

n° 23 | 2017

# atrio

revista de historia del arte

---





*atrio*

revista de historia del arte

## Directores

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

## Secretaría

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

## Secretaría Técnica

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

## Consejo Editor

José Manuel Almansa Moreno (Univ. de Jaén, España)  
 M<sup>a</sup>. 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  
 Correo-e: atrio.revista@gmail.com  
 Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atRIO/index>

Diseño y maquetación: [laboratoriodelasartes](#)

Imagen de portada: “*La Diabla*” de Nicolás de Bussy (detalle). Fotografía: Mariano Cecilia Espinosa

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 Miliani (Univ. Rovira i Virgili, Tarragona, España)  
 Olaya Sanfuentes (Pontificia Univ. Católica de Chile)  
 Teresa Sauret Guerrero (Univ. de Málaga, España)  
 Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán, México)  
 Ricardo Tapia Zarricueta (Univ. de Chile)  
 Antonio Urquizar Herrera (Univ. Nacional de Educación a Distancia, España)  
 Susan Verdi Webster (College of William and Mary, Williamsburg, USA)

# índice

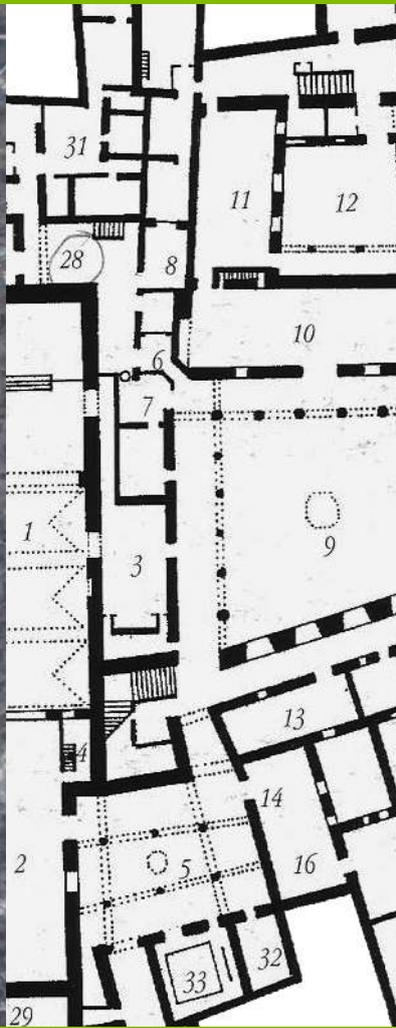
Iconología de la arquitectura religiosa bajomedieval en Sevilla: la iglesia de San Julián <b>Rafael Cómez Ramos</b>	10
Huellas en Piedra: Monteas en el claustro de la Catedral de Cuenca <b>Alexandra M. Gutiérrez Hernández</b>	24
Los maestros cañeros del convento de Santa Inés de Sevilla <b>Estefanía Medina Muñoz</b>	40
Le "Soledades" nello stato di milano sotto la Spagna e oltre <b>Fiorenzo Baini</b>	52
La alegoría procesional en el barroco: "La Diablesa" de Nicolás de Bussy <b>Mariano Cecilia Espinosa / Gemma Ruiz Ángel</b>	60
<i>Fatto in Indie Chita Delli Angeli</i> , Puebla, México Una imagen de San José con el Divino Infante atribuido a los Cora como parte del legado artístico de Santiago Durante a la parroquia de Toirano, Savona <b>Pablo F. Amador Marrero</b>	74
El proyecto de Ignacio de Tomás y Fabregat de 1792 para la reconstrucción de la Iglesia de San Juan Bautista de Écija (Sevilla) <b>Mª Dolores Rincón Millán / Amparo Graciani García</b>	94
Higiene y belleza. Dos tópicos determinantes de la arquitectura funeraria montevideana en el siglo XIX <b>William Rey Ashfield</b>	108
El crecimiento y la transformación arquitectónica de la zona norte de la ciudad de Salamanca durante la primera mitad del siglo XX <b>Sara Núñez Izquierdo</b>	124
Del pre al post-colombino en el arte contemporáneo colombiano <b>Sol Astrid Giraldo Escobar</b>	138
Más allá del lienzo (y de la pintura): proyectos pictóricos en el campo expandido <b>Belén Mazuecos</b>	152
Reseñas	168



Montea de la Catedral de Cuenca (detalle). Fot.: Alexandra M. Gutiérrez.

# index

Iconology of the Religious Architecture of Seville in the Middle Ages: The church of Saint Jullian <b>Rafael Cómez Ramos</b>	10
Footprints in stone: Traces in the cloister of the Cathedral of Cuenca <b>Alexandra M. Gutiérrez Hernández</b>	24
The cane masters of the convent of Santa Inés of Seville <b>Estefanía Medina Muñoz</b>	40
The "Soledades" in the state of Milan under Spain and over <b>Fiorenzo Baini</b>	52
The Processional Allegory in the Baroque: "La Diablesa" by Nicolás de Bussy <b>Mariano Cecilia Espinosa / Gemma Ruiz Ángel</b>	60
<i>Fatto In Indie chita delli Angeli, Puebla, México.</i> <i>An image of Saint Joseph with the Divine Child</i> <i>attributed to the Cora Workshop as part of the artistic legacy</i> <i>of Santiago Durante to the parish of Toirano, Savona</i> <b>Pablo F. Amador Marrero</b>	74
The project of Ignacio de Tomás and Fabregat of 1792 for the reconstruction of the Church of San Juan Bautista de Écija (Seville) <b>Mª Dolores Rincón Millán / Amparo Graciani García</b>	94
Hygiene and beauty. Two decisive subjects in Montevideo's funerary architecture in the 19th century <b>William Rey Ashfield</b>	108
The growth and architectural transformation of the northern area of Salamanca during the first half of the 20th century <b>Sara Núñez Izquierdo</b>	124
Pre-Columbian art / Post-Columbian art <b>Sol Astrid Giraldo Escobar</b>	138
Beyond the canvas (and of the painting): pictorial projects in the expanded field <b>Belén Mazuecos</b>	152
Reviews	168



Rafael Cómez Ramos | Alexandra M. Gutiérrez Hernández | Estefanía Medina Muñoz | Fiorenzo Baini | Mariano Cecilia Espinosa - Gemma Ruiz Ángel | Pablo F. Amador Marrero | M<sup>a</sup> Dolores Rincón Millán - Amparo Graciani García | William Rey Ashfield



H. Torre.  
I. Escalera para los Tabernáculos del Oratorio.  
K. Baptisterio.  
L. Excavación para la explotación de las aguas de aquel la.  
M. Parte del altar que ocupa la capilla, propiamente la bóveda de la misma Iglesia, que es necesario demolerla para el ingreso de aquella entrada y fachada.

*Comandante de Marina*



Fig. 1. Imagen de San Julián obispo (R. Cómez).

# Iconología de la arquitectura religiosa bajomedieval en Sevilla: la iglesia de San Julián\*

*Iconology of the Religious Architecture of Seville in the Middle Ages: The church of Saint Jullian*

**Rafael Cómez Ramos**

Universidad de Sevilla, España  
rcomez@us.es

## Resumen

Se estudia el significado de la arquitectura religiosa sevillana en la Baja Edad Media como reflejo de la nueva cultura aportada por los conquistadores. En este sentido, la iconografía de la iglesia parroquial de San Julián se presenta como un expresivo modelo de la arquitectura de la Reconquista.

**Palabras clave:** Iconología de la arquitectura; arquitectura gótica; arquitectura mudéjar; arquitectura medieval en Andalucía.

## Abstract

*The meaning of Religious Architecture of Seville in the Middle Ages is studied as a reflection of the Gothic culture imported by the Christian conquerors. In this way, the iconography of the parishes church of Saint Jullian states a significant model of the Reconquista Architecture.*

**Keywords:** *Iconology of Architecture; Gothic Architecture; Mudéjar Architecture; Medieval Architecture in Andalusia.*

Si entendemos el conocimiento de la arquitectura medieval como portadora de significados (*Bedeutungsträger*), según la calificaba Bandmann<sup>1</sup>, el grupo de iglesias parroquiales erigidas en Sevilla en la segunda mitad del siglo XIII, coincidiendo con el reinado de Alfonso X el Sabio, poseen unas características comunes en sus portadas principales que las convierten en magníficas pantallas de símbolos parlantes de la nueva

\* Este trabajo de investigación ha sido realizado dentro de la Red Nacional de Excelencia Ars Mediaevalis (HAR2015-71667-REDT) y su primera versión fue presentada en las "I Jornadas de Arte y Cultura Visual de la Edad Media" celebradas en la Universidad de Murcia (4-5 mayo de 2016).

1. BANDMANN, G., *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1951.

ideología y mensaje cristiano impuestos tras la conquista del territorio en 1248. Es decir, en otras palabras convierten las portadas en elocuentes portavoces de significados relativos a las distintas advocaciones de dichas parroquias. Este grupo de iglesias está constituido por las parroquias de Santa Marina, Santa Lucía y San Julián. En otra ocasión nos hemos ocupado de estudiar la iconografía de dos de estas iglesias que constituyen el primitivo tipo parroquial sevillano que definió el profesor Angulo<sup>2</sup>, en cuyas estructuras se gestan las características generales que imperarán en la arquitectura eclesial del antiguo reino de Sevilla en la Baja Edad Media. Ahora nos ocuparemos del templo de San Julián.

Respecto a este grupo de iglesias integrado por las parroquias de Santa Marina, San Julián y Santa Lucía podemos observar lo siguiente: a) La portada principal de Santa Marina y la de San Julián son de mayores proporciones que la de Santa Lucía; b) la portada de San Julián presenta tres imágenes mientras que las de Santa Marina y Santa Lucía ostentan cinco imágenes y mayor contenido iconográfico en la ornamentación vegetal de las impostas<sup>3</sup>; c) en Santa Marina y San Julián los canes de la cornisa están constituidos por cabezas de león entre las que se observan arcos ciegos de herradura apuntados mientras que en Santa Lucía la cornisa está integrada por modillones de rollos. Esta tosca escultura monumental creará un modelo de portada cuyo esquema se repetirá continuamente durante la primera mitad del siglo XIV e incluso mucho después<sup>4</sup>.



Fig. 2. Sector del barrio de la Macarena en el plano del asistente Olavide.

Fig. 2. Sector del barrio de la Macarena en el plano del asistente Olavide.

2. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Madrid, Imprenta Gráficas Marinas, 1932, pág. 32.

3. Vid CÓMEZ RAMOS, R., "El programa iconográfico de la portada de la iglesia de Santa Marina de Sevilla", *Archivo Hispalense*, nº 186, 1978, págs.141-149; IDEM, "La portada de la iglesia de Santa Lucía en Sevilla. Iconografía y cronología", *Laboratorio de Arte*, nº3, 1990, págs. 33-43.

4. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J., "La introducción de la escultura gótica en Sevilla (1248-1300)", *Metropolis Totius Hispaniae, 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1998, págs. 121-125.

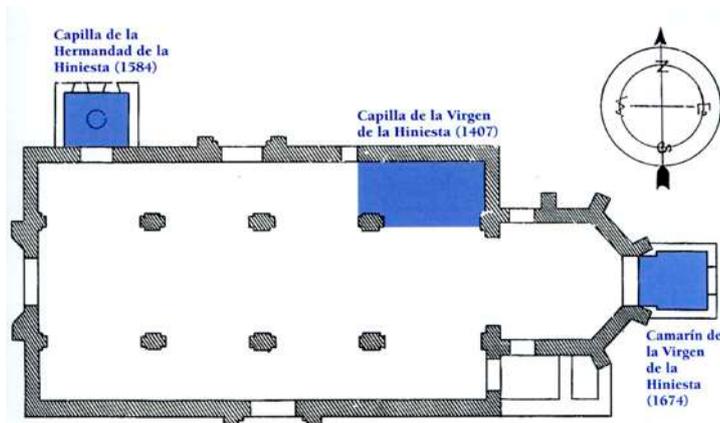


Fig. 3. Planta de la iglesia de San Julián (Ros González, F. (Coord), *Soy de Sevilla. Seis siglos de Historia, Arte y Devoción en la Hermandad de la Hiniesta*, Sevilla, 2012, pág. 47).

Las referencias más antiguas a la collación de San Julián o San Yllan las hallamos en el libro del *Repartimiento de Sevilla* cuando se delimitan cinco casas para los servidores de don Fernando Abdelman, hijo del rey de Baeza, en la collación de Santa Marina “*fasta la calle que va a San Yllan*”<sup>5</sup>. Asimismo, los caballeros de linaje García Martínez de Valderrama y Ruy García de Mena obtuvieron tres aranzadas de huerta “*en linde contra çierço, en somo, cabo lo del sant Jullían*”<sup>6</sup>. Por otra parte, Ximen López de Gamarra, Ferrant Ruys de Matrera, y

García Ferrandes de Formizado tuvieron también casas en la collación de San Julián<sup>7</sup>. Finalmente, el 25 de mayo de 1253, Alfonso X dio al obispo de Cartagena unas “*casas que son en la collación de Sant Julián de Sevilla, de que vos sodes tenedor*”<sup>8</sup>.

En cuanto a la historia y cronología del edificio no existen datos documentales al respecto y sólo podemos referirnos en su relación con el templo de Santa Marina cuya antigüedad viene demostrada por la capilla funeraria del infante Don Felipe, hijo de Fernando III el Santo y arzobispo electo de Sevilla desde 1249 hasta 1258 en que se casó con la princesa Cristina de Noruega. Y asimismo, la capilla funeraria de los Hinestrosa, datada también como la anterior en la segunda mitad del siglo XIII por los azulejos heráldicos hallados en su subsuelo<sup>9</sup>. Ambas capillas ocupan las cabeceras de la nave de la Epístola –hoy denominada Capilla de la Piedad–, la primera, y de la nave del Evangelio, la segunda –hoy Capilla del Santísimo–.

Dada la proximidad de las tres iglesias entre sí y sus semejanzas estilísticas en cierta ocasión establecimos la hipótesis de que fueran realizadas por un mismo maestro. Si no fueron construidas al mismo tiempo, lo serían muy poco después. En el caso de la portada de la iglesia de Santa Lucía, el análisis iconográfico y heráldico de su portada nos permitió situarla al menos en el reinado de Sancho IV de Castilla<sup>10</sup>. Por tanto, consideradas sus semejanzas estilísticas con las otras dos iglesias, una cronología no sólo posible sino también probable para la portada de la iglesia de San Julián sería el último tercio del siglo XIII.

Según Antonio Collantes de Terán, a fines del siglo XIV la población sevillana se encontraba agrupada en un mayor porcentaje en las collaciones occidentales colindantes con el río mientras que en el sector opuesto –San Julián, Santa Lucía, Santiago, San Esteban, San Bartolomé– había un número menor de

5. GONZÁLEZ, J., *Repartimiento de Sevilla*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, II, pág. 225.

6. *Ibidem*, pág. 192.

7. *Ibidem*, págs. 209, 215 y 223.

8. *Ibidem*, pág. 306.

9. CÓMEZ RAMOS, R., *La iglesia de Santa Marina de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1993, págs. 47-49 y 59-61.

10. CÓMEZ RAMOS, R., “La portada de la iglesia de Santa Lucía...”, *op. cit.*, págs. 33-43.



Fig. 4. Yeserías mudéjares de la antigua capilla de la Virgen de la Hiniesta (Hernández Díaz, J., *La iglesia parroquial de San Julián*, Sevilla, 1933, lám.V).

vecinos<sup>11</sup>. En este sentido, el médico converso Juan de Aviñón afirmaba que la collación de San Julián era “*caliente y húmeda en primer grado*” por estar abierta a Oriente igual que las parroquias antes mencionadas<sup>12</sup>. Como puede constatarse por los padrones municipales a partir del siglo XV, estos vecinos de San Julián eran trabajadores asalariados en distintas actividades laborales tanto artesanales como agrícolas<sup>13</sup>.

