas referencias a la crítica de arte, a la sociología, a la historia o a la lingüística. Dicha autorreferencialidad parece característica de un periodo en el cual tras la tentativa de apertura de la enseñanza y de la investigación arquitectónica hacia las ciencias sociales y hacia la lingüística y la semiótica, se asistió a un reajuste en la definición de las características espaciales y estéticas del objeto arquitectónico por cuanto estas habían sido ya aparentemente apartadas de las tentativas de explicación del hecho arquitectónico; en últimas, un reajuste conducido por la crítica de la arquitectura y del urbanismo de los años 1960 hacia una forma de expresión de relaciones económicas y sociales.

Al finalizar los años 1980, Vittorio Gregotti lamentaba que la crítica pareciera alejarse cada vez más de su objeto: el proyecto arquitectónico³⁶. El proyecto, no sería más que un pretexto para justificar algún texto crítico y autorreferencial en donde el discurso crítico es convertido en un simple ejercicio que sirve únicamente para reforzar la posición del “*crítico artista*” en el ámbito arquitectónico, es decir, de aquel que “*monta y desmonta hipótesis, más para su propia celebración que para el avance de la disciplina de la cual se ocupa*”³⁷.

Esta perversión de la figura del crítico, engloba según Vittorio Gregotti otra más: el primer objetivo de la arquitectura sería entonces elaborar un objeto potencialmente interesante para la crítica. Si el texto crítico se alimenta de metáforas extraídas desde fuera de la disciplina, tal y como lo denuncia Gregotti, entonces la arquitectura debe igualmente recurrir a la metáfora fácilmente identificable y externa a la obra en sí misma.

35. Véase: GHIRARDO, D., “A Taste of Money: Architecture and Criticism in Houston”, *The Harvard Architecture Review*, vol. VI, 1987, págs. 89-97.

36. GREGOTTI, V., “Compiti per la critica”, reproducido en *Le Scarpe di Van Gogh – Modificazioni nell’architettura*, Turín, Einaudi, 1994, págs. 32-37.

37. GREGOTTI, V., op. cit., pág. 34.

El aumento de un discurso crítico en los márgenes de la disciplina arquitectónica se relaciona según Gregotti, con la búsqueda de la consagración profesional, búsqueda que ha venido a sustituir desde finales de los años 1970, los vínculos con los grupos, las ideologías y las doctrinas, y los objetivos sociales de la arquitectura. Si resulta legítimo que el discurso crítico inscriba el proyecto en un marco social y cultural, el objetivo de la crítica debería sin embargo concentrarse en “la capacidad de lectura de la obra”, en estar al servicio de la arquitectura y del proceso del proyecto entendido como disciplina, y en identificar la “especificidad arquitectónica”. ¿No da acaso lugar todo esto, a una crítica erudita dirigida solamente a los arquitectos?

La cuestión de la autonomía había sido planteada en otros términos en 1968 por el crítico Marcel Cornu, catedrático de literatura y militante comunista que escribía regularmente en las páginas de *La Nouvelle Critique*, publicando también en *L'Architecture d'Aujourd'hui* y en *Architecture Mouvement Continuité*, y quien fuera miembro del comité de redacción de *Urbanisme*. En los años 1960 cuando se origina el cuestionamiento radical de la arquitectura derivada del Movimiento Moderno y del urbanismo funcionalista, la alternativa dominante correspondió a la crítica arquitectónica que consideraba la obra arquitectónica como un “hecho social”, levantándose contra la crítica formalista de la arquitectura. Mostrando la manera como en otros campos se renovaron los métodos de investigación crítica (como la crítica de las artes plásticas, pero sobre todo como la crítica literaria que integró los aportes del marxismo y del psicoanálisis), Marcel Cornu afirmaba así en uno de los primeros números de *Architecture Mouvement Continuité* consagrado en parte al tema:

En esta perspectiva, la función de la crítica no es solamente la de reconocer y apreciar un campo de la producción artística, sino la de intentar conocer en el sentido amplio del término, los significados profundos de las obras que constituyen dicho campo. Dado que cada obra de arquitectura es una obra social (por lo cual es siempre un hecho social, y a menudo un acontecimiento social), el objeto de la crítica es primordialmente detectar y explicar los lazos que la producción arquitectónica mantiene con el conjunto de la vida social —con las estructuras y las superestructuras, y especialmente con la ideología de la formación económico-social en la cual ella se desarrolla—³⁸.

La autonomía evocada por Marcel Cornu no impide a la crítica extraer modelos explicativos de otras disciplinas, hacia el territorio de la arquitectura:

Fijar la dependencia absoluta de la crítica es contradictorio con la naturaleza de la actividad crítica. Para esta, la obra de arte es esencialmente un objeto de conocimiento [...] Es decir, que la crítica evoluciona al interior de su propia zona. No basta con recordar que el objeto y los métodos de la reflexión crítica son de una naturaleza diferente a aquellos de la creación artística. De hecho, el trabajo crítico al ser una especulación específica, permite que el discurso crítico goce de una cierta autonomía con respecto a su “texto” de referencia.

La crítica posee entonces sus propios instrumentos con respecto al objeto artístico del cual ella se ocupa.

Autonomía y lenguaje de la crítica arquitectónica: una cuestión teórica e histórica

Por último, estas reflexiones nos llevan a evocar brevemente la pregunta sobre el lenguaje de la crítica y su relación con el lenguaje arquitectónico. Una crítica “consciente”: ¿debe analizar necesariamente el objeto arquitectónico con los instrumentos de otros lenguajes, valiéndose de paradigmas provenientes de campos disciplinarios específicos?

38. CORNU, M, “Autocritique du critique”, *Architecture Mouvement Continuité*, n° 9, octubre de 1968, pág. 11.

Interpretar de manera crítica una obra arquitectónica puede encerrar un doble significado: aquel del sentido dado por el arquitecto que la selecciona y la asume históricamente como material para dar forma a su propio proyecto [...]; y aquel del sentido dado por el crítico que por el contrario extrae de esta un motivo para la producción de un “discurso”, es decir, de una obra nueva cuyo estatus difiere sustancialmente de aquel de la obra que la ha inspirado³⁹.

El proyectar, como actividad: ¿puede en efecto, ser considerada como una operación de crítica arquitectónica? Al comenzar la segunda mitad del siglo XX, el historiador y crítico Bruno Zevi (1918-2000) se interesó en los instrumentos de la crítica arquitectónica, especialmente en los nexos entre la crítica y la historia operatoria: intentar concebir la crítica arquitectónica como disciplina y defender una crítica que se ejerciera con los instrumentos de la arquitectura. Según Manfredo Tafuri, Bruno Zevi habría aportado en este sentido una contribución “entre las más serias y fundamentales”⁴⁰. Bruno Zevi se apoyó inicialmente en la hipótesis de la naturaleza crítica de la obra:

La crítica de arte moderno ha sido capaz de mostrar que muchos pintores no eran en realidad, artistas sino críticos: grandes críticos que usaban la palabra, ya no para expresar sus sentimientos sino sus ideas. Sucede lo mismo con la arquitectura⁴¹.

Más allá de esto, Bruno Zevi propuso una crítica arquitectónica que tomaba prestadas las formas y el lenguaje del proyecto. Al comenzar los años sesenta, Zevi publicó una serie de ensayos sobre este tema en la revista *Architettura, Cronache, Stori*⁴².

Nuestro desafío en los próximos años consiste en encontrar un método gracias al cual se pueda hacer investigación histórica con la ayuda de los instrumentos del arquitecto [...] ¿Por qué no expresar la crítica arquitectónica con formas y no con palabras?⁴³

Dicha postura fue puesta en entredicho por Manfredo Tafuri en *Théories et histoire de l'architecture* (1968) puesto que a diferencia de la literatura y de la crítica literaria, “la arquitectura y la crítica no se apoyan en el mismo campo lingüístico”⁴⁴, y porque además:

la operación crítica efectuada por medio de la arquitectura implica una distorsión de la arquitectura misma: en lugar de lenguaje, ella debe convertirse en un metalenguaje, hablar sobre ella misma explorando sus propios códigos sin sobrepasarlos, excepto en el caso de experiencias restringidas⁴⁵.

La identidad entre el lenguaje de la crítica y el de la creación arquitectónica, necesidad aun proclamada por Zevi al finalizar los años 1960, representa la condición de eficacia de la propia crítica, la cual –y este es un tema tratado por otros autores- debe trasladar efectos concretos al proyecto:

La crítica arquitectónica no es muy eficaz por cuanto comunica a través de palabras, instrumentos que no son empleados frecuentemente por los arquitectos durante el proceso que conduce al proyecto. Debe-

39. UGO, V., op. cit., pág. 20.

40. TAFURI, M., *Théories et histoire de l'architecture*, op. cit., pág. 143, nota 4.

41. ZEVI, B., “History as a Method of Teaching Architecture”, en WHIFFEN, M., (dir.), *The History, Theory and Criticism of Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1965, pág. 15.

42. Véase en particular: ZEVI, B., “Michelangiolo in prosa”, *Architettura, Cronache e Storia*, vol. IX. N° 99, enero de 1964.

43. ZEVI, B., “History as a Method of Teaching Architecture”, op. cit., págs. 17-18.

44. TAFURI, M., *Théories et histoire de l'architecture*, op. cit., pág. 148.

45. Ibid., pág. 150.

*ríamos buscar el desarrollo de una crítica tan visualizable como literaria, apta para expresar una crítica mediante gráficas y maquetas*⁴⁶.

Los efectos se sentirán aún más si el crítico es un arquitecto:

*Los arquitectos ejercen una influencia crítica que se experimenta con mayor intensidad [...] si los críticos son agnósticos, si fallan al abrazar una tendencia y al resaltar unas ideas, entonces es cierto que deberían ser reemplazados por quienes se encuentran activos en procesos artísticos*⁴⁷.

Equiparada aquí con el poder de convicción del crítico, dicha eficacia tiene por resultado –para Zevi–, el compromiso, que debe enfilarse hacia el Movimiento Moderno, tal y como lo repetía el autor al finalizar los años 1970: la idea en torno al poder de acción de la crítica, proviene de su visión de una historia operativa e instrumental que permite leer el presente⁴⁸ conectando la lectura del pasado con el “trabajo en la mesa de dibujo”⁴⁹. El carácter operativo de la crítica no representa para Zevi un límite para su validez sino todo lo contrario: es una condición de su existencia. Inclusive en 1992, Zevi renovaba este credo: la tarea más urgente de la crítica no era conectar la arquitectura con la cultura contemporánea (como se acostumbra en la crítica “teórica” desarrollada en el medio universitario principalmente en Norteamérica) “sino entender, explicar y comunicar los valores precisos, tanto espaciales como volumétricos de la arquitectura”⁵⁰.

Ahora bien, esta “crítica operatoria”, unas veces celebrada y evocada con nostalgia, y otras veces denunciada en nombre del rigor científico, no parece a día de hoy haber desaparecido del todo del ámbito arquitectónico. Durante los años 1980 y 1990, varios arquitectos, críticos e historiadores reconocían su malestar, a la vez frente a la convivencia entre crítica y mediatización de la arquitectura en la era triunfante de la comunicación, como también frente a las incertidumbres doctrinales con las cuales se relacionó precisamente la crisis de la crítica. Pero este nuevo estado de incertidumbre o de ausencia de doctrina: ¿no es acaso hoy en día aceptado como una evidencia que no supone necesariamente la desaparición de la crítica? Con el propósito de sobrepasar el nivel de las simples opiniones o de estados de ánimo sobre la crítica, numerosas preguntas quedan aún por explorar. Se impone especialmente, la de una clarificación epistemológica de las diferentes formas de crítica arquitectónica y de sus respectivos instrumentos. De esta forma se podrá quizás debatir sobre la ausencia o la crisis de la crítica.

Traducción:

Andrés Ávila Gómez | Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Diana Carolina Ruiz | Université Paris IV Paris-Sorbonne

46. ZEVI, B., “The Role of the Critic of Architecture”, *Architectural Association Quarterly (AAQ)*, vol. XI, n° 4, 1979, pág. 56.