Ahora bien, el primer dato documentado y fehaciente que poseemos sobre la parroquia de San Julián es la llegada de la imagen de la Virgen de la Iniesta a este templo, trasladada desde Cataluña por el caballero Mosen Per de Tous en 1380<sup>14</sup>, pues que junto a ella apareció un escrito en el que se leía “*Sum Hispalis de sacello ad portam, que ducit ad Corduam*” (“*Soy de Sevilla, de una capilla junto a la puerta que encamina a Córdoba*”) mientras que en el friso de la reja de la capilla fundada por dicho caballero en nuestra iglesia se mostraba un letrero del siguiente tenor:

*ESTA CAPILLA, Y ASSENTAMIENTO DE ESTA SANTA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA SANTA MARIA, MANDO FAZER MOSSEN PEDRO DE TOVS, CRIADO DE EL MVY ALTO, Y MVY NOBLE SEÑOR REY D. HENRRIQUE, HIJO DE EL MVY NOBLE REY DON IVAN, Y DE LA MVY NOBLE REYNA DOÑA LEONOR DE ARAGÓN, EN EL AÑO DEL NACIMIENTO DE N. SEÑOR IESV CHRISTO, DE M. CCCC. VII. EN QUE MANDO ENTERRAR A SI, Y A DOÑA IVANA DIAZ DE SANDOVAL SU MVJER.*<sup>15</sup>

11. COLLANTES DE TERÁN, A., *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1977, pág. 157.

12. MONARDES, N., *Sevillana Medicina (1545)*, Sevilla, Imprenta de Enrique Rasco, 1885, págs. 28-31.

13. COLLANTES DE TERÁN, A., *Sevilla en la Baja Edad...*, op. cit., págs. 366-368.

14. Mosén Per de Tous fue un caballero catalán del séquito de la infanta doña Leonor de Aragón cuando vino a contraer matrimonio con el príncipe Don Juan, luego Juan I de Castilla. Llegó a ser caballero veinticuatro del concejo hispalense y alcaide de los Alcázares y Atarazanas de Sevilla entre 1407 y 1410. Cf. SÁNCHEZ SAUS, R., *Caballería y linaje en la Sevilla medieval*, Sevilla, Diputación de Sevilla-Universidad de Cádiz, 1989, pág. 477.

15. Apud ORTIZ DE ZÚNIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*, II, Madrid, Imprenta Real,

Por lo tanto, entre 1380 y 1407 debió construirse esta capilla que ocupaba el primer tramo de la nave del Evangelio cerrado en su cabecera por una reja y decorada con yeserías mudéjares.

Otra referencia cronológica inmediata la hallamos en la pintura mural del San Cristóbal, obra fechada en 1484, y restaurada varias veces en los siglos XVII, XVIII y XIX, aunque perdida desgraciadamente<sup>16</sup>. Por fortuna, de la misma época, la Virgen de Gracia entre San Pedro y San Jerónimo, firmada por Juan Sánchez de Castro, que fue descubierta detrás de un retablo en 1876, se trasladó a la Catedral de Sevilla, donde se conserva actualmente<sup>17</sup>.

En la nave del Evangelio existió una capilla después clausurada que databa de 1584, según una inscripción<sup>18</sup>. Dicha inscripción aparece hoy día al exterior de la iglesia en un muro del patio de acceso a la actual casa parroquial y alledaña casa de hermandad y dice así:

*EL SITIO PARA HAZER ESTA CAPILLA  
DIO LA CIUDAD A LA COFRADIA DE  
NUESTRA SEÑORA DE LA INIESTA  
POR SU ACUERDO DE 3 DE SEPTIEMBRE  
DE 1584, AÑOS; SIENDO DIPUTADOS LOS  
SEÑORES DON ANDRES DE MONSALVE  
ALCALDE MAYOR, Y LUIS DE HERRERA 24.  
Y DIEGO DE POSTIGO JURADO PARA QUE  
LOS COFRADES HAGAN SUS CABILDOS  
Y SE ENTIERREN EN ELLA.*<sup>19</sup>

Esta cofradía no era otra que la cofradía de Nuestra Señora de la Iniesta, fundada en 1412, que tenía su sede en el Hospital del mismo nombre situado detrás de la iglesia de San Marcos y que en 1560 se convirtió en cofradía de sangre para hacer estación de penitencia a la Catedral como otras cofradías en la noche del Jueves Santo, llevando la imagen de Cristo crucificado y la Virgen de la Soledad con el título de la Iniesta. Años después, en 1584, el cabildo de la ciudad concedió a esta cofradía una parte de terreno junto a la iglesia de San Julián, adyacente a la puerta lateral izquierda por donde entró la imagen de la Virgen de la Iniesta en el siglo XIV, -que había quedado cerrada y macizada para conmemorar dicha entrada-, construyendo una capilla con acceso a la iglesia donde se colocaron las imágenes de pasión, se celebraban los cabildos y se enterraban los cofrades, de manera que aquel año de 1584 fue el primero que la cofradía de penitencia salió el Jueves Santo de la iglesia parroquial de San Julián<sup>20</sup>.

1795 (Sevilla, 1987), pág. 181. Sobre la historia de la devoción a la Virgen de la Hiniesta véase CIUDAD SUÁREZ, M. M., "Devoción y culto a Nuestra Señora de la Hiniesta coronada", *La Estrella Sublime, 450 años de la Cofradía de la Hiniesta*, Sevilla, Gandulfo Impresores, 2015, págs. 29-52.

16. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La iglesia parroquial de San Julián*, Sevilla, Talleres Tipográficos de Gómez Hermanos, 1933, pág. 17, lám. VIII.

17. VALDIVIESO, E., *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Editorial Sever-Cuesta, Valladolid, 1978, pág. 16.

18. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La iglesia parroquial de...*, op. cit., pág. 16 y 38, nota 77.

19. VERA Y ROSALES, F. L. de, *Discurso histórico del origen, ocultación, hallazgo, y culto de la Milagrosísima, y Antiquísima Imagen de nuestra Señora de la Iniesta, sita en la Iglesia Parrochial de San Julián de Sevilla. Y las grandezas, y excelencias de la misma muy Noble, y muy Leal Ciudad. Dedicado a la misma Señora Sacrosanta de la Iniesta*, Sevilla, s.n., 1688, Asociación de Bibliófilos Andaluces Nicolás Antonio Hispalensis, Gráficas Anel, Granada, 1992, pág. 337.

20. *Ibidem*, págs. 332, 336-337. Sobre la historia de la Hermandad de la Hiniesta véase ROS GONZÁLEZ, F. S., "La Hermandad de la Hiniesta en la Edad Moderna", *La Estrella Sublime, 450 años de la Cofradía de la Hiniesta*, Sevilla, Gandulfo Impresores, 2015, págs. 61-79.

En el siglo XVII, entre 1612 y 1618, el albañil Pedro de Torres y el carpintero Juan Martín Dorado construían la torre campanario en la cabecera de la nave de la Epístola<sup>21</sup>. Mientras tanto, en 1616 el maestro mayor Diego López Bueno dictaminó que se cerrasen las ventanas de la capilla mayor por estar resentidas sus paredes, obra que se encargó al maestro albañil Luis Gómez, sin embargo, la renovación de la bóveda del presbiterio no tendría lugar sino hasta 1690<sup>22</sup> cuando la feligresía se amplió con parte de la de Santa Lucía, incorporándose también las de San Marcos y Santa Marina, que fueron filiales de San Julián<sup>23</sup>. Asimismo, en el siglo XVII se construyó también la cripta panteón de los Monsalve bajo el presbiterio, con posterioridad a 1635, en que se consideró conveniente dar la capilla mayor en patronato a dicha familia, descendiente de Mosén Per de Tous, introductor en Sevilla de la imagen de la Virgen de la Iniesta y fundador de su capilla<sup>24</sup>. En efecto, el diligente y prolijo Vera y Rosales lo describe puntualmente con toda precisión, informándonos de que:

*El ilustrísimo Varón, y nunca bastante alabado Don Francisco de Monsalve Deán de Sevilla, digna rama de esta ilustrísima familia, cuya memoria no faltará en Sevilla, considerando que su glorioso progenitor Mosén Per de Tous traxo a Sevilla esta Divina Imagen, y colocó en su Capilla antigua; para mayor ornato, y culto suyo compró a la Fábrica de San Julián en veinte y dos de Octubre del año mil seiscientos y quarenta y uno el Patronato el Patronato de la Capilla mayor; para colocar en su mayor Altar esta Imagen Soberana. Y para grandeza de su casa, y familia Monsalve la dexó toda abovedada; y en sus bobedas labró un sumptuoso Panteon, donde solo se entierran los Monsalves. La entrada de este Panteon está en un patio, o pequeño jardín de la Sacristía: baxase a él por una clara, y firme escalera. Su fábrica es muy fuerte; su hechura semi circular. En medio están dos mármoles hermosos, que sustentan el techo, que es suelo de la Capilla mayor. En la pared principal tiene un Altar, con una vistosa, grande, y singularísima Ara de jaspe negro, correspondiente el Altar al Altar mayor, que está encima; y todo el contorno lleno de nichos donde enterrados algunos Caballeros Monsalves.*<sup>25</sup>



Fig. 5. Portada principal de la iglesia de San Julián (R. Cómez).

21. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La iglesia parroquial de...*, op. cit., pág. 22, nota 23.

22. *Ibidem*, págs. 23-24, nota 32.

23. MONTOTO, S., *Parroquias de Sevilla y Nueva semblanza de Bécquer*, ed. de D. Pineda Novo, Sevilla, César Viguera Editor, 1981, pág. 93.

24. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La iglesia parroquial de...*, op. cit., págs. 30-31, nota 43.

25. VERA Y ROSALES, F. L. de, *Discurso histórico...*, op. cit., pág. 394.



Fig. 6. Portada principal de la iglesia de San Julián. Detalle de la ornamentación de la imposta lateral izquierda (R. Cómez).



Fig. 7. Portada principal de la iglesia de San Julián. Detalle de la ornamentación de la imposta lateral derecha (R. Cómez).

El curioso texto no sólo nos proporciona una data “post quem” de la completa remodelación del presbiterio, ocultando su aspecto medieval con el nuevo abovedamiento así como la construcción de la cripta panteón sino que también nos habla del abandono de la primitiva capilla medieval decorada con yeserías mudéjares y cerrada por una reja, que se situaba en la cabecera de la nave del Evangelio, puesto que se afirma claramente que se compra el derecho de patronato sobre la capilla mayor para colocar allí en el altar mayor de la iglesia la imagen de la Virgen de la Iniesta.

A consecuencia del terrible terremoto de 1755, nuevas obras se efectuarían en el templo por el maestro albañil Francisco Alcaraz al año siguiente, tras la visita del arquitecto Tomás José Zambrano, maestro mayor de fábricas, dado que se agrietó la cabecera de la iglesia y se cayeron más de veinte varas de largo de la pared de la nave del Evangelio<sup>26</sup>.

Parece ser que en 1881 un rayo destruyó el chapitel y buena parte del cuerpo de campanas de la torre<sup>27</sup>. No obstante, los mayores daños le sobrevendrían al templo de San Julián al llegar el segundo tercio del siglo XX, cuando fue pasto de las llamas en abril de 1932. Curiosamente, no aparece entre los monumentos sevillanos declarados en 1931 –entre los cuales las iglesias

de Santa Ana de Triana, San Gil, Santa Marina, San Marcos, y Omnium Sanctorum, que serían objeto de vandalismo cinco años después<sup>28</sup>–, declaración efectuada gracias a la inteligencia del olvidado artista escultor, crítico e historiador del arte, académico de San Fernando y primer director general de Bellas Artes de la 2ª República, el malagueño Ricardo de Orueta<sup>29</sup>.

26. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La iglesia parroquial de...*, op. cit., pág. 24, nota 33.

27. GESTOSO, J., *Sevilla Monumental y Artística*, I, Sevilla, Oficina Tipográfica de “El Conservador”, 1889, págs. 213-214.

28. *Monumentos Españoles. Catálogo de los Declarados Histórico-Artísticos, 1844-1953*, III, 3ª ed., Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, págs. 40-43.

29. GAYA NUÑO, J. A., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, págs. 235-236.

Ante la destrucción y riesgo de la total pérdida del monumento comoquiera que se conservaba en buen estado la caja de muros del edificio, después de perder la cubierta, el profesor Angulo proponía una inmediata restauración que evitara su ruina<sup>30</sup>, publicándose al año siguiente del incendio la citada monografía del profesor Hernández Díaz<sup>31</sup>. El edificio merecería el primer lugar en la larga lista de los edificios religiosos destruidos y saqueados en Sevilla en 1936<sup>32</sup> donde se dejaba constancia de la barbarie iconoclasta, reseñando todos los objetos artísticos desaparecidos. Parece ser que en octubre de 1939 el cardenal Segura había bendecido ya las obras de la iglesia de san Julián cuyo proyecto se debe al arquitecto Francisco Pérez Bergali quien dirigió la restauración, diseñando una nueva armadura de cubierta en 1940. Su intención fue reconstruir fielmente el antiguo templo y las bóvedas vaída y de cuarto de esfera del presbiterio aunque fuera terminado en estilo neogótico por Aurelio Gómez Millán. Finalmente, sabemos que se abrió de nuevo al culto el 19 de marzo de 1946<sup>33</sup>. En 1989 hubo de cerrarse al culto por problemas de desprendimiento de las cubiertas, realizándose una completa restauración subvencionada por la Junta de Andalucía que culminaría en 1994, según consta en un azulejo situado a los pies de la nave de la Epístola.

## II

El templo de San Julián se corresponde con el tipo parroquial sevillano en sus orígenes. Su planta es rectangular, ligeramente oblicua en la fachada principal, dividida en tres naves siendo la central el duplo de ancha que las laterales, organizando este espacio basilical tres pares de pilares rectangulares y achaflanados que dan lugar a los cuatro tramos del espacio interno. Su acceso desde el exterior sólo es posible a través de la puerta principal a los pies del templo ya que las dos puertas laterales se encuentran cegadas, abriendo una puerta moderna al patio que comunica el despacho parroquial y la casa de hermandad de la Hiniesta.

Dicha nave central aparece cubierta por una armadura de madera de par y nudillo con seis tirantes; su harneruelo o almizate aparece decorado con una bovedilla central de mocárabes a la que flanquean cuatro racimos de mocárabes mientras dos ruedas de lazo almohade de doce decoran los extremos del almizate. Las naves laterales están cubiertas de colgadizo. La cabecera conforma un ábside poligonal de planta heptagonal dividido en dos tramos cubiertos por bóvedas de nervaduras de los cuales el primero se encuentra atravesado por un nervio longitudinal o espinazo que origina una bóveda sexpartita que enlaza con la que cubre el ábside, y decoradas sus divisiones por puntas de diamante. La nave lateral derecha culmina en una capilla de planta rectangular cubierta con bóveda plana y linterna, adosada al ábside y contigua a la torre, también de planta rectangular cuyo campanario rematado en chapitel está decorado por pilastras toscanas. Desde el punto de vista acústico, los tiempos de reverberación son altos de modo que la curva tonal se aleja de los

30. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Madrid, Imprenta Gráficas Marinas, 1932, págs. 35-36. Véase una fotografía de la desaparecida portada de la Epístola y el interior de la iglesia después del incendio (ICAS, Fototeca Municipal de Sevilla, Archivo Serrano) en *Andalucía en la Historia*, 34, octubre-diciembre, 2011, Dossier "Clericalismo y anticlericalismo", portada y pág. 31.

31. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *La iglesia parroquial de...*, op.cit.

32. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, Imprenta de la Gavidia, 1936, págs. 9-28.

33. GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. del V., "La conservación del patrimonio arquitectónico sevillano, 1936-1940. Del inicio de la Guerra Civil a la consolidación de la Comisaría de la Sexta Zona del SDPAN", *Temas de Estética y Arte*, XXIII, 2009, págs. 378-379. Véase también GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. del V., "Sevilla en la zona nacional: destrucciones, restauraciones y criterios de intervención", en GARCÍA CUETOS, M.P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M.E., Y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (Coords.), *Restaurando la memoria: España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, Trea, 2010, pág. 33; GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, M. del V., "La arquitectura medieval sevillana de 1350 a 1450. Una mirada desde la contemporaneidad", *Goya*, nº 334, 2011, pág. 20, notas 59 y 60.

valores óptimos, aun cuando se aproxima cuando la iglesia está llena de fieles favoreciendo así las audiciones de música litúrgica<sup>34</sup>.

En cuanto al alzado, sobre los seis pilares de ladrillo antes mencionados danzan ocho arcos apuntados que dirigen nuestra mirada hacia el arco toral en piedra de la cabecera en cuyo ábside se elevan las mencionadas bóvedas de nervios diagonales que nos recuerdan la visión del primer arte gótico en Sevilla. Ahora bien, esta sería la descripción de su configuración actual pues que antes de 1932 el aspecto de su espacio interno era diferente no sólo por la conformación del espacio del presbiterio que encubría la estructura medieval sino por la propia piel de la arquitectura revestida de retablos barrocos, pinturas góticas y renacentistas además de la ornamentación mudéjar de las yeserías que decoraban la antigua capilla de la Virgen de la Hiniesta.

El arco toral “casi de medio punto” daba paso a los dos tramos de la capilla mayor en el presbiterio, cubierto el primero por bóveda baída y el segundo por bóveda de cuarto de esfera<sup>35</sup>. Abrían al espacio basilical dos puertas situadas a eje de los pilares intermedios y que hoy han desaparecido o sólo podemos contemplar en sus huellas: la de la nave del Evangelio era una portada gótica abocinada de arcos apuntados que apeaban en una imposta y se encontraba tapiada tal vez por su clausura con posterioridad a 1380 en memoria de la entrada de la Virgen de la Iniesta por aquella parte del templo. La correspondiente a la nave de la Epístola estaba formada por cuatro arcos apuntados decorados con puntas de diamante que se apoyaban en una imposta de ornamentación vegetal, rematando la cornisa once modillones de tipo califal cordobés<sup>36</sup>. Según Angulo, esta portada debía datar de la misma época que la principal, situada a los pies del templo<sup>37</sup>. Ambas portadas han desaparecido en la actualidad sin que hayamos podido obtener mayor información al respecto.

La cabecera de la nave del Evangelio la ocupaba la capilla de la Virgen de la Iniesta integrada por dos rejas que unidas al primer pilar Norte de la nave lateral izquierda conformaban dicho espacio que se podría datar entre 1380, fecha del traslado de la imagen y 1407 que aparecía en la reja. Esta era la capilla fundada por Mosén Per de Tous, decorada con yeserías mudéjares -con restos de policromía- que tapizaban el muro, destacando en la cabecera un friso con doble inscripción gótica en cuyo centro lucía el escudo del fundador, cuyo contenido era las antífonas del himno de Laudes del *Officium Sanctae Mariae in Sabbato*, y que rezaba así:

*subtuum/presidiu (m/c) o (nfugi) moldeil/genitichs/ nostras/ delpr(ecatio)nes/nel/despicias/ (i)niquitate/ nostras/set/apericulis/cuntis/libera/nos/Semper/virgo/benedicta/virgo/maria.*<sup>38</sup>

Mientras que la inscripción que corría a lo largo del muro de la nave era de este tenor:

*(sublimis/inter/s) idera/quitecreavit/propp/ (¿) o /ubere/ q(uod/hevaltris) tis/abstulit/tu (reddis) alma/germine/intrent ut/adstra/flébiles/celi/fenestral/falta?/ (¿)s/ (et/ aulal)ucis/folgida/orto/d(atam) per/virgin (em/ gentes/redemptae/p) laudite/glorial/tibi/dom(ine) qui/natus/es/de virgi (nel/cum) patre (et/lal) molespirito (¿).*<sup>39</sup>

34. SENDRA, J.J., ZAMARREÑO, T., NAVARRO, J., *La acústica de las iglesias gótico-mudéjares de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pág. 64. Véase también RUIZ JARAMILLO, J., *Comportamiento sísmico de edificios históricos. Las iglesias mudéjares de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, págs. 130-132

35. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A., *Estudio de los edificios religiosos...*, op. cit., pág. 13.

36. *Ibidem*, págs. 12-13.

37. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Arquitectura mudéjar...*, op. cit., pág. 47.

38. Apud HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A., *Estudio de los edificios religiosos...*, op. cit., págs. 19-20.

39. Apud. *Ibidem*, pág. 20.



Fig. 8. Imagen de Cristo Juez sobre la clave de la arquivolta (R. Cómez).

Al exterior, aunque no se conservan las portadas laterales, en el muro lateral derecho aparecen dos ventanas de arcos polilobulados enmarcados en alfices en la misma disposición que vemos en la iglesia de Santa Marina<sup>40</sup> al tiempo que el alero del tejado corre sobre una cornisa de modillones de ladrillo formados por dos nacelas en escalón que tienen su origen en la mezquita catedral de Córdoba y sus consecuentes en el grupo de iglesias mudéjares sevillanas al que pertenece la de San Julián<sup>41</sup>. El muro lateral izquierdo queda enmascarado en parte por la casa parroquial y la casa de hermandad. Por otra parte, el volumen de la cubierta tejada a dos aguas desemboca en el hastial de la iglesia en el que destacan dos óculos correspondientes a las naves laterales cubiertas a un agua mientras el óculo central orlado de puntas de diamante al igual que aquellos laterales, y que ha perdido todas sus tracerías que debieron estar integradas por círculos hexalobulados y tangentes como los tuvo la iglesia de Santa Marina<sup>42</sup>, se alza sobre la portada principal en resalte.

La portada principal en resalte respecto al plano de fachada está construida en piedra arenisca y consta de una arquivolta abocinada de ocho arcos apuntados con decoración de dientes de sierra y puntas de diamante que arrancan de una imposta moldurada con perfil en nacela entre dos toros y un filete, además de ornamentación vegetal formada por hojas de parra ya muy erosionadas así como dos cabezas humanas en los extremos de la imposta que, a su vez, se apoya en ocho columnillas cortadas a la mitad de su altura. Por encima de esta composición, catorce modillones con cabezas de león entre arcos de herradura apuntados grabados en la piedra y semejantes a los que aparecen en la portada principal de la iglesia de Santa Marina, rematan la cornisa de la portada. Por lo tanto, parece evidente que el maestro autor del diseño de la portada de la iglesia de San Julián fue el mismo que realizó las de las iglesias de Santa Marina y Santa Lucía.

Sin embargo, su espíritu de síntesis queda de manifiesto en la tosca imaginería protogótica de técnica muy sumaria que se alberga sobre la clave del arco y en las enjutas del mismo: al contrario que en la portada de Santa Marina, aquí la representación del santo titular queda reducida a su menor expresión si tenemos en cuenta la riqueza iconográfica de aquella otra. Pues acompañando a la figura sentada de Cristo Juez bajo un arco de herradura apuntado en el eje de la portada aparece en el lado derecho –izquierdo del espectador– la imagen de San Julián obispo con casulla, mitra y libro en la mano izquierda, bajo doselete gótico y apoyándose en las cabezas de dos leoncillos mientras que en el lado izquierdo –derecho del espectador– sobre idéntico soporte y semejante doselete de bovedilla gallonada se cobija San Julián hospitalario con la cabeza descubierta, hábito de penitente, la mano derecha haciendo el signo de la paz y la izquierda sosteniendo un libro. Ciertamente, la mítica dualidad de este santo asociado a otros del mismo nombre se prestaba a tan mínima expresión.

Así pues, San Julián el Hospitalario, un santo del cual se ignora su sepultura, su país y su cronología y cuya fiesta señalaba arbitrariamente los *Acta Sanctorum* el 29 de Enero, se asociaba en Francia a San Julián de Le Mans, del que se conoce poco más o menos que fue un noble romano del siglo IV que llegó a ser primer obispo de Le Mans y a cuyo culto enaltecido por el rey Enrique II, se dedicaron muchas iglesias celebrándose su fiesta el 27 de enero<sup>43</sup> mientras que en España aparece asociado a San Julián, obispo de Cuenca

40. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Arquitectura mudéjar...*, op. cit., pág. 57, fig. 30.

41. TORRES BALBÁS, L., "Dos formas olvidadas de la arquitectura hispanomusulmana", *Al-Andalus*, VIII, 1943, n° 2, págs. 32-33.

42. CÓMEZ RAMOS, R., *La iglesia de Santa Marina...*, op. cit., pág. 53.

43. FARMER, D. H., *The Oxford Dictionary of Saints*, 3th ed., Oxford, Oxford University Press, 1992, pág. 273.

que murió en 1208, distinguiéndose por su caridad con los pobres y su apostolado entre los sarracenos<sup>44</sup>.

En efecto, la legendaria historia de Julián el Hospitalario, difundida por la *Legenda Aurea*, nos cuenta la vida un joven a quien estando de caza, un ciervo le anunció que un día mataría a sus padres. Horrorizado por esa profecía abandonó el castillo de sus padres, llevando una vida errabunda y de aventuras hasta que, finalmente, no pudo escapar a su fatal destino. Arrepentido de su espantoso pecado pasó sus días como penitente a la orilla de un río donde vivía como barquero ayudando a atravesar sus aguas a los viajeros que por allí llegaban. Finalmente, una noche de tormenta acostó en su cama a un pobre leproso medio muerto de frío que al morir a la mañana siguiente, transformándose en un ángel le comunicó que Dios había aceptado su perseverante penitencia. Y poco después murió también Julián, yendo al cielo<sup>45</sup>. Esta es la historia admirablemente narrada en el vitral de los pescaderos de la nave del Evangelio de la catedral de Ruán. En ella se inspiró Gusta-



Fig. 9. Imagen de San Julián el hospitalario (R. Cómez).

ve Flaubert para escribir su cuento *La Légende de Saint Julian le Hospitalier* pues no sólo conocía bien aquel lugar de la catedral sino también el *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre* publicado por Langlois en 1832 donde se reproducía el vitral de Ruán<sup>46</sup>.

Antes de abundar en el texto y recurrir a cualquier otra versión de la maravillosa leyenda preferimos transcribir la castiza prosa de un manuscrito recogido por Vera y Rosales que dice así:

*San Julián siguiendo un Ciervo en la caza, se le volvió el Ciervo, y contra su natural le habló, diciendo, porque me persigues tú, que has de matar a tu Padre, y madre. El qual dexada la caza, por huir este peligro, se alexó dellos, y se casó con una doncella fuera de su Nación. Al qual los Padres yéndolo a buscar, hallaron su casa, y mujer. La qual como supo ser sus suegros, por mejor aposentarlos, acostólos en su propia cama, porque descansasen, hasta que su marido viniese de caza; y ella como acostumbra, fuese a*

44. ROIG, J. F., *Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950, pág. 163.

45. VORAGINE, J. de, *La Légende Dorée*, I, Trad. de J.B. M. Roze, París, Garnier-Flammarion, 1967, págs. 168-173.

46. FLAUBERT, G., *Trois Contes*, Int. de P.M. de Biasi, París, Librairie Générale Française, 1999, pág. 16.

*Misa. Y Julián volviendo, y entrando en la cámara de su aposento, y como viese dormir a dos personas en su cama, los mató, pensando que eran su mujer, y el adúltero. Y saliendo por la puerta, topó a su casta mujer, que venía de la Iglesia; de lo qual atónito, e informado de el Parricidio; determinó irse con su mujer, a hazer penitencia, pasando a los caminantes en una barca, y hospedarlos en una casa, que hizieron cabe el río; y de aquí vino la devoción a los caminantes, de encomendarse a San Julián, por el oficio que tuvo de bien hospedar.<sup>47</sup>*

En consecuencia, se fundaron en su memoria muchos hospitales, convirtiéndose en el patrón de los posaderos, barqueros y viajeros en general. Ciertamente, en la Edad Media al igual que no existía el moderno concepto de autor o la idea de plagio, tampoco importaba lo fabuloso de la historia pues no consideraban la perspectiva histórica como nosotros. En realidad, lo que contaba para el hombre medieval era el concepto simbólico de la vida y de la historia<sup>48</sup>. En ello se diferenciaba del hombre de la Antigüedad, en que había nacido después de Cristo y podía participar de la Redención: el hombre es siempre el mismo pero son los tiempos los que cambian. Por lo tanto, la cronología es un mero accidente del ser y de ahí los anacronismos e incongruencias que podemos constatar en el arte y la literatura medievales que resultan flagrantes en la pintura. La Redención es el hecho capital que sostiene la concepción simbólica de la historia del hombre en la Edad Media y a ella se subordina todo lo demás sin que nada signifique la verdad histórica que tanto nos constriñe y preocupa a nosotros. Consecuentemente, no tenía mayor importancia ni resultaba irrelevante que aparecieran asociados en la portada de la iglesia de San Julián de Sevilla, San Julián obispo junto a San Julián hospitalario –cuyas virtudes eran evidentes– tal como los seguimos contemplando en nuestros días.

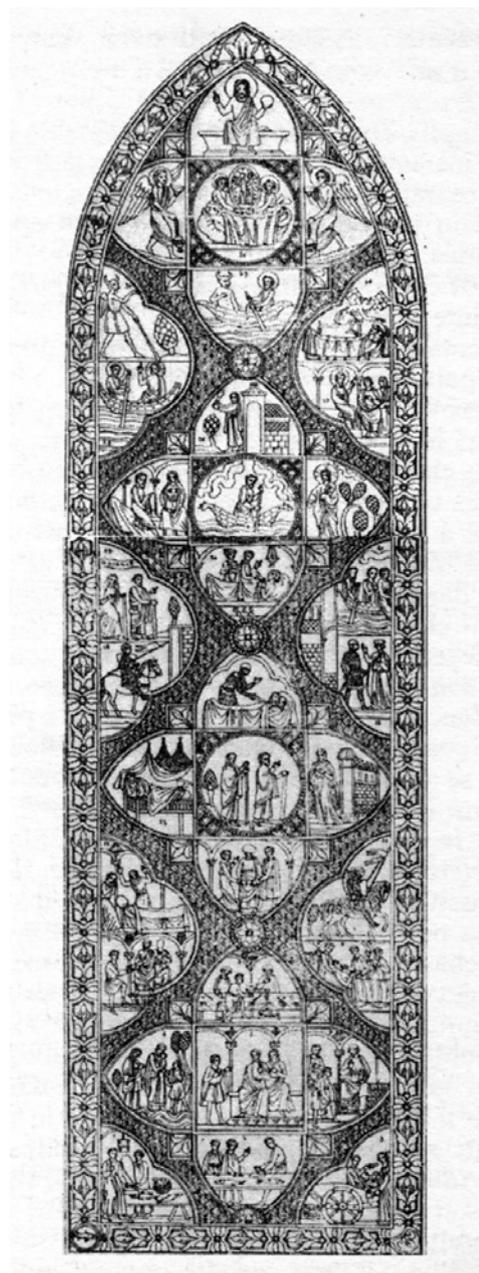


Fig. 10. Leyenda de San Julián en el vitral de la catedral de Ruán (Langlois, *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre*, 1832).