47. ZEVI, B., *ibid.*, pág. 56.

48. PIGAFFETA, G., *Architettura moderna e ragione storica*, Milán, Guerini studio, 1993, págs. 125-138.

49. ZEVI, B., *Zevi su Zevi*, Mila, Editrice Magma, 1977, reimpresso bajo el título *Zevi su Zevi, architettura come profezia*, Venecia, Marsilio, 1993.

50. ZEVI, B., “Responses”, *Lotus*, mayo de 1992, pág. 20.



Fig. 1. Retrato de Pedro Mora en su estudio. Fotografía: Oronoz 2005.

Pedro Mora 1986-2015: Treinta años de carrera artística dentro del sistema del arte contemporáneo

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

Resumen

Este texto analiza el devenir profesional del artista plástico Pedro Mora (Sevilla, 1961) durante los 30 años de su carrera (1986-2015), atendiendo a datos relativos a la cantidad y tipología de las exposiciones realizadas, a las galerías con las que ha trabajado y a los procesos de interrelación que ha vivido dentro del *sistema del arte*. Perteneciente a la “Generación sevillana de los años 80”, Mora ha seguido una trayectoria inserta en *el sistema*, desarrollando su trabajo en un cambio de siglo que ha conllevado la fractura de algunos de los paradigmas que regían dicho *sistema*. Artista de una importante galería española y participante en algunas de las exposiciones destacadas de los años 90 del siglo XX, este trabajo trata de ofrecer algunas claves que permitan dilucidar la influencia, actualmente, tanto de las galerías de arte como de las curadurías en las carreras de los artistas plásticos. **Palabras clave:** historia del arte, arte contemporáneo, sistema del arte, mercado del arte contemporáneo, Pedro Mora, Generación sevillana de los años 80

Abstract

This text analyzes the professional evolution of the sculpture artist Pedro Mora (Sevilla, 1961) during the 30 years of his career, paying special attention to the information related to the quantity and typology of his accomplished expositions, to the galleries with whom he has worked, and to the processes of interconnection that have existed within the art system. Belonging to the “Sevillian Generation of the 80s,” Mora has followed a path included within the Art System, developing his work during a change of cycle that carried with it the fracture of some paradigms that ruled the said system. As the artist of an important Spanish gallery and participant in some of the most renowned expositions of the 1990s in the 20th Century, this piece makes an effort to explain the current influence of art galleries, as well as curatorship, in the careers of artists.

Keywords: Art History, Contemporary Art, Art system, Contemporary Art market, Pedro Mora, New Generation sevillian artists

Introducción

En 1990 Pedro Mora llevaba apenas cinco años de carrera artística. Intensa, eso sí, como correspondía al momento: casi treinta exposiciones, dos de ellas individuales en galerías de arte, cuatro colectivas internacionales, dos participaciones en ARCO y un reciente fichaje por Soledad Lorenzo (galería que, pocos años después, se convertiría en uno de los emblemas del comercio del arte contemporáneo en España)... Todo ello sin haber llegado aún a los treinta años de edad, sin formar parte de ninguno de los “grupos” fácticos de su Generación y –lo más sorprendente en aquellos momentos de todavía confusa euforia artística– con una obra seria, ya casi plenamente consolidada y perfectamente incardinada en la nueva sensibilidad que dominaría la década de los años 90 del siglo XX.

Y es ese año 1990 cuando, precisamente en esta revista *Atrio*, se publica el primer texto académico dedicado a su trabajo: “Pedro Mora: en busca del escarabajo sagrado”¹, desarrollado por Pedro Casero Vidal (Fig. 2). Queremos, con este estudio, homenajear esos veinticinco años transcurridos, el llamativo interés del autor prestando atención a un joven artista con proyección futura pero casi desconocido en ese momento y la temprana dedicación de la revista a lo contemporáneo².

En un momento en el que, salvo contadísimas excepciones, los estudios académicos y el arte más avanzado no solían compartir espacios, aquel trabajo de Casero Vidal se centraba en analizar la (entonces breve) evolución de la obra de Mora desde 1986 hasta ese momento, marcando dicho proceso con los hitos profesionales desarrollados. Se trata, por tanto, de un artículo de importancia ya que nos permite ahora, pasadas más de dos décadas, pulsar una visión que, normalmente, no tenemos de la actividad más contemporánea de aquel momento, cuyas fuentes son, básicamente, las reseñas o críticas en prensa y los textos curatoriales de los catálogos, ambos “productos” del *sistema del arte* y, por tanto, con una visión muy específica (y sesgada, si se quiere) del mismo.

Este artículo retoma aquella intención de Casero, abriendo –lógicamente– un marco temporal mucho más amplio para analizar la trayectoria del artista pero dejando a un lado la visión historiográfica relativa a la evolución de su obra. Vamos a centrarnos en el devenir profesional de Pedro Mora, atendiendo a datos objetivos relativos a la cantidad y tipología de todas las exposiciones realizadas durante estos años, a las galerías con las que ha trabajado y a los procesos de interrelación que ha vivido dentro del *sistema*.

Breve apunte sobre el sistema del arte contemporáneo

Convendría aclarar, antes de empezar, dos cuestiones, a nuestro parecer, importantes:

- El principal problema al que se enfrenta la mayor parte de la historiografía académica española del arte contemporáneo es, lamentablemente, la premeditada ignorancia o desconocimiento de que, como apuntaba (hace ya más de una década) el profesor Alcalá Mellado, “*lo que designamos como arte contemporáneo no posee una dimensión histórica. Todo lo contemporáneo supone de por sí una actividad en progreso. Algo que se realiza, que se propone en tiempo presente. Si ésto se refiere a la actividad artística, entonces deberá contemplar necesariamente [...] su evolución en una dimensión en la que*

1. CASERO VIDAL, Pedro. “Pedro Mora: en busca del escarabajo sagrado”, *Atrio* n°2. 1990.

2. Ya en el número anterior, *Atrio* n°1, 1989, se había publicado otro artículo de Casero titulado “Gerardo Delgado: su obra en los ochenta”, dedicado al pintor sevillano.



Fig. 2. Artículo de Pedro Casero publicado en el n.º 2 de la revista *Atrio* (1990).

*el tiempo funciona en un eje representado a escala real (1:1).*³

• Una segunda cuestión, en el caso concreto de la plástica contemporánea, es el difícil acceso a las fuentes. Ésto podría parecer paradójico, dada la inmediatez y cercanía de las mismas, pero no lo es si se tiene cuenta que *el sistema del arte* contemporáneo es especialmente endogámico y cerrado. La no pertenencia al mismo implica una estrecha puerta de entrada que limita tanto la toma de datos reales como el reconocimiento de las claves tanto empresariales como relacionales que lo conforman y que, casi diríamos, frustra, en muchos casos, la posibilidad de estudios en profundidad de los que se puedan obtener conclusiones válidas⁴.

Ambas cuestiones, el forzamiento de perspectivas históricas inexistentes y la falta de integración efectiva con el objeto de estudio, provocan que, hasta muy recientemente, las investigaciones que desde el ámbito académico se venían realizando sobre la plástica actual se centraran, básicamente, en el análisis de cuestiones meramente estilísticas y biográficas, dejando a un lado aquellas que implican sistemas de relación y evolución profesional de los artistas y sus obras, en el entorno del sistema⁵. Ello provoca una clara disfunción a la hora de definir espacios de estudio y de intentar objetivar situaciones que permitan la "demostración" de las tesis planteadas al respecto de situaciones temporales, modelos de interacción propios o incardinación con situaciones de carácter general en el estudio de los fenómenos de la plástica contemporánea.

Aunque, de forma canónica⁶, la primera definición que se hace del *sistema del arte* es la de Bonito Oliva en 1975⁷, queremos considerar como origen del más actual término *sistema del arte*⁸ el conocido artículo de Baudrillard titulado "Le complot de l'art"⁹. Se recuperan y apuntalan de forma precisa aunque breve,

3. ALCALÁ, José Ramón. "Arte y nuevas tecnologías en el siglo XXI. Museo de arte vs centro de arte contemporáneo. Producir y coleccionar (no) obras de arte actual", en LORENTE, Jesús-Pedro, coord. *Museología crítica y arte contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

4. Un ejemplo de ello es el libro, continuamente citado a nivel académico pero sistemáticamente ignorado a nivel práctico y profesional, editado por el desgraciadamente fallecido profesor Juan Antonio RAMÍREZ: *El sistema del arte en España*, Ediciones Cátedra, 2010, que, después de tan sólo seis años, carece ya del interés inicial que suscitó su publicación.

5. No sucede así desde los ámbitos profesionales y artísticos, en los que sí preocupa y se debate sobre esta cuestión. Cabe destacar las diferentes jornadas organizadas estos últimos años por la AAVC, ARCO, MNCARS, Arteleku, MAV, etc. y que ya, en algunos casos, van realizándose en asociación con Universidades.

6. Porque la primera mención al término (definiendo el mismo concepto que usamos hasta hoy) la realiza Lawrence ALLOWAY en un artículo del *Artforum* n.º 11 de septiembre de 1972, "Network: the art world described as a system".

7. BONITO OLIVA, Achille. *Arte e sistema dell'arte*, Ed. Galleria Lucrezia di Domizio, 1975

8. Superadas ya ampliamente, en el último lustro del del siglo XX, las extravagancias económico-culturales de los años 80 y asumido el nuevo marco económico-comercial que nos iba a deparar el próximo siglo XXI.

9. BAUDRILLARD, Jean. "Le complot de l'art", *Libération*, 20 de mayo de 1996. La palabra francesa "complot" debe traducirse como "trama" en este caso, aunque, dadas las connotaciones negativas que en castellano tiene este término, se ha impuesto el uso del original "sistema" de Bonito Oliva, más aséptico y con un aire más científico-filosófico.

en este texto, dos ideas que venían siendo ya apuntadas desde *Cultura y simulacro*¹⁰, allá por 1978, y que, acertadamente, recoge Simon LaBrecque¹¹:

- La “complicidad objetiva” (que no “conspiración”) de los agentes de *la trama* para mantener el actual concepto de arte (aun a pesar de la posible desaparición que podría implicar dicho concepto).
- La sumisa asunción por parte de los espectadores de que no entienden este arte que consumen y (lo más interesante y descorazonador) de que, además, no tienen ninguna necesidad de comprenderlo.

Pero, entonces, ¿a qué llamamos *el sistema del arte*? Una respuesta, acertada y sencilla, la facilita Nacho Ruiz, docente e investigador y, al mismo tiempo, director de la galería de arte T20: “*lo que entendemos como sistema del arte es un complejo entramado, frecuentemente conflictivo, compuesto de símbolos y mercancías, de actores, instituciones y organizaciones económicas*”¹². Esta respuesta se puede encontrar en su libro *La obra de arte como objeto de intercambio*¹³, una de las pocas publicaciones recientes en las que se plantea de forma concienzuda las interacciones en el sistema del arte contemporáneo, centradas, en este caso, en el *objeto* artístico.

En definitiva, *el sistema del arte* lo conforman una serie de agentes: artistas, curadores, críticos, coleccionistas; instituciones: galerías, museos, medios de comunicación y casas de subastas; y circunstancias: artísticas, políticas, sociales y económicas. Todos “sometidos” a una serie de reglas y principios (no escritos ni inmutables) que relacionan y crean vínculos entre ellos.

No vamos a pararnos ahora a profundizar en qué significa este *sistema*, cuáles son sus orígenes e influencia, cómo determina y condiciona las relaciones y el mercado del arte (que forma parte del *sistema* pero que no es *el sistema*, como a veces se confunde). Nos centraremos en el caso concreto de Pedro Mora, un artista inserto en él y cuya carrera se ha desarrollado en un cambio de siglo que ha conllevado la fractura de algunos de los paradigmas que lo regían.

Pedro Mora, un perfil inicial

Aunque nominalmente incluido en la “Generación sevillana de los años 80”¹⁴, la pertenencia de Pedro Mora a la misma se debe, únicamente, a razones de nacimiento, edad, formación y pasos iniciales, porque nunca ni él ni su obra se identificaron con aquella¹⁵. No formó parte del “estallido” –relacionado con la revista *Figura*¹⁶ primero y con la galería *La máquina española*¹⁷ después– que se desarrolló en la ciudad entre 1982 y 1989, y ya en 1991 se había trasladado fuera de Sevilla¹⁸, reduciendo la vinculación con la misma prácticamente tan sólo a lo familiar.

10. BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*, Ed. Kairós, 1978.

11. LaBRECQUE, Simon. “Au tour du complot de l’art”, *Inter:art actual*, nº 101, 2008-2009, p. 83-85.

12. RUIZ, Nacho. *La obra de arte como objeto de intercambio. Procesos y estructuras del mercado del arte*, Instituto Europeo di Design, 2013.

13. RUIZ, Nacho, op cit.

14. Tenemos un muy reciente y valioso análisis y definición de lo que supone esta Generación en el profesor DE LA TORRE AMERIGHI, Iván, “El grupo de Sevilla. Una historia de la pintura hispalense en la década del entusiasmo y el desencanto (1981-1992). Aproximación a los orígenes, dicciones y disensiones de la generación pictórica sevillana de la década de los 80 a través de los textos y las exposiciones”, *Atrio* nº20, 2014.

15. Por una cuestión metodológica y como propuesta que, de alguna forma, vaya asentando lo difusa de las adscripciones a la Generación, usamos en nuestros trabajos el siguiente criterio: artistas surgidos al arte en el ámbito sevillanos, nacidos después de 1955, que han realizado una muestra colectiva relevante antes de 1985 y su primera individual en una galería de arte consolidada antes de 1988.

16. Desde 1983 a 1986, la revista fue uno de los fundamentales catalizadores fácticos de lo contemporáneo (no sólo a nivel local).

17. La galería *La máquina española*, de Pepe Cobo, recoge, efectivamente desde 1985 (aunque es fundada el año anterior), un testigo cedido por Guillermo Panque (cambiado de una mano a otra del propio artista), principal promotor también de *Figura*.

18. Primero a Nueva York hasta 1999 y, tras una breve vuelta de apenas un año, desde 2000 a una pequeñísima localidad alcarreña de la provincia de Guadalajara donde sigue viviendo en la actualidad.



Fig. 3. Imágenes de la portadilla del catálogo de la exposición Pedro Mora. 25.17.19.9.12 (1993), editado por la galería Soledad Lorenzo.

En un texto de 1988, el crítico y gestor Miguel Fernández-Cid escribía sobre Pedro Mora: *“Sus imágenes poseen entonces un carácter algo oscuro, de territorios acotados. Tras ellas se intuye un interés notorio por cuestiones de concepto. Probablemente sea ese el rasgo que haya determinado su peculiar aislamiento. Hombre que parece rehuir las soluciones fáciles, pronto quedará al margen de quienes intentan vías más rápidas de trabajo. Optará por una línea difícil. Frágil pero intensa”*¹⁹. Quizá esta sorprendentemente acertada (por lo pronta) descripción de Pedro Mora y su obra nos da una temprana clave de su trayectoria posterior y plantea dos asuntos esenciales que nos permiten comprender su desarrollo profesional: *aislamiento* (personal) y *línea difícil* (de trabajo). Cuestiones a las que, descarnadamente, se vuelve a referir Elena Vozmediano, casi veinte años después, en la crítica a la última exposición realizada en Soledad Lorenzo: *“...tal vez por lo espaciado de sus apariciones y por lo pretencioso de su discurso teórico no ha acabado de convencer a muchos...”*²⁰

Por una parte, un *aislamiento* que, desde los inicios de su carrera, le ha mantenido en los límites de “lo que pasaba en el mundo” (social y profesional) de la plástica contemporánea aunque su obra, durante un importante periodo, estuviese totalmente inmersa en él. El propio artista nos reconocía en una entrevista realizada para esta investigación:

*“...siempre he estado al margen de esos pequeños grupos que había en Sevilla ni en los ochenta ni después... A pesar de que los conociera y me relacionara con los artistas que los formaban. Quizá tiene que ver mucho con mi forma de ser, de hecho todavía me ocurre, prefiero estar al margen... O a lo mejor no han contado conmigo, no lo sé...”*²¹

Este *aislamiento* le ha dificultado, sin duda alguna (y aun a pesar de la relevancia de su trabajo y la labor llevada a cabo por su galerista), tener una mayor participación en procesos curatoriales y mediáticos, casi siempre influenciados por los contactos personales y la presencia continuada en los ámbitos profesionales de relación.

19. FERNÁNDEZ-CID, Miguel, “Báez, isidro, Mora: Pintar sin programas comunes”, en *Báez, Isidro, Mora*, 1988, Gal. Soledad Lorenzo.

20. VOZMEDIANO, Elena. “El objeto precario de Pedro Mora”, *El Cultural*, 12 de mayo 2005.

21. Entrevista personal realizada al artista.

Por otra parte, una *línea difícil* porque su discurso narrativo tiene mucho que ver con sensibilidades ajenas a “lo inmediato” (planteando siempre preguntas en vez de dar respuestas²²) y su obra posee unos formatos y técnicas que ignoran “lo práctico” y “doméstico”. Ambas cuestiones han lastrado la posibilidad del coleccionismo privado que es el que, a la larga, mantiene la presencia y continuidad en el mercado de los artistas.

Esta, que llamaba Fernández-Cid, “*línea difícil*”, presente desde sus inicios, queda reflejada en las opiniones de diferentes críticos a lo largo de todos estos años:

“*Silencio agobiante*”, “*callada expresividad de su hermetismo*”²³: Lorente, 1986.

“*el estremecimiento que desata la presencia del enigma*”²⁴: Adolfo Castaño, 1990.

“*realidad turbadora*”, “*materializaciones de dudosos sueños*”²⁵: Javier Maderuelo, 1993.

“*sospechar o percibir el desasosiego*”²⁶: Adolfo Castaño, 1996.

“*la oscuridad gemela de un túnel impracticable*”²⁷: Fernando Castro, 2000.

“*lo inclasificable, lo inexplicado*”²⁸: Javier Rubio, 2005.

Otro asunto, esta vez “externo”, que también ha determinado profundamente –y por ello queremos destacar– la carrera de Pedro Mora, como hemos apuntado antes, es su vinculación con la galerista Soledad Lorenzo. Y la ha determinado por dos cuestiones:

- La proyección que esta relación profesional (y personal) le permitió tener durante muchos años, gracias a su presencia en importantes colecciones institucionales y a la labor de promoción y proyección (tanto del artista como de su obra) y la capacidad de influencia de Soledad, siempre fiel a los artistas con los que trabajaba.
- La ruptura con ella en 2005, debida no tanto a desavenencias personales ni profesionales como al manifiesto agotamiento de un modelo de relación (tanto con la galerista como con el propio *sistema del arte*) que no encajaba en la evolución personal y artística de Mora.

Como el resto de artistas de su generación que han seguido trabajando públicamente, por edad y trayectoria, Pedro Mora se encuentra, actualmente, en lo que hemos denominado “*la travesía del desierto*”: a los 55 años no se es, desde luego, un joven por “descubrir” ni aún se ha llegado a una consagración (que en parte tiene que ser internacional o nunca lo será totalmente) que muy pocos artistas consiguen, aun a pesar de haber disfrutado de dilatadas y notables trayectorias.

Además, en el caso de Pedro Mora, como en el del resto de los miembros²⁹ de esta Generación de los 80, les ha tocado vivir –más de lleno– los dos momentos claves para el sistema del arte contemporáneo en España: ellos nacieron con el fulgurante arranque del mismo y han sufrido, a media carrera –el momento más complicado para cualquier artista–, un importante cambio de paradigma en cuanto a las relaciones de los agentes que lo conforman.

22. Pedro Mora, entrevista realizada: “*los artistas no solucionan, crean problemas y eso, a veces, no se lleva bien con el tipo de sociedad que estamos creando, no encaja...*”

23. LORENTE, M. “Pedro Mora”, *ABC Sevilla*, 6 de junio 1986.

24. CASTAÑO, Adolfo. “Pedro Mora, un arte otro”, *ABC Madrid*, 21 de junio 1990.

25. MADERUELO, Javier. “Un arte para reinterpretar la naturaleza”, *El País*, 8 de noviembre 1993.

26. CASTAÑO, Adolfo. “Pedro Mora, el deso y el cumplimiento”, *ABC de las Artes*, 26 de enero 1996.

27. CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Pedro Mora: cosas y artificios”, *ABC Cultural*, 23 de septiembre 2000.

28. RUBIO NOMBLOT, Javier. “Cajas de resonancia”, *ABC de las Artes*, 7 de mayo de 2005.

29. Hemos incluido en este artículo, como elementos comparativos que sirvan de contraste, los datos de otros artistas de la Generación que han permanecido activos (y dentro del sistema) a lo largo de estos años: Curro González, Federico Guzmán, Abraham Lacalle, Antonio Sosa, Ricardo Cadenas, Patricio Cabrera, Javier Buzón, Rafael Agredano y Guillermo Paneque.

LÍNEA DE TENDENCIA EN N° TOTAL DE EXPOSICIONES. PEDRO MORA

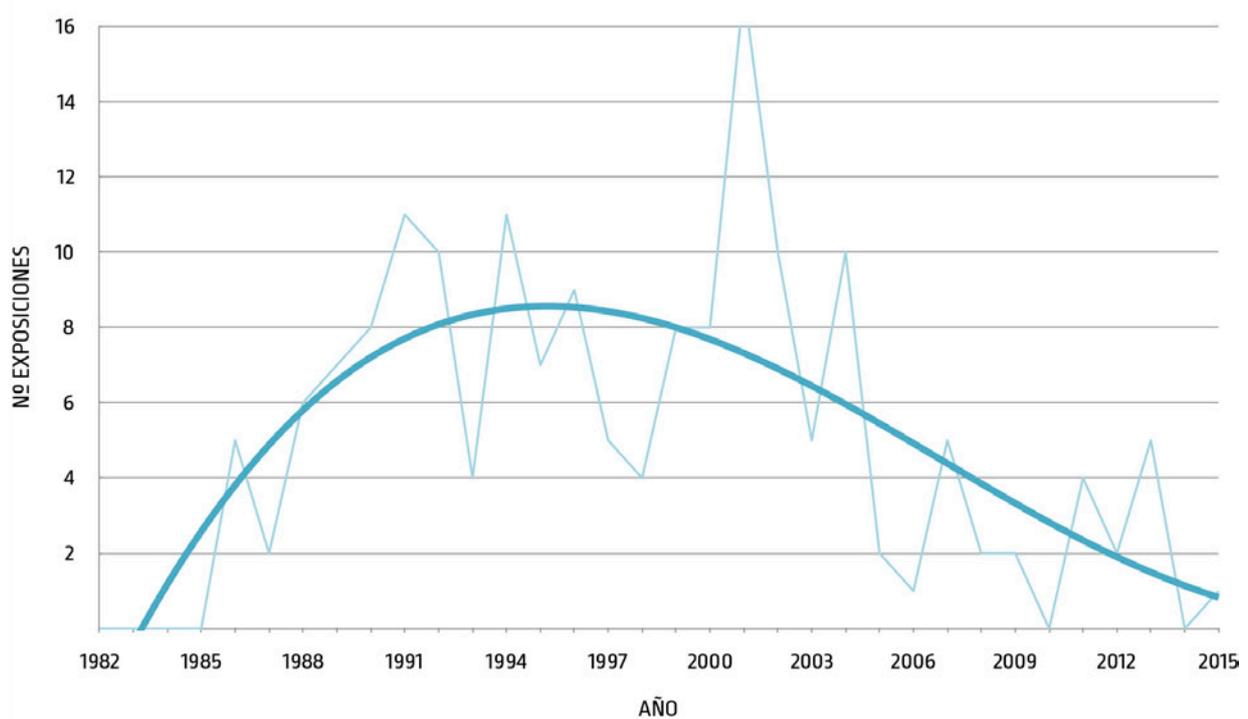


Fig. 4. Línea de tendencia según número total de exposiciones realizadas por Pedro Mora.

Una visión general de su trayectoria profesional

Si damos una mirada por la evolución general, durante toda su carrera, del número de exposiciones realizadas (Fig. 4), observamos una línea³⁰ ascendente que en apenas diez años alcanza su punto máximo y que, desde 1995 no deja de descender durante los veinte años siguientes. Esta es una línea que marca la tendencia general “cuantitativa” en cuanto a presencia expositiva. Es una línea curva ascendente-descendente que se repite casi de forma constante en los artistas estudiados de la Generación y que corresponde a un inicial despegue que alcanza un punto álgido, por lo general entre los 12 y 15 años después de iniciar la carrera, y que empieza a decrecer a partir de entonces.