Fecha de recepción: 11/02/2017

Fecha de aceptación: 13/03/2017

47. VERA Y ROSALES, F. L. de, *Discurso histórico...*, op. cit., pág. 268.

48. CÓMEZ RAMOS, R., *Imagen y símbolo en la Edad Media andaluza*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1990, págs. 98-99.



Fig. 1. Fachada de la Catedral de Cuenca. Fotografía de la autora.

# Huellas en Piedra: Monteas en el claustro de la Catedral de Cuenca

*Footprints in stone: Traces in the cloister of the Cathedral of Cuenca*

**Alexandra M. Gutiérrez Hernández**

Universidad de Salamanca, España  
amgh@usal.es

## Resumen

Los *magister operis* se servían de lo que tenían más a mano para proporcionar a sus canteros los datos necesarios para realizar correctamente el corte de la piedra. En el Claustro de la Catedral de Cuenca, ejecutado por Juan Andrea Rodi con trazas de Juan de Herrera, hemos localizado una serie de monteas que merecen ser dadas a conocer para poner en valor esta tradición y con ello proteger estas huellas en piedra.

**Palabras clave:** Claustro; Cuenca; Monteas; Juan Andrea Rodi; Juan de Herrera.

## Abstract

*The magister operis used what they had around to provide their stonemasons with the data to correctly perform the cutting of the stone. In the cloister of the Cathedral of Cuenca, executed by Juan Andrea Rodi with traces of Juan de Herrera, we have located a series of traces that deserve to be published to value this tradition and thereby protect these footprints in stone.*

**Keywords:** *Cloister; Cuenca; Traces; Juan Andrea Rodi; Juan de Herrera.*

## 1. Monteas, cantería, teoría y práctica arquitectónica

Cuando la Arquitectura, como ciencia, se separó de las Artes, de las humanidades, los saberes de los procedimientos edificatorios se independizaron de los conocimientos humanísticos. Además, la arquitectura moderna con sus nuevas tecnologías, postergaron las prácticas de la tradición pétreo hasta su casi total desaparición, perdiendo con ello la esencia de las creaciones en piedra. Esto provocó numerosos problemas a

aquellos que debían hacer frente a las restauraciones arquitectónicas de las fábricas de cantería ya en épocas recientes. Es por esto que una de nuestras motivaciones principales es dar al Arte de la Montea la importancia que merece.

Pero para ello, se hace necesario recordar aquí varios conceptos de interés que repetiremos con frecuencia a lo largo del estudio. Conviene señalar algunas de las acepciones que podemos encontrar del vocablo *Montea*; la más conocida es la que nos ofrece Benito Bails en su obra póstuma, *Diccionario de Arquitectura Civil* (Madrid, 1802), donde nos dice que la montea es: “*El dibujo que se hace de una bóveda de tamaño natural en una pared ó suelo para tomar las medidas y formas de sus diferentes partes*”<sup>1</sup>.

Otros autores aportan también sus propias definiciones<sup>2</sup>, pero para nosotros ninguna de ellas abarca la totalidad de las características que hemos podido observar cuando nos hemos enfrentado al estudio de una montea. Es por esto que pensamos que una montea sería la traza de un elemento arquitectónico que se realizaba en los suelos o muros de la fábrica que se estaba construyendo, a tamaño real o a escala reducida, en un lugar próximo a la pieza que se habría de ejecutar o en un espacio habilitado en la construcción como taller de cantería. Estos rasguños se realizaban con ayuda de los instrumentos propios del oficio y a veces, podemos localizar superposición de monteas, puesto que lo habitual para su elaboración era tender una capa de yeso sobre la piedra, realizar el rasguño y, cuando éste ya no era necesario, volvía a tenderse una capa de lechada para reutilizar el soporte. Las monteas servían asimismo para la realización de plantillas<sup>3</sup>, con las que los canteros se ayudaban durante el corte de dovelas en serie en el caso de ser necesarias<sup>4</sup>.

La cantería está íntimamente ligada al Arte de la Montea y entendemos que es un concepto que también ha de ser destacado. El término *Cantería* designa el: “*Arte y técnica de trabajar la piedra, tallándola, para la construcción*”<sup>5</sup>; “*Arte que enseña a labrar, cortar y asentar las piedras*”<sup>6</sup>. Benito Bails va un paso más allá y especifica que no es cantería, sino *Cortes de Cantería*: “*El arte de labrar los sillares y dovelas con arreglo al dibujo de la fábrica: de manera que viene á ser la segunda parte de la montea*”<sup>7</sup>. Mariano Matallana también hace su aportación: “*El arte de labrar piedras para construcción. || La misma obra de piedra labrada. || La porción de piedra trabajada, labrada ó tallada*”<sup>8</sup>.

1. BAILS, B., *Diccionario de Arquitectura Civil*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1802, pág. 68.

2. Algunas de estas otras definiciones: “*Dibujo geométrico al trazo, representando el plano, corte elevación y detalles de un edificio. Las monteas ó planos, siempre ejecutados á escala real, están por lo común acotadas, es decir, llenas de cifras que precisan las dimensiones de manera que no dejan ninguna duda respecto á lo que ha de ejecutarse con arreglo á los planos*”, en ADELINÉ, J., *Vocabulario de términos de Arte. Escrito en francés por J. Adeline. Traducido, y aumentado con más de 600 voces y anotado por José Ramón Mérida, del cuerpo de archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, adscripto al Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Empresa de la Ilustración Española y Americana, 1887, pág. 369; “*Trazado del despiezo y los detalles de una obra, a tamaño natural, para la obtención de plantillas o dimensiones. Se ejecutaba sobre un tendido de yeso en el suelo o en la pared, y en ocasiones se grababa con punzón en paramentos de piedra ya contruidos*”, en RABASA DÍAZ, E., *Estereotomía y talla de la piedra*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2007, pág. 36.

3. Plantilla, Pánel o Patrón. Bastidor de madera o lámina de cartón, hojalata, plomo, etc., para aplicar sobre la piedra y marcar el contorno de una cara del sillar a labra, tomado de la montea. Los flexibles pueden adaptarse a superficies desarrollables, como conos o cilindros. Véase RABASA DÍAZ, E., *Estereotomía...*, op. cit., pág. 37.

4. Esta definición ha sido desarrollada en: GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, A. M., “*Monteas, trazas y rasguños. Una muestra del «Cuaderno de Cantería» localizado en los muros de la antigua iglesia del Colegio de los Jesuitas (La Clerecía) de Salamanca*”, en HUERTA, S.; FUENTES, P. y GIL CRESPO, I. J. (eds.), *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, (Donostia-San Sebastián, 3-7 de octubre de 2017), Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2017, pág. 741.

5. FATÁS CABEZA G., y BORRÁS GUALIS, G. M., *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid, Alianza Editorial, 2010, pág. 67.

6. RABASA DÍAZ, E., *Estereotomía...*, op. cit., pág. 34.

7. BAILS, B., *Diccionario de Arquitectura...*, op. cit., pág. 30.

8. MATA LLANA, M., *Vocabulario de Arquitectura Civil*, Madrid, Imprenta de Don Francisco Rodríguez, 1848, pág. 80.



Fig. 2. Claustro de la Catedral de Cuenca. Fotografía de la autora.

Si en algo coinciden estas definiciones es en otorgar a la *Cantería* la categoría de *Arte*. No podemos olvidar que, se trataba de una práctica manual, y que durante mucho tiempo, las artes mecánicas, aquellas que necesitaban del trabajo hecho con las manos para su realización, estaban mal vistas y sus ejecutores poco valorados. No fue así con los canteros, pues éstos gozaron de gran prestigio social en general.

Las monteas son el resultado de la tradición que se llevaba a cabo ya en época helenística, muy practicada durante la Edad Media y que, a partir del siglo XVI, se vería reflejada

en la literatura artística arquitectónica a través de los tratados sobre el Arte de la Montea o los Cortes de Cantería. Estos manuales o cuadernos de taller, han llegado hasta nosotros sobre todo manuscritos, ya que pocos llegaron a publicarse debido a que la audiencia receptora de los mismos era bastante reducida y los costes de impresión se encarecían enormemente al incluirse en ellos numerosos dibujos que, acompañados de texto explicativo, ayudaban a los canteros en la ejecución de las distintas piezas arquitectónicas como arcos, bóvedas, escaleras, molduras, etc.

En este sentido, estamos convencidos de la existencia de manuales de esta índole ya en la Edad Media, aunque no hayamos localizado aún ningún ejemplar en España, y del que se solo se ha conservado el cuaderno del maestro picardo Villard de Honnecourt titulado *Livre de portraiture*, en Francia. Durante la Edad Moderna, este tipo de literatura técnica alcanzó un gran esplendor, conservándose algunos ejemplos que así lo demuestran. Tales son los casos de los arquitectos Hernán Ruiz *el Joven*<sup>9</sup>, Alonso de Vandelvira<sup>10</sup>, Ginés Martínez de Aranda<sup>11</sup>, Fray Lorenzo de San Nicolás<sup>12</sup>, Tomás Vicente Tosca<sup>13</sup>, Francisco Antonio Fernández Sarela<sup>14</sup> o Benito Bails<sup>15</sup>, entre otros. Es en este contexto en el que debemos englobar este estudio, pero antes, creemos que pueden sernos de utilidad algunos datos relativos a la construcción del templo, así como a las intervenciones llevadas a cabo en el claustro, enclave protagonista de estas líneas.

## 2. La catedral gótica de Cuenca: Algunos datos relevantes

Fue en 1177 cuando la historia de la ciudad de Cuenca dio un giro radical. El rey Alfonso VIII consiguió expulsar al pueblo musulmán de la capital conquense y pronto decidió que había de construirse en ella una

9. RUIZ, H. *el Joven*, *Libro de Arquitectura*, manuscrito, 1545-1566, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Sign. Raros 39.

10. VANDELVIRA, A. de, *Libro de traças de cortes de piedra*. 1575-1590. Biblioteca Nacional de España, MSS-12719.

11. MARTÍNEZ DE ARANDA, G., *Cerramientos y trazas de montea*, Madrid, Servicio Histórico Militar, Biblioteca de la Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, ed. Facsímil, 1986.

12. SAN NICOLÁS, F. L. de., *Segunda parte del Arte y vso de architectvra*, Madrid, por Iuan Sanchez, 1639. Biblioteca General Histórica de Salamanca, BG-37551.

13. TOSCA, T. V., *Compendio Mathematico en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias que tratan de la Cantidad*. Tomo XV. *Tratado de la montea y cortes de cantería*, Madrid, imprenta de Antonio Marín, 1727.

14. CORTÉS LÓPEZ, M. E., *O manuscrito "Algunos cortes de Arquitectura" de Francisco Antonio Fernández Sarela*, Santiago de Compostela, Presidencia, Axencia de Turismo de Galicia, 2014.

15. BAILS, B., *Elementos de Matemáticas*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1796.

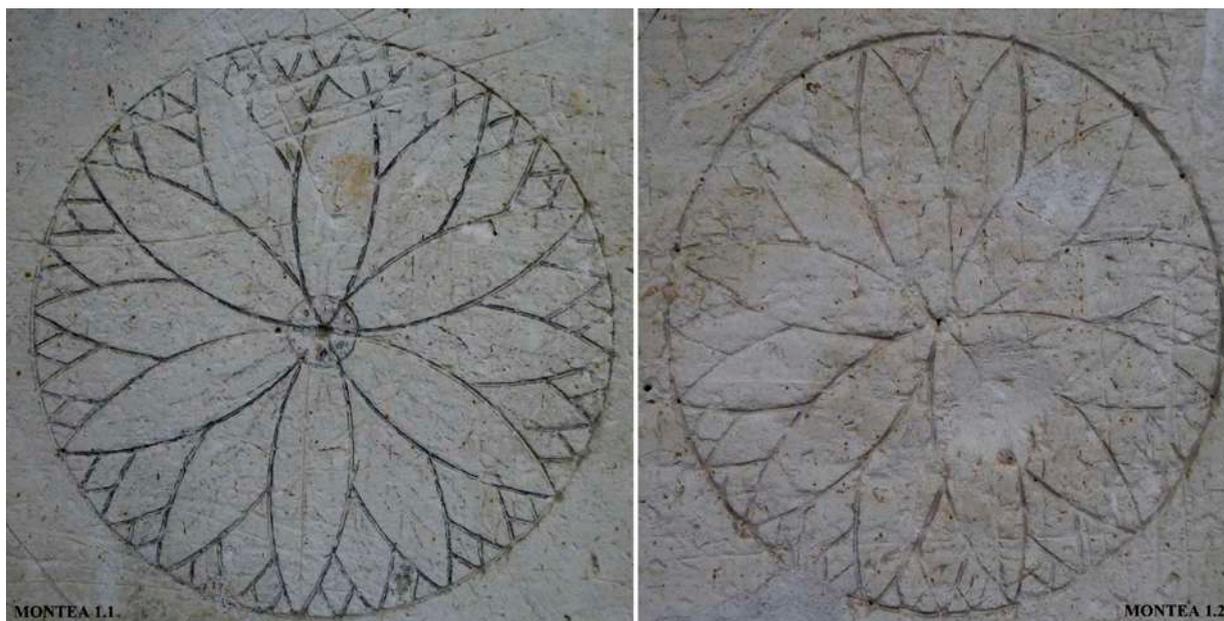


Fig. 3. Montecas n° 1.1 y n° 1.2. Fotografía de la autora.

catedral que mostrase el esplendor de su reinado, colocando él mismo, según apuntan algunos especialistas, la primera piedra del templo<sup>16</sup> (Fig. 1). No obstante, siempre se han tenido muchas dudas con respecto al inicio real de la construcción, lo que parece estar bastante claro es que hubo de comenzarse en torno al año 1194<sup>17</sup>.

Además, los especialistas que se han aventurado a la historia constructiva de la seo conquense, consideran casi probado que el arquitecto que realizó las trazas tenía que conocer de primera mano la arquitectura que se estaba llevando a cabo en la Isla de Francia, así como los ejecutores iniciales, ya que estamos ante la primera catedral realizada siguiendo el estilo gótico en territorio español<sup>18</sup>. Presenta una planta de cruz latina de tres naves hasta el crucero que sólo dispone de una; la espléndida girola fue incluida en el templo en pleno siglo XV, durante el obispado de don Lope de Barrientos, y en la que pudo intervenir el maestro de origen flamenco Hanequin de Bruselas<sup>19</sup>.

De lo que no cabe duda alguna es que la catedral de Cuenca muestra, tanto en su interior como al exterior, lo mejor de cada momento artístico<sup>20</sup>, ya que en ella se sucedieron distintas intervenciones con el paso de los años. Es por esto que creemos que se trata de un templo único, poco conocido y poco valorado a nuestro entender, que esconde auténticos tesoros en su interior.

16. PALOMO FERNÁNDEZ, G., *La Catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas de la Baja Edad Media*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2002, vol. 1, págs. 136-137.

17. *Ibid.*, pág. 147.

18. BERMEJO DÍEZ, J., *La Catedral de Cuenca*, Cuenca, Caja de Ahorros Provincial, 1976, pág. 20.

19. ROKISKI LÁZARO, M. L. y TROITINO VINUESA, M. A., *Arquitecturas de Cuenca. El paisaje urbano del casco antiguo*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1995, vol. 1, pág. 48.

20. LUZ LAMARCA, R. de, *Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora. Cuenca, foco renacentista*, Cuenca, Diputación de Cuenca, Área de Cultura, 1997, pág. 16.



Fig. 4. Monteas n° 1.3, n° 1.4. y n° 1.5. Fotografía de la autora.

### 3. El claustro de la Catedral de Cuenca: Ánimo renovador del renacimiento español

Nos interesa centrarnos en las obras que se llevaron a cabo, ya en el siglo XVI, para la renovación del claustro catedralicio (Fig. 2). Antes de éste, hubo una primitiva claustra ejecutada a finales del siglo XIII o inicios del XIV que permaneció en pie hasta su derribo llevado a cabo en 1540<sup>21</sup>. Desconocemos las características concretas que ésta poseía, pero entendemos que su estado no debía ser el más apropiado

puesto que hubo a menudo debates en torno a su renovación o mantenimiento<sup>22</sup>. Sólo se conservan algunas alusiones, pero sabemos que estaba ubicada en el mismo emplazamiento que el claustro actual, aunque habría sido de menor tamaño y estaría a un nivel más elevado con respecto al suelo catedralicio<sup>23</sup>.

La renovación del claustro renacentista estuvo plagada de constantes debates en el seno episcopal<sup>24</sup>. Las obras se iniciaron en torno a 1547-1548<sup>25</sup>; picándose la tierra, pero los trabajos se detuvieron hasta 1560 cuando se solicita la intervención de Andrés de Vandelvira<sup>26</sup> para que realice las trazas de la nueva claustra ya en 1564<sup>27</sup>, quien aparece como Maestro de obras de la catedral conquense hasta 1567<sup>28</sup>. Fue entonces cuando se produjo el despido del maestro alcaraceño motivado por las prolongadas ausencias de éste, motivadas por los viajes que debía realizar fuera de la ciudad<sup>29</sup>. Por aquel entonces las obras aún no habían comenzado<sup>30</sup>.

Las obras definitivas no se iniciaron hasta 1577<sup>31</sup> de mano del arquitecto italiano Juan Andrea Rodi, siguiendo las trazas dadas por Juan de Herrera<sup>32</sup>, no sin antes haber convocado en 1574 una comisión para que valorasen distintas propuestas de diferentes maestros<sup>33</sup> que fueron llamados por el cabildo catedralicio. Podríamos pensar que los trabajos se realizaron a partir de entonces de manera tranquila y regular, pero nada más lejos de la realidad. El arquitecto Andrea Rodi, de origen milanés, fue uno de los responsables en hacer llegar a Cuenca la arquitectura purista<sup>34</sup>, es citado en los documentos siguiendo tres fórmulas: como cante-

21. BARRIO MOYA, J. L., *Arquitectura barroca en Cuenca*, Tesis doctoral dirigida por D. Antonio Bonet Correa, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991, pág. 80.

22. BERMEJO DÍEZ, J., *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pág. 250.

23. PALOMO FERNÁNDEZ, G., *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pág. 30.

24. BARRIO MOYA, J. L., *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., pág. 80.

25. SÁNCHEZ GARCÍA, M. A., "Una documentación inédita sobre el claustro de la catedral de Cuenca: La correspondencia de Juan de Herrera y el obispo Quiroga con el cabildo catedralicio", *Archivo Español de Arte*, n° 316, 2006, pág. 390.

26. BERMEJO DÍEZ, J., *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pág. 250.

27. ROKISKI LÁZARO, M. L. y TROITIÑO VINUESA, M. A., *Arquitecturas de Cuenca...*, op. cit., pág. 57; BERMEJO DÍEZ, J., *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pág. 254

28. *Ibid.*, pág. 250.

29. BARRIO MOYA, J. L., *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., pág. 80.

30. BERMEJO DÍEZ, J., *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pág. 255.

31. *Ibid.*, pág. 256.

32. BARRIO MOYA, J. L., *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., pág. 81.

33. ROKISKI LÁZARO, M. L., *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1985, pág. 194.

34. ROKISKI LÁZARO, M. L., "La obra de Andrea Rodi en Cuenca", *Archivo Español de Arte*, n° 217, 1982, pág. 54.

ro, maestro de cantería y como arquitecto; quien además de ser el iniciador de las obras del claustro nuevo, traza y ejecuta la Capilla del Espíritu Santo<sup>35</sup>, situada en la crujía este de la claustra conquense.

En 1585, tras una serie de problemas económicos, Rodi fue destituido y entró en prisión<sup>36</sup> hasta que devolviese la deuda que había adquirido con la fábrica<sup>37</sup>. Habiendo dejado gran parte de la claustra levantada, fue sustituido por Pedro de Aguirre y éste lo fue por Pedro de Abril. En 1593, Alejandro Escala será el encargado de colocar el nuevo enlosado<sup>38</sup>. Se realizaron en el claustro distintas intervenciones hasta bien entrado el siglo XVIII que fueron configurando su aspecto actual. Al margen estos acontecimientos, las trazas de Herrera fueron respetadas por los maestros que se fueron sucediendo en el tiempo, con pequeñas modificaciones posiblemente, dando como resultado un claustro de gran belleza que rezuma espíritu herreriano<sup>39</sup>.

En cuanto a las características estilísticas del claustro, se trata de un cuadrado perfecto, con cinco arcadas de medio punto en cada crujía, sobrio, apenas decorado salvo en la panda oriental, cuyo friso presenta decoración de tipo religioso en las metopas. Por decisión del cabildo<sup>40</sup>, se tenía que utilizar piedra negra en el claustro, para lo cual se empleó una pátina que teñía los sillares y molduras de las arcadas<sup>41</sup>. Blas de Rentería diseñó las pantallas que se colocaron en las arcadas por mano de José Martín de la Aldehuela, quien modificó el diseño inicial<sup>42</sup>, y en 1760 el cantero Tomás Fernández realizó la fuente situada en el centro del patio<sup>43</sup>.

#### 4. Huellas en piedra

Es en este idílico lugar en el que pudimos encontrar un total de veintiocho monteas repartidas en catorce localizaciones, de distinto interés y diversa índole; de las cuales vamos a destacar un total de seis rasguños, por cuestiones de espacio<sup>44</sup>, situadas en la crujía norte del claustro. Cabe señalar, pues es de relevancia como más



Fig. 5. Monteas n° 1.6. Detalle de los tímpanos de las portadas de la Piedad y de San Lorenzo, respectivamente. Fotografía de la autora.

35. ROKISKI LÁZARO, M. L., "El claustro de la Catedral de Cuenca en el siglo XVI. Sus arquitectos", *Boletín del Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca*, n° 82, 1975, pág. 26.

36. BARRIO MOYA, J. L., *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., pág. 82.

37. BERMEJO DÍEZ, J., *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pág. 260.

38. ROKISKI LÁZARO, M. L. y TROITIÑO VINUESA, M. A., *Arquitecturas de Cuenca...*, op. cit., pág. 57.

39. ROKISKI LÁZARO, M. L., *Arquitectura del siglo...*, op. cit., pág. 195.

40. *Ibid.*, pág. 194.

41. MUÑOZ GARCÍA, M. y DOMÍNGUEZ-SOLERA, S. D., "Arqueología en el conjunto catedralicio de Cuenca", en VILLAR DÍAZ, C. y MADRIGAL BELINCHÓN, A., (coords.), *Nuestro Patrimonio. Recientes actuaciones y nuevo planteamiento en la provincia de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2011, pág. 479.

42. BARRIO MOYA, J. L., *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., pág. 357.

43. BERMEJO DÍEZ, J., *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pág. 271.

44. Agradecemos desde aquí a D. Miguel Ángel Albares, Capellán Mayor y Director de la Catedral de Cuenca, Responsable de Comunicación del Obispado y de la Catedral de Cuenca, así como al personal de la institución, las facilidades que nos brindaron durante el transcurso de nuestras investigaciones.

adelante se comprobará, que en este mismo lugar, estuvo emplazado un barracón en el que se realizaban las enseñanzas de la “Escuela Taller” que hubo en la catedral y que servía asimismo como lugar de almacenamiento<sup>45</sup>.

#### 4.1. Montea nº1. Diseño para los tímpanos de la Puerta de la Piedad y de San Lorenzo y otros elementos arquitectónicos

Este primer conjunto de monteas fue descubierto al eliminar el mencionado barracón. Solo se ha conservado la mitad inferior del cúmulo de trazas presentes al estar protegidas por esta estructura. Hemos podido distinguir ocho elementos arquitectónicos, además de operaciones matemáticas y números de teléfono<sup>46</sup> que se mezclan con los rasguños. Esta traza, ejecutada sobre yeso, ha sido considerada por algunos como fruto de las labores realizadas en la “Escuela Taller” durante el tiempo en el que J.M. González Valcárcel era el arquitecto responsable de la misma<sup>47</sup>.

La existencia de este lineamiento no es nueva, sin embargo, nos sorprende el hecho de que no haya referencia alguna al resto de rasguños localizados en el claustro conquense, pues entendemos que también forman parte de la “narración material del pasado arquitectónico del conjunto”<sup>48</sup>. En cualquier caso, estas trazas presentan un gran interés, independientemente del momento de su ejecución, puesto que si se realizaron durante la etapa en que González Valcárcel gestionaba las “Escuelas Taller” no hace más que demostrar que esta tradición del empleo de monteas no había desaparecido por completo, que seguía estando presente en el conocimiento de algunos arquitectos de la época. En este sentido podemos hacer referencia a todos aquellos profesionales de la arquitectura que, ante el problema de una restauración arquitectónica, tuvieron que recuperar la práctica del Arte de la Montea para enfrentarse a la rehabilitación de los monumentos pétreos. Tal fue el caso del profesor mexicano C. Chanfón Olmos, quien, ante el desconocimiento de sus alumnos a la hora de abordar la restauración de un edificio de piedra, se vio en la necesidad de realizar un manual de estereotomía<sup>49</sup> para sus clases, donde explicaba los procedimientos de la ciencia del corte de las piedras, actualmente conocida como Estereotomía.

Como se ha indicado, en este primer conjunto podemos distinguir ocho trazas. En el primer detalle (Fig. 3) podemos ver dos trazas a las que hemos denominado como *Montea nº 1.1* y *Montea nº 1.2*. Ambas contienen las mismas características aunque el estado de conservación de cada una es distinto. Se trata de sendos ejercicios geométricos que permitían al cantero adquirir la destreza en el manejo del compás. Son dos versiones del mismo tipo de elemento y ambos presentan un diámetro de 19 cm y en las dos trazas es apreciable el punto de compás. Hemos tenido la oportunidad de ver este tipo de ejercicios en numerosos edificios repartidos en distintas ciudades de la geografía española tales como Jaén, La Vid (Burgos) o Salamanca. En el ejemplo de la derecha, los trazos no se ven tan claros y precisos como en el anterior, sin embargo, creemos que se trata de una versión de la misma figura, incluso la circunferencia tiene el diámetro del mismo tamaño, y también se observa en ella el punto de compás.

45. MUÑOZ GARCÍA, M. y DOMÍNGUEZ-SOLERA, S. D., “Arqueología en el conjunto catedralicio...”, op. cit., pág. 483.

46. Ibidem.

47. Ibid.

48. Ibid., pág. 484.

49. CHANFÓN OLMOS, C., *Curso de Estereotomía. Procedimientos de Trazo para materiales pétreos de construcción*, Mérida (Yucatán, México), Ediciones de la Universidad Autónoma de México, 1990.

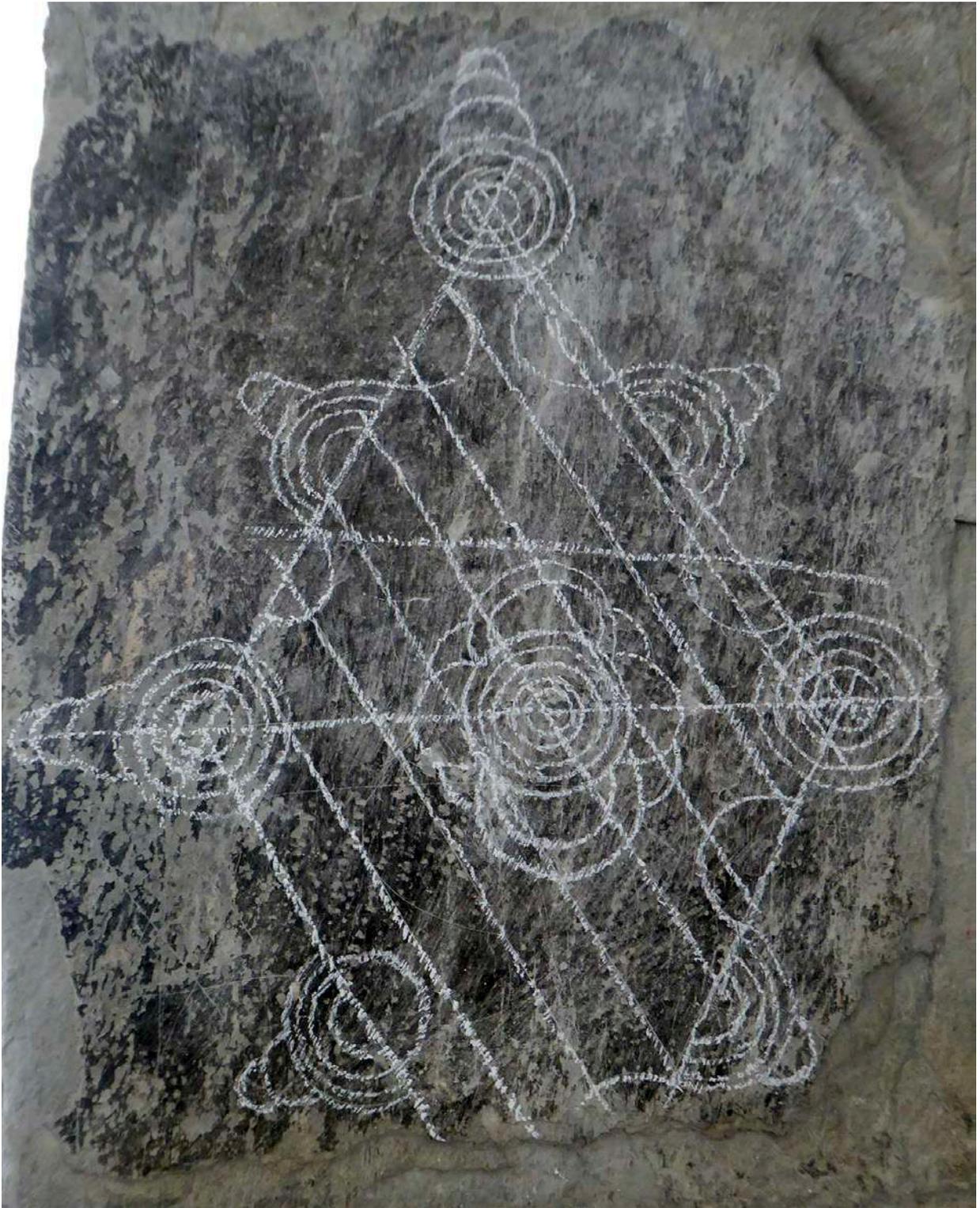


Fig. 6. Montea n° 2. Sección de un pilar. Fotografía de la autora.

Con respecto a la *Montea nº 1.3* (Fig. 4), que incluye dos figuras independientes, se trata de dos círculos completos que podrían ser un primer proyecto para la realización de otra figura de mayor envergadura. También podría tratarse de un ejercicio para los aprendices sobre cómo realizar circunferencias perfectas utilizando las herramientas y medios indicados por el maestro, cuyas medidas serían 14 y 13 centímetros respectivamente.