Como puede verse en las gráficas comparativas (Fig. 5), la curva trazada por Pedro Mora es una de las más vertiginosamente ascendentes: entre el año 1985, cuando por primera vez expone sus obras, hasta 1995, el punto álgido en la curva (si bien es cierto que su año más activo expositivamente es el 2001) apenas pasan diez años³¹. Ese “punto álgido”, expositivamente hablando, sólo podemos verlo ahora ya que, prácticamente hasta el año 2004, su carrera gozaba de la estabilidad proporcionada por su galería y su inserción plena en *el sistema del arte contemporáneo*.

30. Las líneas de tendencia son representaciones gráficas lineales que unen los mínimos crecientes que forman una tendencia alcista o los máximos decrecientes que forman una tendencia bajista. Hemos usado el sistema polinómico de representación, ya que es el que más se adecua a una visualización más legible cuando los datos son numerosos y sujetos a una variabilidad alta.

31. Sólo Guillermo Paneque, con sus famosas “prisas” –como las denominaba Rafa Agredano– iguala ese arranque inicial.

Su primera individual en un espacio institucional se produce en 1998 en la Sala Montcada de la Fundación La Caixa en Barcelona, de la mano de María de Corral (en aquel momento directora de la Colección de dicha Fundación), cuando el artista tiene 37 años³². Esta presencia individual se confirma en 2000 con la exposición *Uncertain Spaces* en el Centre for Photography de Sidney (Australia) y en 2001 con *Instrumentos para los self-acting* en CAAC de Sevilla, sus –hasta el momento– tres únicas exposiciones individuales en espacios museísticos. Este dato tan bajo también es llamativo porque, aun estando en la media de número total de exposiciones del resto de sus colegas de Generación –con 172 durante toda su carrera–, nos indica dos cuestiones: que Pedro Mora es un “artista de colectivas” (suponen el 91% de las que ha realizado) y que, y ésta cuestión sí es muy importante, no ha logrado hasta ahora consolidar una presencia expositiva a nivel individual.

LÍNEAS DE TENDENCIA COMPARATIVAS. OTROS ARTISTAS

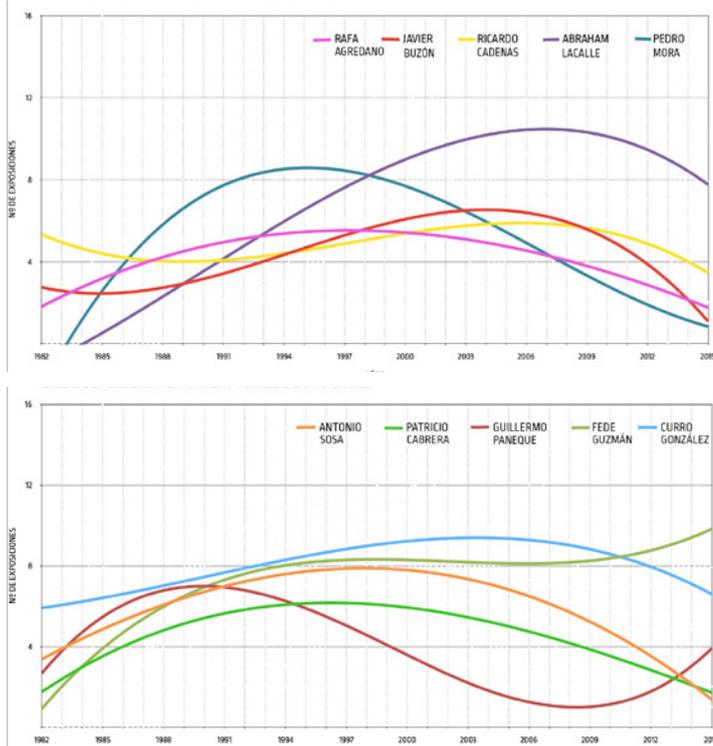


Fig. 5. Líneas de tendencia según número total de exposiciones realizadas por otros artistas.

Otro aspecto general a destacar es la descompensada proporción entre exposiciones comerciales³³ e institucionales³⁴ (Figs. 6 y 7). Una media generalizada entre los artistas plásticos activos, en media carrera (para los jóvenes emergentes la proporción es diferente), suele considerarse 50%-50%, cantidad que también se da entre los de la Generación, concretamente en éstos es 52% institucionales y 48% comerciales. El caso de Pedro Mora es llamativo porque la proporción es 71% institucionales y 29% comerciales, que corresponden, respectivamente a 123 y 50 exposiciones, y de estas últimas, 24 están directamente relacionadas con Soledad Lorenzo. Realmente, el número de individuales en galerías de arte (siempre de primer nivel) es de trece, escasísimo para treinta años³⁵: una en María Genis, Sevilla (1986); dos en Rafael Ortiz, Sevilla (1989 y 1997); seis en Soledad Lorenzo, Madrid (1990, 1993, 1996, 1998, 2000 y 2005); una en Alejandro Sales, Barcelona (1996); una en GAG, Adelaida (2000); una en Senda, Barcelona (2001) y una en Juan Silió, Santander (2011).

¿Qué nos indican estas cifras? Pues que su obra, aun a pesar de la recepción favorable por parte de la crítica especializada y de los comisarios, ha tenido un difícil encaje comercial. Como señalaba Javier Rubio:

32. Esta, aparentemente, tardía fecha si se valora según los parámetros actuales, es muy similar a la del casi todos sus compañeros de Generación: Cadenas, 38; Cabrera, 36; Curro González y Sosa, 34; sólo Paneque y Fede Guzmán fueron más precoces, con 24 y 25 años respectivamente.

33. Consideramos como “comerciales” aquellas realizadas tanto en galerías de arte como en ferias y similares y cuyo fin es la venta.

34. Consideramos como “institucionales” aquellas realizadas sin fines crematísticos, en espacios expositivos institucionales, ya sean públicos o privados: museos, centros de arte, fundaciones, etc.

35. La media de individuales en galerías de arte, para los otros artistas de la Generación, es de 28 exposiciones en los mismos años, más de el doble.

PORCENTAJE SEGÚN TIPOLOGÍA

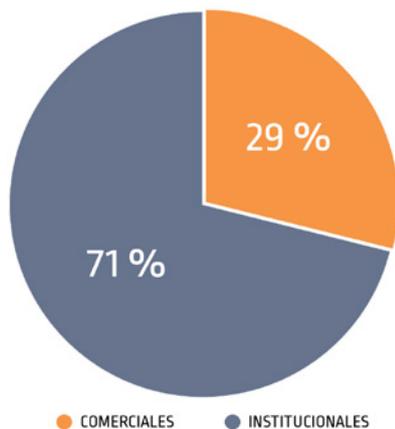


Fig. 6. Porcentajes entre exposiciones comerciales e institucionales. Pedro Mora.

LÍNEAS DE TENDENCIA SEGÚN TIPOLOGÍA

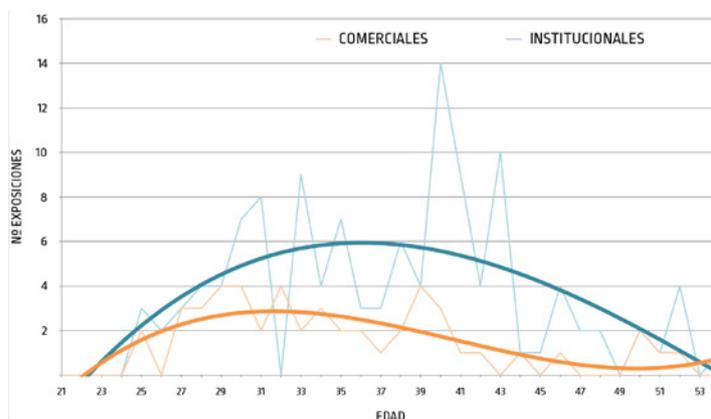


Fig. 7. Líneas de tendencia según tipología comercial - institucional. Pedro Mora

PORCENTAJE SEGÚN PERIODO

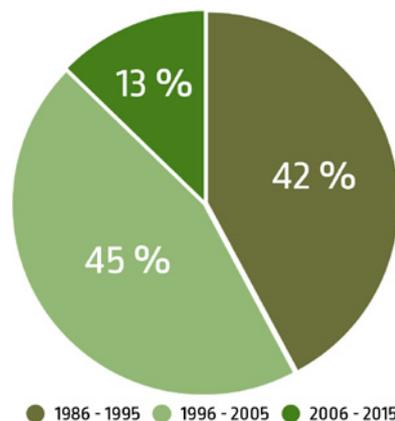


Fig. 8. Porcentajes de exposiciones realizadas según periodo. Pedro Mora.

“Lo cierto es que ninguno de los trabajos de Pedro Mora se parece al anterior. Ni resulta fácil seguirle la pista...”³⁶, nunca ha sido fácil (como explicábamos antes) ni nunca se ha repetido y, por tanto, no ha generado esos modelos de “reconocimiento” que, lógicamente, gustan a los coleccionistas privados: “¡Ah, vaya!, tienes un ‘pedro mora’...”).

Si nos centramos en la distribución del número de exposiciones por períodos (Fig. 8) podemos observar la notable diferencia de porcentajes: las dos primeras décadas de carrera ocupan el 87% del total, estando casi igualadas. Este dato nos indica claramente el importante descenso en presencia pública que se ha producido tras el cese de la colaboración con Soledad Lorenzo, por no contar, además de esta, con ninguna otra galería de importancia que le sirviese de referencia y soporte tanto público como comercial. A esta cuestión, probablemente, hay que sumar dos más: por una parte, el descenso –provocado por las sucesivas crisis económicas que desde 2008 vienen afectando especialmente al mundo de la cultura– en el número de comisariados institucionales de colectivas que, como hemos visto antes, suponían un porcentaje muy alto (Fig. 6) de las apariciones de Pedro Mora; y, por otra, el cambio generacional tanto en comisarios como en artistas que, inevitable y lamentablemente, balancea hacia los más jóvenes las preferencias.

Comparativamente, estos porcentajes por periodos en el resto de los artistas estudiados son, de media (excluyendo los dos casos opuestos de Guillermo Paneque y Abraham Lacalle): 30% para 1986-1995, 40% para 1996-2005 y 30% para 2006-2015. Cifras que nos marcan las curvas ascendentes-descendentes que vimos antes pero que arrojan datos mucho más compensados y no tan drásticos en cuanto a disminución de presencia en los últimos años como en el caso de Pedro Mora.

36. RUBIO NOMBLOT, Javier. “Cajas de resonancia”, ABC Cultural, 7 de mayo de 2005.

PORCENTAJE SEGÚN LOCALIZACIÓN

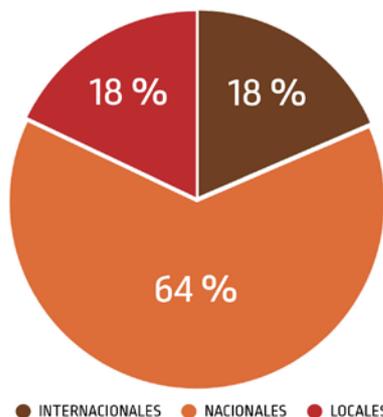


Fig. 9. Porcentajes total de exposiciones según localización. Pedro Mora.

Finalmente, repasar el capítulo relativo a la localización de sus exposiciones (Fig. 9). En este aspecto el número de las internacionales de Pedro Mora es de treinta y una, lo que supone el 18% de sus muestras, dos puntos por encima de la media del resto de sus compañeros de Generación que está en el 16%³⁷. Esta extendida falta de internacionalización, consecuencia de una deficiente o inexistente labor de difusión y promoción comercial fuera de España es, desde nuestro punto de vista, una de las lastras más importantes que ha impedido el desarrollo profesional tanto de Pedro como del resto de sus colegas.

Con respecto a la presencia en exposiciones de carácter local, el porcentaje, siendo el mismo, un 18% (treinta y una exposiciones), es, sin embargo, opuesto comparativamente: la media del resto de artistas se sitúa en un 42%³⁸. En el caso de Pedro, la escasez de exposiciones en Sevilla está relacionada por

una parte con ese distanciamiento (mental y físico) que, como indicábamos al principio, mantiene con la ciudad desde su marcha y, por otra, desde luego, por la falta de una estructura expositiva contemporánea consolidada durante estos años. Es por ello que el 70% de todas estas escasas exposiciones locales las realizara antes de 1995.

La década increíble. 1986-1995

Pedro Mora realiza su primera individual en mayo de 1986, en la Galería María Genis de Sevilla, con apenas 25 años de edad, poco después de su primera aparición pública reseñable³⁹ en la colectiva *IV Festival de la Pintura* organizada en abril de ese año por la Obra Cultural del Monte de Piedad de Sevilla. El crítico Manuel Lorente, en la reseña de aquella exposición, lo indica: “*Fue en la pasada edición del festival de la Pintura donde el buen “ojo clínico” de María Genis –de casta le viene al galgo– “descubrió” a Pedro Mora.*”⁴⁰ En estos momentos podría sorprender cómo, en apenas un mes, una galería sería⁴¹ acuerda y realiza una individual de un artista, pero tenemos que contextualizarlo en unos momentos de lógica improvisación: un grupo de jóvenes, copiando sin duda modelos foráneos⁴², estaba en esos momentos intentando recrear, a toda prisa, una *contemporaneidad*⁴³ propia en una ciudad no muy propicia a ello.

37. Aunque esta cifra de referencia media tiene un valor muy relativo puesto que las diferencias entre los artistas es muy notable: desde los escasísimos 7% y 8% de Ricardo Cadenas y Javier Buzón (cuyas carreras se han desarrollado básicamente a nivel local) hasta los 35% de Fede Guzmán o 30% de Guillermo Paneque.

38. Este dato, como el de la media de exposiciones internacionales, es también comentable y digno de un estudio más detenido: hay unas extraordinarias diferencias entre unos artistas y otros. Por una parte, Ricardo Cadenas (7%), Javier Buzón (8%), Agredano (8%), Antonio Sosa (10%), Abraham Lacalle (13%) y Curro González (15%) apenas alcanzan el 15% y, por otra, Pedro y Patricio Cabrera (que rozan el 20%) y, destacados, Guillermo Paneque (30%) y Fede Guzmán (35%) con cifras similares (que rondan un tercio del total) a otros artistas españoles de media carrera cuya trayectoria parece consolidada. Poner este dato, además, en relación con la gráfica de líneas de tendencia comparativas (Fig.5) resulta llamativo, pues sólo Guillermo y Fede son los artistas cuya curva de presencia expositiva es, actualmente, ascendente.

39. Porque su primera participación en una exposición pública había sido el año anterior en el “IV Programa”, concurso de pintura celebrado en la sevillana localidad de Los Palacios pero que obviábamos aquí por su limitadísima trascendencia.

40. LORENTE, M. “Pedro Mora”, *ABC de Sevilla*, 6 de junio 1986.

41. Porque la de María Genis lo fue, aun a pesar de su cortísima vida (mediados de 1985 a mediados de 1987), gracias al talante de su propietaria.

42. En Sevilla, entendemos, sólo se reprodujo una “actividad de renovación” extendida ya por Europa y en ciertas ciudades españolas. Estas relaciones e influencias son un tema aún por investigar que arrojaría luz, desmitificando, sobre ciertos aspectos de aquella década en la ciudad.

43. Pedro expresa así esta cuestión en la entrevista realizada para esta investigación: “*En otras ciudades, dentro y fuera de España, supongo que pasaba igual... Cuando barremos hacia lo local todo nos parece elevado en escala muy importante pero yo creo que no era así tampoco. Éramos un pequeño corpúsculo en Sevilla, pero tampoco mucho más...*”



Fig. 10. Portada del catálogo *Pedro Mora*. Localización del emplazamiento (1989), correspondiente a su primera individual en la galería Rafael Ortiz, Sevilla.

Ese mismo año 86, tras ser seleccionado para la Bienal del Mediterráneo de Tesalónica⁴⁴ celebrada durante el verano, participa en una colectiva⁴⁵ que abre temporada en la recientemente creada galería Rafael Ortiz, con el que, inmediatamente empieza a trabajar. Es esta relación con Ortiz (mantenida intermitentemente a lo largo de los años) la que, consideramos, le abre las puertas iniciales de su carrera. La vinculación de Rafael con Gerardo Delgado, la de éste con María Corral y Soledad Lorenzo⁴⁶ y la de ellas mismas hacen que se den las circunstancias profesionales (asentadas, evidentemente, por el indiscutible interés de su obra y, como ya dijimos, su insoslayable pertenencia al momento curatorial que se abría más que al que se cerraba) que permitan su despegue fuera del ámbito local.

Un lenguaje plástico ya en plena consolidación aun a pesar de su corta carrera, la Beca Banesto, una inicial exposición en Soledad Lorenzo (junto con Isidro y Báez, todos artistas de Rafael Ortiz) y la selección por María Corral para *Spagna Oggi*⁴⁷ en Milán ese mismo año 1988; las primeras individuales con el mismo Rafael al año siguiente y, ya en 1990, con Soledad Lorenzo en Madrid son la plataforma para la concesión de la Beca Fulbright⁴⁸ en 1991⁴⁹ que le permitirá su traslado a Nueva York, donde residirá ocho años.

Cierran esta etapa dos exposiciones de 1994, destacadas (y polémicas) a nivel de intenciones y crítica: *Cocido y Crudo* comisariada por Dan Cameron en el MNCARS y *Anys90. Distancia zero* de José Luis Brea en el Santa Mònica de Barcelona. Magníficos ejemplos del nuevo tiempo abierto, desde finales de los años 80, para ese comisariado de “*exposiciones acontecimiento*” como –quizá exageradamente– denominó el crítico Pablo Jiménez⁵⁰ a aquellas en las que, amparadas por “*complejas disquisiciones*” y “*un complejo caparazón lingüístico*” se convertían en herramientas “*autoproclamativas*” de un *sistema del arte* en absoluta reconfiguración justo en esos momentos.

44. Seleccionado (junto a Fede Guzmán, Barragán, Ricardo Cadenas, Curro Casillas y otros) a través del certamen “Creación Jóvenes Artistas”, convocado por el Ayto. de Sevilla, para representar a la ciudad dentro del marco de las actividades de la “Europa Mediterránea” de ese año 1986.

45. La exposición, titulada *Homenaje al cubismo*, reunió a una extensa nómina de artistas: desde el propio Mora, Miguel Ángel Porro o Zapatero a Gordillo, Tovar, Carmen Laffon, Joaquín Sáenz, Juan Romero, Juan Suárez...

46. María Corral (desde las direcciones de la Fundación La Caixa primero y luego el MNCARS), Soledad (con su galería) y Rosina Gómez Baeza (desde ARCO), constituyeron, por qué no indicarlo, un poderoso lobby durante el último lustro de los años 80 y primeros 90.

47. Exposición celebrada en la Rotonda di Via Besana entre octubre y diciembre y en la que participaron veinte artistas (diez de ellos, curiosamente, tuvieron relación con Soledad Lorenzo): desde Gordillo, García Sevilla o Gerardo Delgado hasta Fede Guzmán, Barceló o Pello Irazu pasando por Sicilia, Uslé, Patricio Cabrera...

48. Pedro se refería a ello durante la entrevista realizada: “Yo sabía que me tenía que ir del círculo en el que estaba, así que pedí una beca, me la dieron y me fui a Nueva York, por buscarme un sitio más neutral. Yo siempre me he sentido bien en los lugares que no pertenecen a nadie...”.

49. A partir de 1990, el trabajo de su nueva galerista y su pertenencia a los fondos de la Colección de la La Caixa, con la enorme actividad que ambas despliegan (desde lo comercial una y desde lo institucional otra), le permiten una continuada presencia que se materializa

50. JIMÉNEZ, Pablo. “Ni cocido ni crudo”, *ABC Cultural*, 16 de diciembre 1994.

De la consolidación a la crisis. 1996-2005

Tres años (94-96) muy intensos de trabajo, que coinciden con su asentamiento en Nueva York, se materializan ese último 1996 en dos individuales que muestran un importante cambio de rumbo en su obra⁵¹: la primera en Soledad y la segunda en Alejandro Sales que le permite, por vez primera, mostrar comercialmente su obra en Barcelona y será una de las escasísimas colaboraciones con otras galerías.

Es este un periodo caracterizado por la consolidación (su primera individual institucional, como ya indicamos, se produce en 1998) y la continuada presencia en muestras colectivas⁵², que se concentran en su mayoría en el período 2000-2002, tras la estupenda (pero muy complicada comercialmente) exposición de carácter casi totalmente instalativo⁵³ del año 2000 en su galería. Serán veintitrés exposiciones colectivas (la mayor parte de ellas de primer nivel) y cuatro individuales: una en CAAC de Sevilla, otra en la galería Senda de Barcelona y dos en Sydney al amparo de la Bienal de Fotografía (una comercial en la Greenaway Art Gallery y otra institucional en el Center for Photography).

Si “parásemos” su curva de tendencia (en cuanto a número de exposiciones) en el año 2005 veríamos la típica de un artista con trayectoria consolidada (Fig. 11), con un rápido ascenso que alcanza cierta meseta, estabilizándose, y que tras quince años de carrera vuelve a tomar impulso en una contracurva ascendente. Pero, casi de forma paralela e invisible en ese momento, entre los años 2002-2004 se va produciendo una fractura en su trayectoria: su traslado de residencia y cuestiones de carácter personal le mantienen dos años alejado del ritmo de trabajo intenso que acostumbraba lo que, consideramos, le lleva (alcanzados ya los cuarenta) tanto a un replanteamiento de su labor como de su posición en *el sistema del arte*.

Es en esta situación, ya en 2005 –y aunque probablemente agotada la relación con Soledad Lorenzo– cuando realiza la última exposición en la galería. Se cierran quince años de productiva relación sin que el artista tenga una segunda galería en la que depositar la labor de venta y promoción.

Los años del desierto. 2006-2015

La última década de trabajo de Pedro Mora se caracteriza, como ya hemos visto, por una brusca fractura en la presencia pública. Tan sólo una individual, en la galería Silió de Santander, en 2011 (colaboración sin conti-

LÍNEA DE TENDENCIA. N° DE EXPOSICIONES 1985-2005

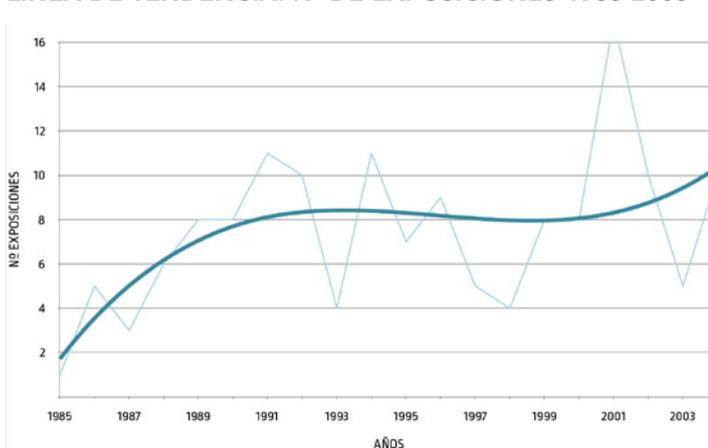


Fig. 11. Línea de tendencia según número de exposiciones realizadas. Pedro Mora.

51. Consecuencia, sin duda de su residencia en EE.UU., que se continuará en la individual de 1997 en la galería Rafael Ortiz y en la siguiente individual de 1998 en Soledad, TGW, probablemente su exposición, gracias a los formatos y temas (aparentes) con mayor recorrido comercial.

52. Habría que destacar, por ejemplo, su participación en *Ofelias y Ulises*, mostrada en el paralelo de la Bienal de Venecia 2001 y luego en el Küppersmühle Sammlung Grothe de Duisburg; *Arte español de los años 80 y 90 en las colecciones del MNCARS* en la Galería de Arte Contemporáneo Zachęta, Varsovia; *Gótico pero exótico* en Artium; *Colección Coca Cola* en el Banco Geral de Lisboa; etc.