La *Montea nº 1.4* muestra la traza de dos vanos apuntados, muy similares a los que se muestran en la *Montea 1.5* (Fig. 4). Presenta algunas características similares aunque no incluye el despiece de los arcos, la sillería del muro, ni las columnas. Pero contiene algunos fallos en la ejecución de las líneas que componen la figura. En esta traza, la distancia entre los arcos es mayor. Puede que se trate de un primer acercamiento a la realización del rasguño que posteriormente se ejecutaría. En cualquier caso, es una muestra más de la importancia que el uso de monteas tenía en los talleres catedralicios.

La *Montea nº 1.5* (Fig. 4) demuestra un trabajo geométrico de bastante complejidad. En ella se distinguen dos arcos apuntados, cuyo despiece de dovelas aparece señalado, sobre muro de sillería bien definido, que apoyan en columnas de orden corintio, y que nos recuerdan a los vanos geminados presentes en los cuatro lados de la Torre del Ángel de la propia catedral. La correspondencia con estos vanos del cimborrio no es total ya que los capiteles de las columnas no se terminaron, con lo que no se pueden ver en ellos ni las volutas ni las hojas de acanto. Tampoco estamos ante una traza a escala real, tiene una altura de 31'5 cm y su anchura es de 29 cm. Comparando la traza con la *Montea 1.4*, la calidad en la ejecución de ésta que analizamos ahora es muy superior, así como el detallismo que presenta el conjunto. Cabe señalar asimismo, que parte del rasguño se ha perdido, con zonas en las que hay yeso como en la columna de la derecha y otras que se han deteriorado enormemente, imposibilitando su recuperación completa. Podemos, no obstante, acercarnos a lo que pudo ser, mas nunca sabremos realmente cómo fue la traza en origen.

Para terminar con este conjunto recogido en el primer ejemplo, tenemos la *Montea nº 1.6* (Fig. 5) en la que podemos ver un diseño que se corresponde, en este caso, con los tímpanos de las Portadas de la Piedad y la de San Lorenzo, presentes ambas en la fachada principal de la propia Catedral de Cuenca. A una distancia de unos 1'88 metros del suelo, se eleva esta gran montea, cuya anchura total presenta 2'95 metros y la altura, apenas 120 centímetros, debido a que gran parte ha quedado oculta por el yeso. No podemos estar seguros del momento de su ejecución ya que a veces se realizaban monteas para comprobar las medidas de algunos elementos arquitectónicos ya construidos con lo que ésta podría haberse realizado después de las portadas. Quizá para que los alumnos de la "Escuela Taller" aprendiesen a ejecutar trabajos de este tipo, para entender la tradición constructiva precedente. En este sentido, se habría procedido con la medición de los tímpanos de la portada y posteriormente se habría ejecutado la montea en el muro claustral. No creemos que esta montea se realizase antes de la construcción de las portadas de la fachada, pensamos que en este caso se trata del uso de monteas a la inversa. Es decir, el elemento en cuestión está construido en piedra previamente, pero el maestro-arquitecto decide enseñar a sus alumnos a realizar una montea siguiendo un ejemplo concreto que ya se ha ejecutado.

Esta gran montea ya ha sido publicada en alguna ocasión, pero creemos que merece la mayor difusión posible, pues presenta gran interés. Como se ha señalado, se ha considerado que estos elementos fueron realizados bajo las órdenes de González Valcárcel. Podría tratarse de un ejercicio para los alumnos de

la escuela, lo que demuestra que el Arte de la Montea seguía gozando de cierta importancia hasta hace relativamente poco tiempo para algunos arquitectos, lo que nos indica que los conocimientos de la cantería aún presentaba interés a pesar de que la tradición canteril estuviese tan denostada ya desde el siglo XIX. No creemos viable que esta montea se realizase antes de la construcción de las portadas de la fachada, creemos que en este caso el trabajo se hizo a la inversa. Es decir, el elemento ya está previamente construido en piedra, pero el maestro decide, quizá como parte de su labor como formador de sus aprendices, realizar la montea siguiendo un ejemplo concreto que ya estaba ejecutado.

#### 4.2. Montea nº2. Sección de un pilar

A continuación presentamos un ejemplo que aun con algunas pérdidas de información, resulta tan curioso como interesante. Con respecto a lo que podemos observar a simple vista, esta traza (Fig. 6) presenta un rombo en el que se incluyen series de elementos circulares; éstos a su vez, forman otras figuras mediante círculos y medias circunferencias. Con respecto a las medidas, lo que se ha conservado tiene unos 33 cm de largo por unos 28 de anchura máxima. Nos encontramos ante un ejercicio geométrico de gran complejidad y complicada elaboración. Creemos que podría tratarse de la sección de un pilar de forma romboidal con salientes y acanaladuras. Aunque si analizamos esta montea por partes, en el centro tenemos lo que parece ser otra sección de un pilar muy desarrollado y en los ángulos de la figura general, otra serie de elementos con un tinte más decorativo.

Lo cierto es que no hemos localizado en ninguna de las estancias de la Catedral de Cuenca ninguna pieza que podamos relacionar de manera directa con este rasguño. Asimismo, tampoco localizamos una correspondencia directa con alguno de los modelos propuestos en los distintos manuales de cantería conservados en España desde el siglo XVI, fundamentalmente manuscritos, repletos de ejemplos de cortes de distintos grados de dificultad. Si nos fijamos en la planimetría de la catedral, los cuatro pilares del crucero, presentan forma romboidal, compuestos a base de un gran pilar circular con columnas adosadas. Pero la ejecución del crucero es anterior al claustro, con lo que estaríamos, al igual que la montea anterior, en una posible traza realizada después de la construcción del elemento concreto. Con esta traza nos enfrentamos a numerosas preguntas de difícil respuesta. Por ello consideramos que lo más acertado sería decir este rasguño forma parte de algún tipo de ejercicio de taller propuesto, quizá por el maestro de la obra.



Fig. 7. Montea nº 3. Cúpula sobre pechinas. Fotografía de la autora.



Fig. 8. Monteas n° 4. Arco o bóveda, arco de medio punto invertido y alquerque. Fotografía de la autora.

#### 4.3. Monteas n°3. Cúpula con pechinas

A pesar de que también está incompleta, esta monteas (Fig. 7) nos resulta de enorme interés y posee una gran belleza. Al igual que las trazas anteriores, ha llegado hasta nosotros con pérdidas, aun así, muestra unas características que la hacen muy especial. Inserta en un cuadrado de 27 cm de ancho, una cúpula, en cuyos ángulos presenta sus correspondientes pechinas para la transición de un espacio cuadrado a otro circular. Con su pertinente tambor y linterna. Es una representación esquemática, a modo de boceto, que tal vez hace gala de la economía de medios que los canteros solían aplicar en la realización de su trabajo. En medio, aparece grabada una letra F, que se habría realizado con posterioridad a la traza en cuestión, pues se observa que está por encima de las líneas de la monteas.

En esta ocasión, podemos asociar esta monteas con un modelo localizado en el tratado de Juan de Aguirre, de finales del siglo XVI. Se trataría de la "...*Capilla quadrada ganada en redondo con quatro pechinas en buelta de horno...*"<sup>50</sup>. Quizá esta similitud resulte algo arriesgada, sobre todo teniendo en cuenta que la monteas está incompleta y que son muchas las líneas que le faltan para poder obtener los datos necesarios. Sin embargo, creemos que la tratadística arquitectónica, sobre todo en estas fechas en las que nos movemos, estaba íntimamente ligada al trabajo práctico y, casi con seguridad, el maestro responsable si no tenía en su poder alguno de los manuscritos que circulaban por los talleres, puede que hasta hubiese realizado el suyo propio aunque no haya llegado hasta nosotros.

#### 4.4. Monteas n°4. Arco o bóveda, arco de medio punto invertido y alquerque

Esta traza (Fig. 8) presenta varias figuras distintas que han quedado entremezcladas. En la parte superior, con 58 cm de diámetro, encontramos lo que parece ser, aunque incompleto, el despiece de dovelas para la realización de un arco de medio punto, o incluso podría tratarse de la parte conservada de la monteas para el despiece de una bóveda. En la parte inferior, un arco de medio punto que podría ser parte de la bóveda superior, aunque la continuidad de las líneas no se corresponde totalmente, por lo que tenemos algunas dudas al respecto. Además, en la parte inferior derecha surge otra figura que creemos que muestra un alquerque<sup>51</sup> cuyas medidas son 12 x 14 cm.

50. AGUIRRE J. de, *Manuscrito de cantería*, Biblioteca Nacional de España, Mss-12744, 2/4 s. XVI, fol. 38v.

51. Del ár. hisp. alqírq, y éste del ár. clás. qírq. 1. m. Antiguo juego de mesa semejante, en sus distintas modalidades, al castro, a las tres en raya o a las damas. 2. m. Tablero rayado usado para jugar al alquerque. En: Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=24s5XtOI24t0EDC> (27/12/2016).

En esta ocasión también hemos localizado algunas correspondencias en la tratadística sobre cortes de cantería. En el manuscrito atribuido por J. Gómez Martínez, en su tesis doctoral<sup>52</sup>, al arquitecto Pedro de Alviz, quien trabajó precisamente entre los muros de la catedral conquense<sup>53</sup>, observamos que la “bentana enbozinada”<sup>54</sup> presenta algunos rasgos comunes con el ejemplo que aquí presentamos. Asimismo, nos ha pasado algo similar consultando los tratados de Juan de Aguirre, Alonso de Vandelvira o Fray Lorenzo de San Nicolás. En todos ellos localizamos paralelismos con esta traza.

En el manuscrito de Juan de Aguirre encontramos “...esta pechina es a medio punto...”<sup>55</sup>, ejemplo que presenta algunos rasgos comunes con esta montea. De igual modo, en el folio 65 del tratado de Alonso de Vandelvira, podemos asociar la traza con una media tronera<sup>56</sup>, la primera que propone el maestro de la serie que plantea. Para terminar con estas similitudes, nos queda hablar del tratado de Fray Lorenzo de San Nicolás donde, en el Capítulo LII que “*Trata del primer genero de bobeda, que es un cañon seguido, y de las dificultades que acerca dél se pueden ofrecer*”, el primer ejemplo que propone es el de las “...bobedas tabicadas en un cañon derecho”<sup>57</sup>. Después de proporcionar al lector una serie de datos básicos para la realización de este tipo de bóvedas, Fray Lorenzo nos dice, lo siguiente:

*... sentadas las cimbras, repartiràs las dobelas, que sean en numero nones, para que sus trauaçones sean iguales, como se demuestra en la bobeda A.B.C. repartidas haràs la regla cercha .A.N.O. y con ellas labraràs las dovelas por la superficie concaba .A.N. y el lecho, y sobrelecho, denota .N.O. y las juntas sacaràs a esquadria de suerte que a la vista estén perpendiculares, trauando vna con otra, y desta suerte quedaràn todas las dobelas bien ajustadas, y la bobeda perfeta segun el diseño lo demuestra.*<sup>58</sup>

La decisión de relacionar esta montea con varios ejemplos presentes en diversos ejemplos localizados en algunos de los tratados de cantería, es porque, al estar incompleta, podría encajar perfectamente con cualquiera de los modelos expuestos y, al mismo tiempo, con ninguno de ellos. Visualizando todos los ejemplos y comparándolos con lo que vemos en esta montea, e insistiendo en que el rasguño está incompleto, no podemos afirmar con total rotundidad la correspondencia con ninguno de los ejercicios localizados en estos manuales de taller. Sin embargo, las similitudes al mismo tiempo con todos ellos, son más que evidentes. En cualquier caso, se hacen necesarias estas comparaciones para demostrar con ello la importancia en el conocimiento de las técnicas canteriles, tanto a nivel práctico como a nivel teórico, en los tratados.

#### 4.5. Montea nº 5. Vano adintelado

Aquí se desarrolla el diseño para la realización de un vano adintelado moldurado con recercado de orejeras que, aunque incompleto, presenta bastante detalle en lo conservado (Fig. 9). Tiene unos 38 cm de largo (está incompleto) y creemos podría tratarse del proyecto para los vanos adintelados que, insertos en las

52. GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *La bóveda de crucería en la arquitectura española de la Edad Moderna*, Tesis doctoral dirigida por M.A. Aramburu-Zabala Higuera, Universidad de Valladolid, 1994. Esta asignación ha sido recientemente desatribuida por R. García Baño en su tesis doctoral, *El manuscrito de cantería MSS. 12686 de la Biblioteca Nacional de España*, dirigida por J. Calvo López, Universidad Politécnica de Cartagena, 2017.

53. Este arquitecto aparece documentado desde 1524 en la provincia de Cuenca. ROKISKI LÁZARO, M. L., “La cabecera de la Iglesia de Priego (Cuenca): dibujos y tasación”, *Revista de la Excelentísima Diputación Provincial de Cuenca*, nº 17, 1980, págs. 27-34.

54. ANÓNIMO, *Manuscrito de cantería*, Biblioteca Nacional de España, Mss-12686, c. 1540, fol. 6.

55. AGUIRRE J. de., *Manuscrito de cantería...*, op. cit., fol. 5.

56. Tronera. Una ventanica larga y angosta, pero al cabo redonda, de que vsan en las fortalezas y castillos, para que desde allí antiguamente los ballesteros, y aora los alcabuzeros puedan tirar a los enemigos encubiertamente, dicha afsi del tronido que haze el arcabuz, o la pieça pequeña de artillería. Carolo Bouilio. Trou. eft foramen a verbo terebro. En COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, fol. 55v.

57. SAN NICOLÁS, F. L. de., *Segunda parte del Arte...*, op. cit., fol. 91v.

58. *Ibidem*.



Fig. 9. Montea nº 5. Vano adintelado. Fotografía de la autora.

una silueta, un boceto o perfil, carente de despiece de dovelas y de mayor detalle en las partes que componen la cornisa, aunque pueden distinguirse todas ellas: el cimacio y el alero, así como el friso. Creemos en esta ocasión, que se trata de la cornisa que recorre el perímetro del claustro, por encima del friso que divide el primer cuerpo del mismo. La correspondencia no es total, pero podría tratarse de un primer diseño, de una aproximación a lo que se ejecutaría con posterioridad, una vez estuviese aprobado el diseño final.

pantallas diseñadas por Blas de Rentería y ejecutadas por José Martín de Aldehuela<sup>59</sup>, permiten el paso de la luz a las galerías del claustro. Estas pantallas se colocaron para resguardar de las inclemencias meteorológicas a quienes recorrían el claustro durante los duros inviernos que padece la ciudad de Cuenca<sup>60</sup>. Se sospecha que Martín de Aldehuela modificó el diseño inicial al insertar los vanos lobulados en la parte superior de las pantallas, un elemento típico en sus proyectos<sup>61</sup>. En esta reforma, ejecutada entre 1764 y 1766<sup>62</sup>, las pantallas se ajustan a la luz de los arcos de medio punto que componen las crujías del claustro, ornadas con pilastras poco marcadas<sup>63</sup>.

#### 4.6. Montea nº6. Cornisa

Para terminar este recopilatorio de monteas y, teniendo siempre presente que no son las únicas halladas en el claustro de la catedral cuenseña, ni en otras partes del templo, vamos a finalizar con esta traza (Fig. 10). Para poder entender bien la imagen, creemos que lo ideal sería voltearla 90° a la izquierda, de esta manera se puede apreciar mucho mejor la silueta de esta fantástica figura. Creemos que lo más acertado sería pensar que la traza se ejecutó antes de la colocación del sillar en el lugar que actualmente ocupa. Se trata de

59. BERMEJO DÍEZ, J., *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pág. 270.

60. BARRIO MOYA, J. L., *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., pág. 357.

61. *Ibidem*, pág. 357.