53. Como Guillermo SOLANA definía: “el conjunto de la exposición supera con mucho el efectismo intrascendente de tantas instalaciones”, *El Cultural*, 20 de septiembre 2000.

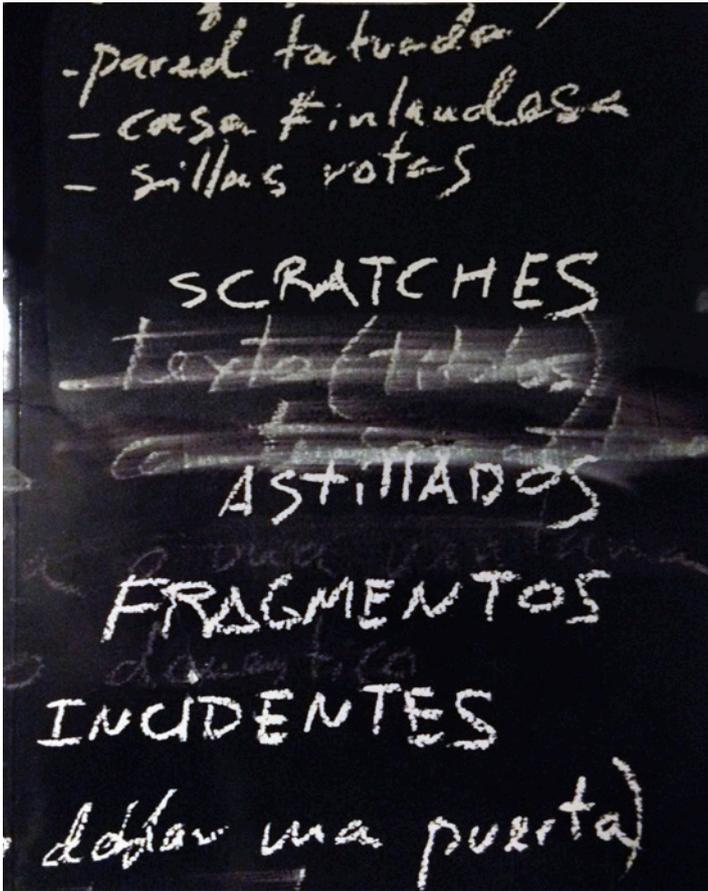


Fig. 12. Portada del catálogo Pedro Mora. Incidentes y fragmentos (2005), correspondiente a su última exposición individual en la galería Soledad Lorenzo, Madrid.

nidad hasta el momento), y, apenas quince colectivas, todas ellas institucionales, en diez años, son muy poca actividad teniendo en cuenta la trayectoria anterior. Es cierto que todas ellas se realizan en importantes centros y museos (MUSAC, Artium, La Panera, CAAC, MARCO...) y son muestras destacadas a nivel nacional en las que la participación de Pedro viene dada por la presencia en colecciones notables de valiosas piezas suyas de diferentes épocas.

Finalmente, indicar que hay tres cuestiones fundamentales que se unen de forma negativa durante estos años, marcando no sólo su carrera sino, también, la de casi todos los miembros de su Generación⁵⁴: la falta de representación galerística sólida, la disminución de proyectos expositivos institucionales como consecuencia de la crisis económica iniciada en 2008 y la inadecuada adecuación a un sistema que está moviendo sus estructuras.

Conclusiones

1. La importancia de contar con el soporte de una galería de arte de referencia solvente, y otras colaboradoras que permitan la defensa, promoción y venta de la producción.
2. La falta generalizada de adaptación, como profesionales, de los artistas plásticos de generaciones anteriores a los cambios producidos en *el sistema del arte* que, actualmente, obligan a compaginar alternativas efectivas al sistema tradicional de galerías.
3. La importancia de la internacionalización y reconocimiento exterior para poder mantener una carrera.
4. La importancia de estar presente no sólo en los ámbitos institucionales sino también en el coleccionismo privado que, a la larga, ofrece el soporte económico necesario para poder vivir de la labor profesional.
5. La dificultad general para mantenerse (activo y reconocido) dentro del *sistema del arte* y la necesidad de estarlo para mantener una carrera pública a lo largo de los años.

54. En idénticas circunstancias, sin una galería importante (que trascienda lo local) que les represente, se encuentran, por ejemplo, Antonio Sosa, Rafa Agredano, Guillermo Paneque, Ricardo Cadenas o Javier Buzón...



atrio
reseñas



Teresa SAURET GUERRERO (ed.)

Usos, costumbres y esencias territoriales

Málaga, Universidad de Málaga. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 2011. 300 págs. ISBN 9788497472579.

Qué sugerente lectura ésta que nos invita a revisar conceptos que no por ya abordados se encuentran plenamente definidos. Y es que la impulsora del encuentro que ha dado lugar a este repertorio de ensayos tiene, y no nos sorprende, una insaciable curiosidad por abordar temas que a pesar de estar en la base del desarrollo artístico del arte decimonónico y en consecuencia del que se creó en el siglo precedente, son complejos y a veces no conducen más que a la constatación de que las dudas son a veces irresolubles.

Ahora corresponde atacar el tema de la creación artística en el contexto de las identidades territoriales, lo que la profesora Sauret denomina en su bien traído estudio introductorio: “*Realidad y ficción en la construcción de las identidades territoriales*”. Una más que oportuna ocasión de poner actualizar la información y poner un poco orden en tan confuso maremagno. A pesar de que la *identidad* es la palabra central de una gran parte del debate en la cultura actual, desde el punto y hora en que la *diversidad* adquiere protagonismo.

En el siglo XIX en la diversidad, o mejor, en la condición de *diverso*, que para algunos intelectuales, como Baudelaire, es *lo raro* o *lo extraño*, en lo que encontraban las raíces de la belleza.

Ese pensamiento, esa sensibilidad, desarrollada en un contexto como el de la Europa que despierta de su letargo y se industrializa, donde la burguesía se hace dueña de la realidad social, conduce o se entrelaza, pues está por marcar la direccionalidad de las influencias, con el surgimiento de los *nacionalismos*.

A partir de esta presentación Teresa Sauret estructura las ideas que han de ponernos en antecedentes sobre lo que significan las páginas que siguen. Y se organizan en torno a tres ideas esenciales: la búsqueda de las señas de identidad, marcando las diferencias; la relación de tradición e identidad, a partir de las reminiscencia del pasado en el presente; por último, la imagen y los estereotipos, con indagación en los códigos.

Consciente de la dificultad de conocer todos y cada uno de los matices que esta compleja realidad tiene, me voy a centrar en uno de los textos más representativos, el de la propia Teresa Sauret, que lleva por título “*La española cuando besa... tendencias y realidades en la imagen femenina finisecular*”.

Un ensayo que arranca con el popular estribillo de la copla que cantara Celia Gámez, cuya letra remata con que “a ninguna [española] le interesa besar por frivolidad”. La canción está dando la pauta a mediados del XX de una imagen cristalizada también en las artes visuales. No es más que una construcción cultural que se manifiesta en un repertorio de imágenes y lugares comunes que juegan con la ambigüedad interpretativa. El selecto ramillete de lienzos que se publican en el artículo vienen a respaldar muy acertadamente el discurso de Sauret, que, en definitiva, pretende aclarar un intrincado laberinto de ideas nacidas en el complejo final de siglo. La imagen femenina acuñada durante el romanticismo era ambigua. Fruto de la manera de pensar de la burguesía, que vio a su manera la realidad femenina, que lejos de tomarla como era, la reinventó. Las representaciones así lo delatan y también reflejan el que la realidad territorial se asoció a estas costumbres, pero tomado con mucha libertad. Patronos formales que se inventaron de manera interesada. Una etiqueta, un cuño, que derivó al tópico de “Spain in diferent”. Y que tenía en el Quijote la imagen arquetípica, cargada de valores como idealismo o dignidad, los que se materializaban en la figura del “hidalgo”, tan perfectamente dibujado en la literatura de los siglos de oro, pero que ahora empieza a sustituirse por esta nueva idea burguesa, materializada en los tipos divulgados por la copla y el cine “folclórico” de la postguerra.

La sutileza de esta iconografía lleva al punto de decir que *“la maja del quitasol [pintada por Goya] se mueve como una duquesa, y que la distancia marcada entre ella y las majas, vestida y desnuda [del mismo pintor], es casi infinita... [pues] la mirada desafiante de éstas nos está diseñando un posicionamiento femenino diferente”*. Entre la ingenuidad y la seducción hay una gran distancia, que es recorrida por un solo pintor. Y el progresivo control de la mujer nunca acabará con el gusto por sus “virtudes esenciales”: espontaneidad, virtud y bondad. Con esa ambigüedad Flaubert se expresa Flaubert, que ve en una Virgen de Murillo una “niña” plena de encantos.

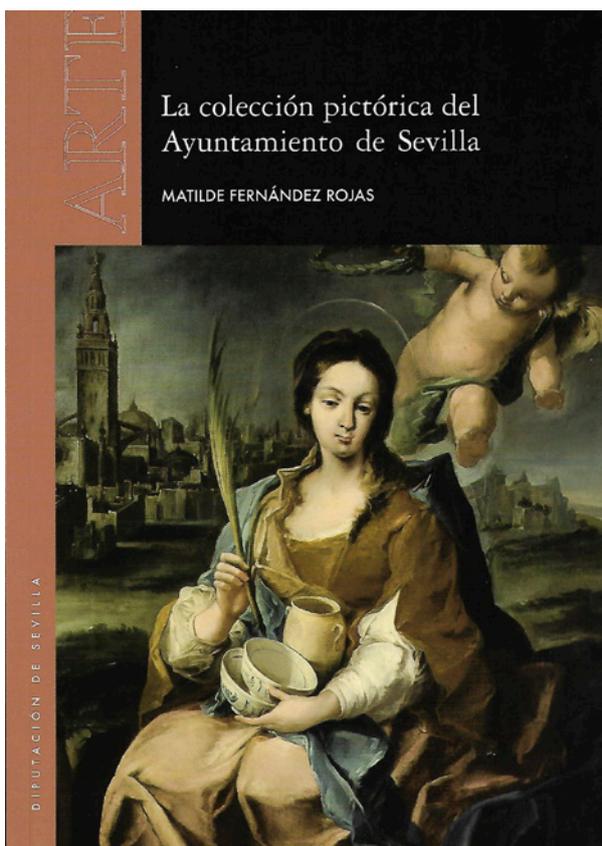
Estos estereotipos creados en la concurrencia de conceptos barrocos e ideas foráneas, mezcla de realismo y naturalismo, acabaron conduciendo hacia el país visitantes que querían conocer in situ esa atractiva realidad. Ello contribuyó a la definición del modelo femenino español, que reunía cualidades demandadas por nuestros visitantes. Un modelo que tomó forma en un personaje que hoy goza del valor de símbolo de lo hispano: Carmen. Un tipo femenino creado por Merimée para retratar a una mujer trasgresora que a la postre llevaba al hombre a su perdición. Aunque de imagen atractiva, la norma se imponía para advertir de las consecuencias de ese comportamiento marginal.

No es la única mirada foránea con relación a la mujer española, que conduce a la codificación de tipos. Valga otra aportación a la que recurre Sauret en su discurso, la que realiza el baron Bourgoing en 1789, a través de su *Nouveau voyage en Espagne*, donde plasma sus impresiones sobre España y “lo español”, cargadas de excesos. Y llega a encontrar la mixtura entre lo europeo y lo oriental dentro de la Península. En algunas figuras femeninas alcanzaríamos a ver una mezcla de lo gitano, andaluz y morisco.

La pintura andaluza juega con todos estos tópicos en la configuración de la imagen femenina. Las protagonistas de los cuadros de Cabral, Romero o los Bécquer, se ubican en ese espacio transitorio, en que se muestran desenvueltas, pero a la vez dejan entrever su decencia. Al final, un pintor como Julio Romero de Torres reflejaría en *la Nieta de la Trini* a una gitana y prostituta, aunque velando tan dura realidad con un cierto estado de somnolencia.

En definitiva, un complicado mundo de imágenes en que la ambigüedad obliga a leer entre líneas como muy hábilmente ha hecho Teresa Sauret, en un ensayo que tiene el valor del concepto desarrollado y la idea aclarada...

Fernando Quiles García
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla



Matilde FERNÁNDEZ ROJAS

**La colección pictórica
del Ayuntamiento de Sevilla**

Sevilla, Diputación de Sevilla, 2014. 202 págs.
ISBN 9788477983576

La colección pictórica del Ayuntamiento de Sevilla está formada por obras de variada procedencia, autores y técnicas. La componen, entre otras, obras religiosas, paisajísticas e historicistas, entre las que tienen cabida desde pintores de la escuela sevillana, con algunos artistas de renombre, hasta artistas extranjeros y en la que podemos encontrar técnicas como, por ejemplo, la pintura al óleo, la acuarela y el dibujo. En ella, vamos a hallar influencias diversas: las renacentistas, tanto italianas como flamencas de las obras más antiguas, las características propias

de la escuela sevillana del Siglo de Oro español, las francesas y del rococó a lo largo del siglo XVIII, las historicistas, costumbristas, populares y románticas de la centuria decimonónica y las del siglo XX que, en un primer momento, permanecieron indiferentes a las vanguardias para, a partir de mediados de siglo, adaptarse a una renovación plástica.

La doctora en Historia del Arte Matilde Fernández Rojas nos ofrece en su libro un recorrido a través de los diversos autores, influencias y técnicas de las distintas obras que, desde el siglo XVI hasta el XX, componen la colección de esta institución sevillana.

Tras una introducción, la autora comienza su periplo por esta ilustre pinacoteca con las obras más antiguas que la conforman, las cuales serán *Tríptico de la Virgen con el Niño, san Miguel y san Bartolomé* y *Virgen de las cerezas*. Ambas anónimas y del siglo XVI. Con ellas, Fernández Rojas nos sumerge en la devoción popular característica de la Sevilla de dichos años que va a constituir una de las fuentes temáticas de la que beberán muchas de las obras de la siguiente centuria. Encontramos, por tanto, cuadros basados en el fervor y la devoción a los ángeles, a los mártires, o a los santos, como por ejemplo Santa Teresa, y a la pasión y muerte de Cristo; junto a obras que muestran el ambiente familiar, la infancia, el culto al Niño Jesús y el carácter popular.

Dentro del conjunto de obras que componen este siglo XVII, el Ayuntamiento cuenta con insignes nombres que constituyen algunas de sus obras más importantes, aunque algunas se encuentran depositadas en otras instituciones. Es aquí donde Matilde Fernández Rojas aporta los nombres de Alonso Vázquez con *La Santísima Trinidad*, *La Fortaleza* y *La Templanza* en la iglesia de San Román, el

de Juan Guy con su *Cristo Crucificado*, o el de Francisco Varela con su *Retrato de Juan Martínez Montañés* en el Hospital de los Venerables. Igualmente, describe obras de Velázquez como *la Imposición de la casulla a San Ildefonso* –que la autora considera como la obra más importante de esta pinacoteca–, o de Zurbarán con su *Inmaculada* y su *Retrato de Fray Pedro de Oña*, estas últimas tres obras también en el mencionado Hospital. Además del único dibujo que se conserva de Murillo en Sevilla, *Ángeles volando y San Juan Bautista con el cordero* y de las obras de Valdés Leal, cuyos títulos son: *Procesión de Santa Clara con la Sagrada Forma* y *La retirada de los sarracenos de Asís*.

La autora termina las obras de esta centuria con un *Retrato de Carlos II*, perteneciente al obrador de Juan Carreño de Miranda. Este cuadro nos sirve de preámbulo para el conjunto de obras del siguiente bloque del libro, dedicado al siglo XVIII, en el cual tienen un mayor protagonismo, sin abandonar la temática religiosa, lo histórico y lo económico. En consecuencia, aparecen, dentro de la colección, pinturas en las que se representan a los distintos monarcas y sus esposas y a personajes ilustres de la ciudad. Dentro de este grupo podemos incluir los retratos de *Felipe V*, *Isabel de Farnesio*, *Fernando VI*, *Bárbara de Braganza*, *Carlos III*, o los retratos de *Nicolás Antonio*, escritor y bibliófilo sevillano, y de los pintores *Velázquez* y *Murillo*, entre otros.

Sin duda, la personalidad artística más relevante de este siglo XVIII es la de Juan Espinal con obras como *Las Santas Justa y Rufina* –que Fernández Rojas considera como una de las mejores obras de esta colección– *Escudo de Sevilla*, *Escudo de armas del NO8DO*, *Multiplificación de los panes y los peces* y *Al-Jataf entregando las llaves de la ciudad de Sevilla a San Fernando*.

A continuación, en el bloque del libro dedicado al siglo XIX, tienen cabida temas religiosos, historicistas, costumbristas y románticos. En él, continúan las obras en las que se representan a personajes ilustres ya sean como miembros de la realeza

o como célebres personajes de la historia sevillana. En la colección investigada por la autora del libro destacan tanto los cuadros que copian los temas, iconografías y formas murillescas, como los de pintores de la escuela sevillana. En este último grupo podemos mencionar a Antonio María Esquivel con su retrato del *General Baldomero Espartero*, a Andrés Cortés con su *Feria de Sevilla*, a Joaquín Díez con su *Vista de Sevilla*, a Joaquín Domínguez Bécquer con *La paz de Wad-Ras* y a José María Romero con *El rey Alfonso XII contemplando en la Capilla Real el cuerpo incorrupto de San Fernando* y *El rey Alfonso XII firmando el acta de colocación de la primera piedra del monumento a San Fernando*. Además de obras de Gonzalo Bilbao, Eduardo Cortés, José García Ramos, José Rico Cejudo, Rosendo Fernández Rodríguez y Andrés Parladé, entre otros.

Mención especial merecen las obras que conforman la colección Montpensier, a las que la autora les dedica un apartado propio. En ella, encontramos cincuenta y un retratos de personajes importantes a nivel nacional y local, donados en 1898, pudiéndose destacar, dentro de este conjunto, las obras de pintores como Antonio Cabral Bejarano y los ya mencionados Andrés Cortés y José Domínguez Bécquer.

Numerosas son las obras que se describen en el último bloque del libro, dedicado al siglo XX, donde las becas a los artistas y los certámenes y premios, como el de pintura Gonzalo Bacarizas, estimularon el aumento de la colección. Apreciable es, además, este siglo por darnos el nombre de la mayoría de las artistas cuyas obras tienen cabida en la colección. Así, y a excepción de Filomena Cordero García con su *Paseo de los Jardines de Cristina*, del segundo tercio del siglo XIX, en esta nueva centuria podemos apreciar las pinturas de Amparo González Figueroa con un *Retrato de Gonzalo Queipo de Llano*, de Rosario Rodríguez Tierno con la *Iglesia de san Isidoro*, de Ascensión Hernanz Catalina con la *Plaza de San Juan de la Palma* y el *Archivo de Indias*, de María Reneses Sanahuja con *El Arbusto Rojo* y una obra

inventariada aunque no localizada y desconocida de Blanca Bonald llamada *Sueño*. Los nombres de estas mujeres aparecen en las páginas de este bloque junto a los de Gustavo Bacarizas, Francisco de Hohenleiter, Miguel Pérez Aguilera, Armando del Río y Juan Romero, entre otros.

Finalmente, del conjunto de obras de esta última centuria, las del último tercio están caracterizadas por la renovación artística, la diversificación temática y la adquisición de obras de pintores contemporáneos consagrados. Así, en las líneas dedicadas a este marco temporal destacan las obras de Antoni Tàpies (*Mocador Lligat, Arc in creu, «A4»*) y de Luis Gordillo (*Dueto*) junto a otro conjunto de autores con gran influencia de la pintura abstracta, además de la última mujer cuya obra forma parte de esta pinacoteca: María Luisa Amadeo con *Estantería*.

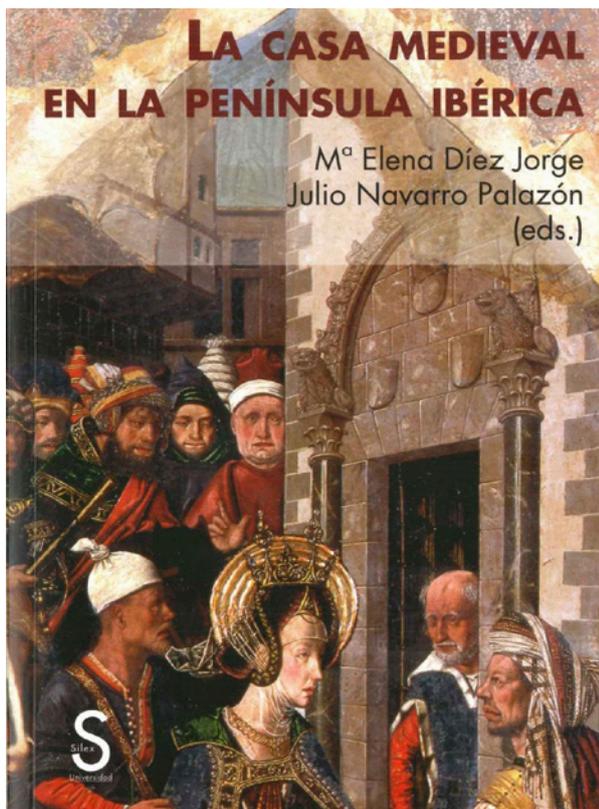
El minucioso análisis que nos ofrece Matilde Fernández Rojas, con su admirable espíritu descriptivo para cada una de las obras que conforman la colección pictórica del Ayuntamiento de Sevilla, es de agradecer, sobre todo, en aquellos casos en los que no se acompaña con la imagen del cuadro. La capacidad para describir hasta el mínimo detalle, y no solo los elementos que aparecen representados en cada obra, sino cómo lo están y cómo es la pincelada, si ha sido restaurada o no, su procedencia y su estado de conservación, permite, a los interesados en conocer el patrimonio pictórico del ayuntamiento, comprender el valor y la importancia de su colección.

En definitiva, el objetivo con el que la autora nos introducía en el libro, a saber: el conocimiento de la cantidad y la calidad de los cuadros que, a día de hoy, atesora el Ayuntamiento de Sevilla; es bastante plausible y sólo queda que la idea que expone Fernández Rojas de “*promover, en un futuro cercano, una más amplia y adecuada difusión del mismo a través de exposiciones e instalaciones museográficas, retomando el antiguo y frustrado proyecto planteado en el año 1886, de la creación de un museo municipal que albergue este patrimonio que toda la ciudadanía merece disfrutar*” se haga realidad pues,

aquel que lea el presente libro, será capaz de entender el valor de las obras de la colección pictórica del Ayuntamiento de Sevilla y la necesidad de su difusión y su conocimiento.

Victoria Sánchez Mellado

Becaria del Área de Historia del Arte
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla



M.^a Helena DÍEZ JORGE
Julio NAVARRO PALAZÓN (eds.)

La casa medieval en la Península Ibérica

Madrid, Sílex Universidad, 2015. 155 págs.
ISBN 978-84-7737-899-0

La competente editorial Sílex ha regalado el año pasado a sus lectores un libro útil y necesario. Coordinado por la profesora María Elena Díez Jorge, del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y por el investigador Julio Navarro Palazón, director del Laboratorio de Arte y Arqueología de la Arquitectura de la Escuela de Estudios Árabes de Granada, es el producto final de la labor de muchos investigadores, integrados la mayoría de ellos en dos magnos proyectos de investigación: “La arquitectura residencial de al-Andalus; análisis tipológico, contexto urbano y sociológico. Bases para la intervención patrimonial” (HAR2011-29963) cuyo in-

vestigador principal es Julio Navarro Palazón dentro del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación, y “La arquitectura en Andalucía desde una perspectiva de género” (HUM5709) cuya investigadora principal es María Elena Díez Jorge. Además recoge también los resultados del congreso internacional “El espacio doméstico en la península ibérica medieval: sociedad, familia, arquitectura, ajuar”, celebrado en Granada en el año 2013 bajo los auspicios de la Escuela de Estudios Árabes (CSIC) y la Universidad de Granada.