62. BERMEJO DÍEZ, J., *La Catedral de Cuenca...*, op. cit., pág. 270.

63. BARRIO MOYA, J. L., *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., pág. 358.

## 5. A modo de conclusión

A pesar de no haber expuesto aquí todas las monteas localizadas en el claustro de la catedral de Cuenca, creemos que el hecho de que todas estas trazas aun permanezcan en este lugar, resistiendo al paso del tiempo y a las intervenciones humanas, son una muestra de la importancia que el «Arte de la Montea» tuvo en las construcciones pétreas. Y no solo en Cuenca, pues son numerosas, por fortuna, las monteas halladas en otros edificios de la geografía española<sup>64</sup>. Pensamos que en algún periodo constructivo del templo, incluso anterior al establecimiento del barracón de las “Escuelas Taller” en la panda norte del claustro, pudo haberse establecido en este patio un taller de cantería<sup>65</sup>, tal y como se establecían dentro de casi todas las construcciones que se llevaban a cabo.

Es importante destacar ahora, a la vista de algunos de los ejemplos expuestos en estas líneas, y de otros muchos que hemos tenido oportunidad de trabajar, que no siempre vamos a localizar una montea a escala real. Son numerosos los casos en los que se han hallado rasguños a escalas inferiores, como ejercicios de taller o simplemente como una manera de ahorrar tiempo por



Fig. 10. Montea n° 6. Cornisa. Fotografía de la autora.

64. Véase, entre otros: CALVO LÓPEZ, J., et al., “La construcción en cantería en la Galicia barroca. Las monteas del coro alto de la capilla de San Telmo de Tui”, *Informes de la Construcción*, 65, 2, 2013, págs. 127-140. TAÍN GUZMÁN, M., “The drawings on stone in Galicia: Types, uses, and meanings”, en VV.AA., *Proceedings of the Firts International Congress on Construction History (Madrid, 20th-24th January 2003)*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2003, págs. 1887-1898; “Las monteas de la Catedral de Santiago de Compostela: de la arquitectura a la escultura”, en SANCHEZ LÓPEZ, J. A., COLOMA MARTÍN, I. coords., *Correspondencia e integración de las artes: 14º Congreso Nacional de Historia del Arte (Málaga, 18-21 de septiembre de 2002)*, Málaga, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 1, 2003-2004, págs. 509-522; “La utilización de monteas en la construcción en piedra: el caso gallego”, en SAKAROVITCH, J., *El arte de la piedra. Teoría y práctica de la cantería*, Madrid, CEU Ediciones, 2009, págs. 173-204. FREIRE TELLADO, M. J., “Los trazados de monteas de factura renacentista del edificio de los escolapios de Monforte de Lemos (Lugo)”, en VV.AA., *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción (A Coruña, 22-24 de octubre de 1998)*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 1998, págs. 173-180. RUIZ DE LA ROSA, J. A., y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C., “Capilla redonda en buelta redonda: nuevas aportaciones sobre una monteas renacentista en la Catedral de Sevilla”, en VV.AA., *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, (Santiago de Compostela, 26-29 de octubre de 2011)*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011, págs. 1275-1282. CALVO LÓPEZ, J., et. al., “El uso de monteas en los talleres catedralicios: el caso murciano”, *Semata. Ciencias Sociales e Humanidades*, 22, 2010, págs. 519-536. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, A. M., *Los tratados de Monteas y Cortes de Cantería en España. El caso de la iglesia del Real Colegio de la Compañía de Jesús en Salamanca*, TFM inédito dirigido por D. Eduardo Azofra, Universidad de Salamanca, 2012. ALONSO RUIZ, B., “Una monteas gótica en la Capilla Saldaña de Santa Clara de Tordesillas”, en VV.AA., *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Madrid, 9-12 de octubre de 2013)*, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2013, págs. 35-43. GUERRA PESTONIT, R. A., “Nueva monteas de una bóveda en el Colegio del Cardenal de Monforte de Lemos”, en *Actas del Octavo Congreso...*, op. cit., págs. 447-453. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, A. M., “Secretos en Piedra. Instrucciones canteriles en los muros de la Iglesia del Colegio de Jesús de Salamanca”, en ALBERO MUÑOZ, M. M. y PÉREZ SÁNCHEZ, M. (eds.): “*Yngenio et arte: elogio, fama y fortuna de la memoria del artista*”, Murcia, Fundación Universitaria Española, págs. 292-308. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, A. M., “Monteas en Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 215, 2017, págs. 193-221. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, A. M., “Monteas, trazas y rasguños...”, op. cit., págs. 741-749.

65. BARRIO MOYA, J. L., *Arquitectura barroca en Cuenca...*, op. cit., pág. 88.

parte del maestro y los canteros que formaban parte de su taller. Aplicaban de este modo, el famoso sistema de economía de medios por el que “*solo se dibuja aquello necesario para definir el elemento a construir*”<sup>66</sup>.

Con respecto a las posibles fechas de ejecución de las monteas, al haber pasado el claustro por tantas vicisitudes, resulta en extremo complicado esclarecer en qué momento fueron ejecutadas estas trazas. En algunos casos parece bastante aceptado el hecho de que se realizaron durante la estancia de las “Escuelas Taller”, como es el caso de la *Montea nº 1*. En otros la cosa no parece estar tan clara. Estamos casi seguros de que la *Montea nº 5*, fue ejecutada entre 1764 y 1766, cuando se llevó a cabo la inclusión de las pantallas entre los arcos del claustro. Mientras que la *Montea nº 6*, debió realizarse en los momentos previos a la confección del entablamento que recorre el perímetro exterior de la claustra.

Somos conscientes de las dificultades que entraña el estudio del Arte de la Montea, de la complejidad de los procesos constructivos que conlleva la práctica arquitectónica, por eso entendemos que es de vital importancia averiguar el modo de trabajar de maestros y canteros. Una de nuestras metas con este tipo de investigaciones, es dar a conocer todos estos rasguños para que también sean considerados como parte fundamental dentro de la Historia de la Arquitectura y de la Construcción, no sólo de cara a los especialistas en el tema, sino también al público general, aplicando con ello la necesaria protección a este otro patrimonio tan poco conocido.

Esperamos con todo esto haber conseguido poner de relieve el uso de monteas como parte intrínseca de las construcciones en piedra dentro de nuestra geografía. Y esperamos con ello animar a otros investigadores a seguir con la búsqueda de tan importantes huellas del trabajo arquitectónico; dar valor a los operarios ejecutores de las piezas que componen tan magnas construcciones, sin olvidar, por supuesto, al maestro creador, pero concediendo a la figura de cantero el prestigio que también merece.

*Fecha de recepción: 27/11/2016*

*Fecha de aceptación: 26/03/2017*

66. ALONSO RUIZ, B. “Una montea gótica...”, op. cit., pág. 38.



Fig. 1. Vista del Herbolario, Claustro principal del Convento de Santa Inés de Sevilla. Fotografía de la autora.

# Los maestros cañeros del convento de Santa Inés de Sevilla

*The cane masters of the convent of Santa Inés of Seville*

**Estefanía Medina Muñoz**

Historiadora e Historiadora del Arte del Convento de Santa Inés de Sevilla, España  
estmedmun@hotmail.es

## Resumen

El desinterés mostrado hacia la labor desempeñada por los maestros cañeros de nuestra ciudad, ha creado un importante desconocimiento respecto a estos artesanos que trabajaron en el mantenimiento y distribución del agua en Sevilla. A pesar de existir estudios relacionados con el abastecimiento de este bien tanpreciado en la metrópolis sevillana, son pocas las referencias y estudios centrados en el trabajo realizado por estos artífices. En esta ocasión, y tras haber consultado la Sección de Protocolos Notariales del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, y el archivo conventual de Santa Inés, hemos podido establecer una relación de maestros cañeros que trabajaron al servicio de esta comunidad de hermanas franciscanas clarisas, permitiéndonos aportar información inédita sobre éstos, su relación con dicha institución monástica, y la presencia de mecenas que sufragaron estas intervenciones.

**Palabras clave:** Maestros cañeros; convento de Santa Inés; obras de reparación y mantenimiento de tuberías.

## Abstract

*The lack of interest shown in the work carried out by the pipes fitters of our city has created an important ignorance regarding these artisans who worked in the maintenance and distribution of water in Seville. Although there are studies related to the supply of this valued commodity in the Sevillian metropolis, there are few references and studies focused on the work done by these craftsmen. On this occasion, after having consulted the Section of Notarial Protocols of the Provincial Historical Archive of Seville and the conventual archive of St. Agnes, we have been able to establish a relationship of cane masters who worked in the service of this community of Franciscan Clarish sisters, allowing us to contribute unpublished information about these and their relationship with this monastic institution and the presence of patrons who covered these interventions.*

**Keywords:** *Pipe fitters; convent of Santa Inés; works of repair and maintenance of pipes.*

## Introducción

Una de las bases fundamentales para la conservación del patrimonio arquitectónico del que se nutren las comunidades religiosas, son las constantes labores de mantenimiento a los que son sometidos estos edificios. Con carácter anual, se solían realizar todo tipo de obras de mejoras que ayudasen a la prevención y conservación de estos grandes complejos monásticos. Entre las actuaciones a realizar, estaban las de albañilería y pintura, como el arreglo y blanqueamiento de muros, o las de carpintería, centradas en la reparación de puertas, techumbres, marcos de ventanas de madera, y todo aquello realizado en este noble material. A estas labores de sostenimiento, debemos sumar el constante trabajo de los aderezos de cañerías, tanto de aquellas que corrían por el interior de estos monasterios, como las que transportaban el agua hasta ellos. La perseverancia en estos trabajos, implicaba la contratación de una serie de maestros que trabajan al servicio de estas comunidades religiosas, encargados del cuidado permanente de la fábrica, caso de los maestros albañiles, carpintero y cañeros<sup>1</sup>.

La labor de los maestros cañeros, nace de la reparación, cuidado y ampliación a la que eran sometidos constantemente los caños de Carmona, que permitieron el surtir a la ciudad de agua, los cuales requerían una peculiar atención y un personal específico y cualificado que se dedicase a los trabajos de supervisión y mantenimiento de estas obras hidráulicas<sup>2</sup>. Desde la reconquista, Alfonso X dejó el cargo, de la complicada labor de la supervisión y buen servicio del acueducto, al genovés Misero Caxizo<sup>3</sup>, oficio que posteriormente fue ocupado por los mudéjares, musulmanes que pervivieron tras la conquista y aprendieron los oficios dedicados a la construcción, como la profesión de cañero<sup>4</sup>. La pervivencia de los denominados *moros cañeros*, y su participación activa en esta actividad, está documentada hasta principios del siglo XVI<sup>5</sup>, concretamente en el año de 1502 cuando fueron expulsados<sup>6</sup>, comenzando así el gran protagonismo de los maestros cañeros cristianos que trabajaron al servicio de los Reyes Católicos y en el suministro del agua.

### Las obras de reparación y mantenimiento efectuadas por los cañeros al servicio de las religiosas de Santa Inés durante el siglo XVII.

En el caso de Santa Inés, hemos podido documentar la actividad de algunos maestros cañeros que trabajaron al servicio de esta congregación, así como de diversos asuntos de despacho relacionados con el traspaso del agua hasta el monasterio, hecho que se venía manifestando desde el primer tercio del siglo XVI con el otorgamiento de dos pajas de agua por los Reyes Católicos y el emperador Carlos V<sup>7</sup>. El primer cañero, del que hemos tenido referencias, es **Marcos Pinto**, documentado en las cuentas de cargo y data del año de 1627<sup>8</sup>. De él, sabemos que recibió la cantidad de 2.006 maravedíes por los aderezos que llevó a cabo en la cañería principal del monasterio. De ese mismo año, hemos encontrado otros gastos que se efectuaron en la repara-

1. CÓMEZ RAMOS, R., *Los constructores de la España medieval*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2009, pág. 145.

2. MONTES ROMERO CAMACHO, I., "El trabajo de los mudéjares en el abastecimiento de agua a la Sevilla bajomedieval: Los moros cañeros y el acueducto de los caños de Carmona", en *VVAA, VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, Instituto de estudios turolenses, 1993, págs. 231-256.

3. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, Sevilla, El Monte, Caja de Huelva y Sevilla, 1991, pág. 121

4. COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, F., "Los mudéjares sevillanos", en *VVAA, Actas del I simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid-Teruel, Instituto de estudios turolenses, 1981, págs. 225-235.

5. LÓPEZ MARTINEZ, C., *Mudéjares y moriscos sevillanos*, Sevilla, Tipografía Rodríguez, Giménez y compañía, 1935, págs. 34 y 37.

6. WAGNER, K: "Un padrón desconocido de los mudéjares y la expulsión de 1502", *Revista Al Ándalus*. Vol. XXXVI, nº 2, 1971, págs. 373-382.

7. MEDINA MUÑOZ, E., "Un privilegio real: La concesión de dos pajas de agua por los Reyes Católicos y Carlos V al Convento de Santa Inés de Sevilla", *Mundo Histórico, Revista de Investigación*, nº 1, 2017, págs. 80-100.

8. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11. Leg. 6945. Año 1627. Escribano público, Rodrigo de Abreu. *Cuentas de cargo y data del convento de Santa Inés por padre Fray Mateo del valle predicador de la horden de Señor San Francisco y el padre Fray Pedro de Piña ministros provincial de la dicha horden en esta provincia de Andalucía su fecha en San Francisco de Sevilla en quince días del mes de diciembre del año pasado de mil y seis*. Fol.15.

ción de tuberías<sup>9</sup>, en los que no aparecen registrado el nombre del cañero responsable, labor que atribuimos a Pinto, al que se extendió la cantidad de 358 reales tras colocar un marco nuevo y materiales empleados en el arreglo de la cañería que venía al convento. Sobre la labor de este maestro, lo hemos podido documentar al servicio del convento hispalense de Santa Clara<sup>10</sup>, entre los años de 1627 y 1628, labores por las que se le pagaron 913 reales, dato que nos hace pensar su posible vinculación con la orden franciscana o su labor como cañero en centros de vida monástica. El siguiente cañero localizado, es **Juan Alonso**, registrado en las cuentas de 1629<sup>11</sup>, en el aderezo de la cañería principal del cenobio, obra por la que se le abonaron 287 reales. En 1630, aparece por la clausura **Hernando Cañero**<sup>12</sup>, que junto con dos operarios más, participó en el adobío de los caños del agua, en los que se emplearon 30 reales.

En la misma estela de reforma vivida en la iglesia conventual, el claustro del Herbolario, fue testigo de una serie de intervenciones a cargo del maestro de obras Juan Bernardo de Velasco<sup>13</sup>. Centrándonos en el tema de los maestros cañeros, por aquel entonces, en 1633<sup>14</sup>, se encontraba trabajando **Martín González**, que había disfrutado del cargo de cañero mayor de Sevilla hasta 1622<sup>15</sup>, y que colaboró, en arreglos de este tipo, con Marcos de Soto<sup>16</sup>. En Santa Inés, realizó cuatro arreglos que se hicieron en la cañería y el reparo de la pila del claustro, por un coste de 8.176 maravedís. Su labor estuvo presente en 1634<sup>17</sup>, pero en esta ocasión, no solo trabajó en la cañería del convento, sino también, en las exteriores y en los aljibes que surtían de agua a la congregación. A su vez, fue el encargado de colocar un surtidor para la pila del Herbolario, por el que cobró 44 reales. En 1637<sup>18</sup>, consta su despido en las cuentas del mes de octubre del año anterior, haciéndole entrega de 34 reales que habían quedado atrasados de dos de sus salarios.