Así pues, la obra que nos ocupa nos presenta el estado de la cuestión y la visión actualizada acerca de la casa en la Edad Media dentro del ámbito peninsular en sus dos vertientes, islámica y cristiana, desde un punto de vista multidisciplinar en el que intervienen no solo medievalistas sino también arqueólogos, arquitectos, historiadores del arte, arabistas y antropólogos. Tras una clara y concisa introducción al tema por parte de ambos coordinadores Navarro Palazón y Díez Jorge, la arqueóloga Sonia Gutiérrez Lloret realiza una atinada reflexión acerca de la lectura social del espacio doméstico medieval que sirve de pórtico a las cuatro partes en que se divide este libro: la primera, un esclarecedor prólogo a la península ibérica dedicado al Norte de África y el Oriente donde se estudia no sólo el Magreb con los ejemplos de Argelia y Norte de Marruecos sino también los espacios domésticos del Macrek medieval con el paradigma de Alepo. La segunda parte está referida a la vivienda en las ciudades de al-Andalus al mismo tiempo que la tercera parte se ocupa de las pervivencias medievales e islámicas en el reino de Granada tras la conquista cristiana en 1492. Finalmente, la cuarta parte trata los espacios domésticos medievales en los reinos cristianos desde la Alta a la Baja Edad Media.

Obviamente, la primera razón del espacio doméstico como objeto arquitectónico es responder a las necesidades primarias de cobijo de los individuos, reflejando dicho objeto arquitectónico las tipologías de las distintas estructuras familiares y de parentesco de las sociedades a las que pertenecen así como las perennes tradiciones arquitectónicas y los condicionamientos del medio físico que influye con las diferentes condiciones climáticas y los distintos materiales de construcción. En este sentido, el estudio de la casa en Oriente y el Norte de África de la primera parte nos introduce perfectamente a lo que será al-Andalus con las formas de los espacios domésticos desde el siglo XIII al XVIII en el Machrek medieval de Siria, ejemplificado en la ciudad de Aleppo por Jean-Claude David mientras que una nueva lectura de las casas de Sedrata en Argelia es efectuada por Patrice Cressier y Sophie Gilotte y el uso de los espacios domésticos de la medina de Argel en época otomana (1516-1830) es estudiado por Sakina Misoum. Por otra parte, el ámbito del espacio doméstico en la literatura hagiográfica medieval del Magreb es tratado por Manuela Marín al tiempo que Marie-Christine Delaigue y Rahma El Hraiki realizan una aproximación etnográfica a las mujeres y casas del medio rural en el Norte de Marruecos.

En cuanto a la población rural andalusí respecto a la población urbana resulta evidente su heterogénea complejidad como un importante factor a considerar a la hora de analizar sus actividades sociales y económicas que tienen palmariamente su corolario en las distintas manifestaciones de la arquitectura, algo que podemos constatar igualmente en los reinos cristianos. Las notorias diferencias legales en lo tocante a la privacidad doméstica por las que se rigen las sociedades islámica y cristiana y muy particularmente en relación con el género femenino tendrá sus consecuencias en zaguanes, fachadas y medianeras por lo que compete a servidumbres de vista, que también repercutirán ulteriormente con su pervivencia en el ámbito cristiano. Desde una perspectiva de género este factor se entiende como cate-

goría útil para el análisis histórico en relación con las categorías sociales, étnicas y religiosas, habida cuenta de las coordenadas espacio y tiempo que variaron también a lo largo del período medieval.

En consecuencia, la segunda parte de la obra se ocupa de al-Andalus comenzando con un apurado análisis del espacio doméstico en los diccionarios biográficos andalusíes a cargo de María Luisa Ávila Navarro. Resultan curiosísimos los casos de litigio entre vecinos presentados por Alfonso Carmona donde junto los típicos de medianeras y colindantes, particiones o uso compartido de pozos, aparece también la compraventa de la columna de aire sobre una edificación. Luis José García-Pulido estudia algunos casos de la respuesta de la vivienda andalusí a los condicionantes climáticos centrándose en los ejemplos mayúsculos de Madinat al-Zahra y su secuela además de la elocuente Alhambra granadina, resultando asimismo del mayor interés la investigación arqueológica de la hidráulica doméstica en función de los pozos negros y las letrinas como espacio de convivencia andalusí llevada a cabo por Ieva Reklaityte. La experta Christine Mazzoli-Guintard dedica su capítulo a los usos de la alforfa en la Córdoba del siglo XI desde una perspectiva de género, apurando las fuentes de época omeya y taifa, con agudos apuntes semánticos sobre la *gurf* andalusí mientras las fuentes lexicográficas árabes son analizadas para el estudio del ámbito doméstico por Dolores Serrano-Niza, quien realiza una importante aportación al conocimiento del mobiliario textil de las casas andalusíes, deteniéndose en los objetos y su significado, la lencería doméstica y el ajuar de la casa. Finalmente, Julio Navarro Palazón, Pedro Jiménez Castillo y Fidel Garrido Carretero analizan la forma y función de la casa-patio andalusí, estableciendo sus analogías y diferencias entre los ejemplos de Murcia y Siyása en los siglos X al XIII con un completo estudio muy documentado de sus aspectos historiográficos, materiales y técnicas constructivas para conducirnos a la descripción pormenorizada de los distintos espacios domésticos: zaguán, establo, patio, pórtico, cocina,

salón, letrina y cuarto de abluciones que presentan la casa como un espacio de sociabilidad y de protección de la intimidad familiar en el que se puede constatar los indicios de relaciones de parentesco en las particiones de las casas.

Los aspectos de la sociedad feudal quedan ampliamente definidos en los distintos tipos de casas en la península ibérica cuyo estudio resulta inseparable del análisis urbanístico de las ciudades, sus particiones en parcelas o su crecimiento en altura andando el tiempo, dado el escaso espacio intramuros, será un fenómeno perceptible tanto en el ámbito andalusí como en el cristiano. En este sentido, resulta del mayor interés la definición del espacio doméstico y su distribución, siguiendo también las diferencias de género con sus usos y funciones, comprobando en qué manera se perpetúan las tradiciones medievales después de 1492, cuando el reino nazarí se convierte en reino cristiano manteniéndose las pervivencias andalusíes en época moderna.

Tal es el objetivo de la tercera parte donde María Elena Díez Jorge se ocupa de un modo exhaustivo de los cambios y pervivencias medievales de las casas de la Alhambra después de la conquista cristiana, es decir, desde 1492 hasta 1516, aportando no sólo una abundante documentación de archivo sino también una completa iconografía y dos espléndidos planos del conjunto de la Alhambra con la hipótesis de ubicación de las casas nazaríes y la posterior situación de las casas en el reinado de los Reyes Católicos, según la mencionada documentación. En el siguiente capítulo, Antonio Orihuela Uzal analiza las casas andalusíes según el libro de habices de las mezquitas de Granada en el año 1527, dibujando quince de estas casas pertenecientes a distintas iglesias de la ciudad en función de los datos proporcionados por dicho libro. Para terminar este apartado, María Aurora Molina Fajardo estudia la vivienda rural granadina después de 1492, centrándose en las viviendas del Valle de Lecrín y sus principales características, materiales, técnicas constructivas así como los diferentes espacios: patios, portales, palacios, cocinas, bodegas, corrales y establos.

Así pues, como se puede percibir la presente obra se articula en función de tres ejes que vertebran su estructura, a saber: 1) la definición del espacio doméstico, 2) el análisis de la distribución de espacios en las distintas viviendas, 3) el estudio de las funciones y usos de aquellos espacios.

Esta organización es la que comprobamos al llegar a la cuarta y última parte del libro que versa sobre los reinos cristianos. En ella, Alfonso Vigil-Escalera Guirado comienza exponiendo el espacio doméstico en el ámbito rural del centro de la península entre los siglos V y IX de nuestra era, según los registros arqueológicos que definen la estructura, dimensiones y componentes de las parcelas habitacionales así como el contenido, función y tradiciones constructivas de casas, cabañas y sus diversas actividades domésticas. A continuación, los espacios domésticos urbanos y rurales en el País Vasco son tratados por Agustín Azkárate Garai-Olaun y José Luis Solaun Bustinza, ocupándose del ámbito artesanal y agropecuario antes y después del año mil con el estudio de la metalurgia y los campos así como del hábitat rupestre en el asentamiento de las Gobas y, por otra parte, del ámbito urbano, con espléndidas reconstrucciones de las distintas tipologías en Vitoria-Gasteiz. John Moscatiello estudia los aspectos de la privacidad doméstica a través de las fuentes jurídicas castellanas del siglo XIII, particularmente las *Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio mientras Jean Passini analiza las fuentes escritas del siglo XV para ofrecernos una visión diacrónica de los espacios de la casa medieval en la ciudad de Toledo en los ejemplos de la casa del tesorero de la catedral y la de don Luis de Daça así como en la casa islámica enterrada en el callejón de Atocha. Los objetos de la vida cotidiana y el espacio doméstico de la Cataluña medieval son estudiados por Teresa Vinyoles Vidal, introduciéndonos en la casa gótica en sus diferentes vertientes rural (la masía) y urbana para darnos a conocer los dormitorios y sus camas, los objetos que son guardados en cajas y cofres, la cocina y el comedor, las mesas y los asientos, a través de los documentos e

inventarios *post mortem* así como de la iconografía con lo cual nos demuestra el índice de calidad de vida, higiene y confort en la Edad Media.

La iconografía de la casa cristiana bajo-medieval a través de la pintura de los retablos góticos aragoneses del siglo XV corre a cargo de la profesora María del Carmen Lacarra Ducay, mostrándonos escenas de la vida cotidiana en los variados registros de los retablos góticos de Aragón donde podemos apreciar tanto los exteriores como los interiores de múltiples viviendas en los que quedan fijados en sus tablas los salones, comedores y dormitorios de la España cristiana del siglo XV. Finalmente, Ana Aranda Bernal nos presenta la vida doméstica de la nobleza sevillana en torno a 1500 con un exhaustivo análisis de los inventarios de bienes de doña María de Mendoza y doña Catalina de Ribera en los que podemos constatar el número y precio de tapices y almohadas de asiento, guadamecés, aparadores de plata, cubertería, vajillas y botillería, ropa de mesa, manteles, camas, sábanas, ajueres y joyas repletas de oro y piedras preciosas que disfrutaban estas grandes señoras. Como expresivo colofón del libro este capítulo nos introduce admirablemente en el ámbito de mansiones sevillanas tan principales como la Casa de las Dueñas y la Casa de Pilatos, constituyendo un magnífico estudio que sabrán apreciar no sólo los historiadores del arte sino también los historiadores de las mentalidades pues que entramos también en los espacios religiosos de la *“devotio moderna”* así como en el funcionamiento del universo doméstico en todas sus plurales actividades en las que se puede comprobar en qué manera las formas de vida medievales –entiéndase no sólo cristianas sino también mudéjares y moriscas– perduraron en la Sevilla del Renacimiento. En suma, un atractivo final para comprender la vida que llenó aquellos singulares palacios.

En efecto, *La casa medieval en la península ibérica*, como señalábamos al principio de esta reseña, significa un libro útil y necesario que cubre un gran vacío que existía desde el punto de vista de la investigación arqueológica y documental. No obs-

tante, cuando llegamos a la última parte dedicada a los reinos cristianos hubiéramos deseado seguir leyendo más y más. Ciertamente, son dieciséis capítulos los que tratan sobre edificios islámicos frente a sólo siete capítulos que versan sobre el mundo cristiano si consideramos que la impronta andalusí perduró en el reino de Granada hasta más allá del siglo XVI. Si no supiéramos que hasta el siglo XVIII se construía en Lebrija una bóveda de lazo almohade, y que el *Compendio de Carpintería de lo blanco* (1633) de Diego López de Arenas difundió por todos los reinos hispánicos el arte de las armaduras de cubierta mudéjares de igual modo que haría también en tierras mexicanas el manuscrito del monje carmelita fray Andrés de San Miguel, podríamos pensar que se ha abusado del influjo de al-Andalus en la cultura española. Nada más ajeno a la realidad histórica. La compleja existencia de la España medieval a través de los testimonios de sus espacios domésticos queda admirablemente reflejada en los diversos estudios de esta obra que hemos tenido el honor de comentar: un libro de los que los franceses llaman *“pour lire et relire”*, un libro del que por mucho tiempo no sólo los medievalistas sino también los modernistas darán buena cuenta de ello.

Rafael Cómez Ramos
Universidad de Sevilla

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 VELASCO, 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*, nº33, 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.