Su cargo, fue ocupado por **Miguel de Molina**, cañero mayor de Sevilla desde 1635, quien trabajó en distintos quehaceres en nuestra ciudad<sup>19</sup>, e incluso con el arquitecto Pedro Sánchez Falconete<sup>20</sup>. La incor-

9. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11. Leg. 6947. Año de 1627. Escribano público, Rodrigo de Abreu. *Cuentas de cargo y data de Fray Pedro Benítez, Provisor y siervo en esta provincia de Andalucía de los frailes menores de la Regular observancia de Nro. Seráfico Padre San Francisco Monjas e Santa Clara y Concepción y el Padre Fray Juan de la Cruz predicador de la dicha nuestra provincia*. Fol.27.

10. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11. Leg. 6950. Año 1627. Escribano público, Rodrigo de Abreu. *Cuentas de cargo y data del convento de Santa Clara*, ramo19. Fol. 21

11. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11. Leg.6951. Año 1629. Escribano público, Rodrigo de Abreu. *Cuentas de cargo y data del convento de Santa Inés*, ramo 31, Fol. 25.

12. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11, Leg. 6954. Año 1630. Escribano público, Rodrigo de Abreu *Cuentas de cargo y data realizadas el 3 de enero de 1630*. Fol. 23.

13. MEDINA MUÑOZ, E., *La clausura franciscana: Estudio Histórico-artístico del convento sevillano de Santa Inés* (Tesis inédita), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017, pág. 385.

14. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11, Leg. 6966. Año 1633. Escribano público, Rodrigo de Abreu. *Cuentas del padre Frai Pedro Franco, requirio a Ysidro de Aguilar mayordomo del combento de Sancta Ynes de esta dicha ciudad de Sevilla le de quenta de los maravedis trigo cevadas azeite gallinas y las demas cosas que an estado a su cargo*. Fol.1220.

15. VVAA., *Archivo municipal de Sevilla. Archivo general. Sección 2ª. Archivo de contaduría*, Sevilla, Imprenta y litografía El Porvenir, 1860, p 17. CRUZ ISIDORO, F., *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros mayores de la Catedral y del Consejo Hispalense*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pág. 208.

16. Íd.

17. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11, Leg. 6971. Año 1634. Escribano público, Rodrigo de Abreu. *Rodrigo de Abreu. Cuentas del Padre Frai Pedro Franco requirio a Ysidro de Aguilar mayordomo del convento de Santa Ynes desta dicha ciudad de Sevilla le de quenta de los maravedis de trigo y cevada y azeite y gallinas y de las demás cosas que an estado a su cargo cobrar por el dicho convento desde dies y seis de junio del año pasado de seysientos y treynta y tres en que le fue tomada la ultima quenta por el dicho Padre frai pedro francos y otorgada ante Rodrigo de Abreu escribano público de Sevilla hasta el dia de la fecha desta como en cada una de las partidas fue declarado*. Fol. 114.

18. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11, Leg. 6979. Año 1637. Escribano público, Rodrigo de Abreu. *Rodrigo de Abreu. Solicitud de cuentas a Ysidro de Aguilar mayordomo del dicho convento de Santa Ynes de esta dicha ciudad de Sevilla le de quenta de los maravedis trigo cebada aceite gallinas del mes de abril del año pasado de mill y seiscientos y treinta y seis*. Fol. 823.

19. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J., *Siglo XVII. Archivo Municipal de Sevilla. Archivo General. Sección cuarta*, Sevilla, Establecimiento topográfico de la Andalucía, nº4, 1860, pág. s/n.

20. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Notas Para la Historia Del Arte: Arquitectos, Escultores y Pintores Vecinos de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de Rodríguez Giménez, 1928, pág. 181. CRUZ ISIDORO, F., *El arquitecto sevillano Pedro Sánchez Falconete*, Sevilla, Diputación, 1991, pág. 67.

poración del nuevo maestro vino acompañada de una importante obra hidráulica. El trabajo, consistió en la fabricación de 52 varas de cañerías, que se colocaron en la huerta de Santa Inés, y la limpieza de la cañería que iba desde el almacén del agua al convento. La obra, corrió con un coste de 1.025 reales, de los cuales 274 reales fueron sufragados por el señor de la Palma, encargado de los arreglos que se efectuaban en las cañerías externas del convento según las últimas voluntades de Francisco del Alcázar<sup>21</sup>.

Miguel de Molina, cuyo segundo apellido era González, pudo trabajar al servicio de las religiosas de Santa Inés hasta 1640, momento en el que consta la presencia de **Juan Lorenzo**<sup>22</sup>, el cual efectuó una labor muy similar desempeñada a éste, al realizar 62 varas de cañería, que fueron colocadas desde las espaldas del convento de la Paz hasta el almacén del jurado Laredo, ubicado en la calle Sardinias en la collación de Santa Catalina<sup>23</sup>, del que era propietario Pedro del Alcázar, señor de la villa de la Palma, hijo de Francisco del Alcázar y obligado del abastecimiento del agua a Santa Inés por herencia de su padre<sup>24</sup>. Se invirtieron en las obras 970 reales que corrieron a cargo del susodicho señor del Alcázar. El arreglo de las cañerías exteriores, conllevó el de las interiores, con un coste de 112 reales que se entregaron al dicho cañero por los tres aderezos de la cañería del convento.

No se vuelven a tener noticias sobre algún tipo de actividad hidráulica hasta el año de 1644<sup>25</sup>, cuando se realizaron una serie de intervenciones en Santa Inés de mano del maestro de obras de albañilería **Fernando de Castro**, de cuyo presupuesto, 650 reales y medio, se tomó cierto dinero restante para la cañería y otras reformas, desconociendo la autoría del artesano que las llevó a la práctica. Diez años más tarde, en 1654<sup>26</sup>, se vuelve a mencionar, pero con un carácter secundario, unos reparos en las cañerías, que seguramente se tratasen de pequeñas intervenciones, como parece ser se realizaron en los años de 1655<sup>27</sup> y 1658<sup>28</sup>. La laguna documental existente en la segunda mitad del siglo XVII, nos ha llevado hasta el año de 1674, cuando de nuevo, en unas cuentas de mayordomía de Francisco de Matamoras<sup>29</sup>, encontramos un desembolso de 1.092 reales que se pagaron por los aderezos que se llevaron a cabo en la cañería del convento, sin dar atribución al maestro cañero que las realizó.

Entre los años de 1676 y 1681, hemos documentado la labor de **Antonio de Ribera**. Su primera intervención, la fechamos los días 28 y 29 de abril de 1676<sup>30</sup>, en el aderezo y reparo de la cañería del convento

21. MEDINA MUÑOZ, E., "Un privilegio real: La concesión de dos pajas de agua...", op. cit., pág. 95.

22. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11, Legajo 6987. Año 1640. Escribano público, Rodrigo de Abreu. *Cuentas al mayordomo del dicho convento de Santa Ynes desta dicha ciudad de Sevilla le de quenta de los maravedies, trigo, cevada, aceite y gallinas y las demas cosas que an estado a su cargo cobrar desde el día que entro en la administracion y cobranza de la dicha hacienda*. Fols. 958-959.

23. ROMERO MURUBE, J., *Memoriales y divagaciones*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pág. 124.

24. MEDINA MUÑOZ, E., "Un privilegio real: La concesión de dos pajas de agua...", op. cit., pág. 96.

25. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11, Leg. 6998. Año 1664. Escribano público, Rodrigo de Abreu. *Cuentas a Antonio de Heredia mayordomo del convento de santa Ynes de los maravedies, trigo cevada aceite gallinas y otras cosas que an estado a su cargo*. Fol. 269.

26. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11, Leg. 7027. Año 1654. Escribano público, Rodrigo de Abreu. *Cuentas a Geronimo Rodríguez Enríques mayordomo del convento de Santa Ynes*. Fol. 893.

27. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11, Leg. 23.811. Año 1655. Escribano público, Rodrigo de Abreu. *Cuentas que requirió el padre Fray Luis de Ocaña a Geronimo Rodriguez Enríques mayordomo del convento de Santa Ynes de esta ciudad se de quenta de todos los maravedies, pan y demas cosas a su cargo*. Fol. 664.

28. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11, Leg. 7036. Año 1658. Escribano público, Rodrigo de Abreu. *Cuentas que requirió Fray Luis de Ocaña a Gerónimo Rodríguez Enríquez mayordomo deste convento de Santa Ynes desta ciudad le de quenta de todos los maravedies, pan y demas cosas que an sido a su cargo*. Fol. 802.

29. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg. 14.034. Año 1674, Escribano público, Jacinto de Medina. *Fray Cristobal de Tejada Prior y contador de todos los conventos de religiosas de esta provincia y asistencia el R.P Fray Bartolomé Alejandro requirió a Francisco de Matamoras mayordomo de este convento de Santa Inés la cuenta de la hacienda del dicho convento de todos los maravedies, pan, trigo, cebada, gallinas y demás cosas que han sido a su cargo cobrar hasta fin de septiembre de 1674 años*. Fol. 944.

30. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg. 14037. Año 1676. Escribano público, Jacinto de Medina. *Carta de pago el maestro cañero Antonio de*

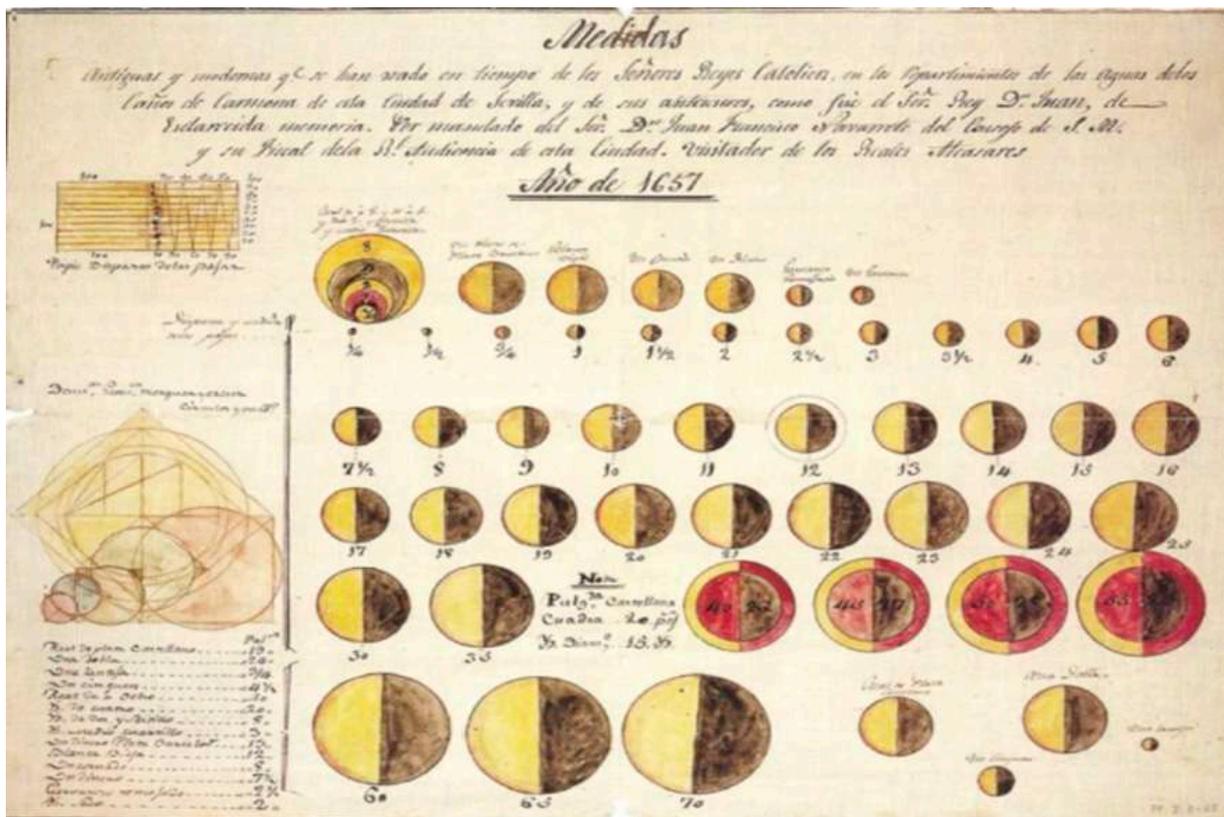


Fig.2. Plano en el que se muestra la evolución de las medidas del agua desde los Reyes Católicos hasta 1657. Fotografía, AA.VV: "Medidas antiguas de agua: La paja de agua cordobesa" en IV Jornadas de Ingeniería del agua. La precipitación y los procesos erosivos, Córdoba, 21 y 22 de octubre de 2015.

y el almacén de las Peñuelas, el ya citado aljibe de la calle Sardinias en la collación de Santa Catalina, por 74 reales de vellón. Del 23 de julio de 1678<sup>31</sup>, se conserva una carta de pago, de 98 reales y medio de vellón, por los arreglos que se efectuaron en las cañerías que venían desde la esquina de la iglesia de San Román hasta el almacén que se encontraba en el monasterio de las Dueñas y las casas del Señor de la Palma. El 15 de octubre<sup>32</sup>, Antonio de Ribera recibió carta de pago del mayordomo de Santa Inés, tras una serie de aderezos desde la cañería de la Puerta Carmona hasta las casas de Señor de la Palma, por un valor de 204 reales, incluyendo sus jornales y el de sus trabajadores.

En 1679<sup>33</sup>, continuó con las obras de reparación de cañerías, una de ellas en el mes de abril, en la que trabajó en los conductos procedentes del convento de las Dueñas, con un coste de 187 reales, mientras que en octubre, reparó las tuberías desde la Puerta Carmona hasta el arca de San Román, y desde allí hasta el

Ribera al mayordomo del convento de Santa Inés Francisco de Matamoros y Loyola. Fol. 883.

31. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg.14.042. Año 1678. Escribano público, Jacinto de Medina. Carta de pago del maestro cañero al mayordomo Francisco de Matamoros y Loyola por las cañerías que venían desde la esquina de la iglesia de San Román. Fol. 122.

32. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg.14.042. Año 1678. Escribano público, Jacinto de Medina. Carta de pago del maestro cañero Antonio de Rivera al mayordomo de Santa Inés Francisco Matamoros de Loyola por el aderezo de la cañería desde la Puerta de Carmona hasta las casas del Señor de la Palma. Fol. 901.

33. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg.14.043. Año 1679. Escribano público, Jacinto de Medina. Carta de pago del maestro cañero al mayordomo de Santa Inés por el arreglo de una cañería desde el convento de las Dueñas hasta Santa Inés. Fol. 510.

almacén de las Dueñas y a las casas del Señor de la Palma, con un valor de 532 reales<sup>34</sup>. En unas cuentas de mayordomía, del año de 1680<sup>35</sup>, la comunidad abonó 330 reales por distintos precios que se habían pagado a los cañeros, cuyos nombres no quedan reflejados. También se realizaron obras de aderezo de cañerías en el interior del convento con un valor de 720 reales, de las que se deja constancia de la existencia de los recibos por parte del maestro cañero y de la Abadesa Hipólita de Valdés<sup>36</sup>.

En ese año, se produjeron dos importantes cambios. El primero de ellos, es la llegada al monasterio de un nuevo mayordomo, Joseph Florencio del Pozo, y el segundo la presencia del cañero **Pedro Alonso**<sup>37</sup>, el cual sólo aparece citado en una carta de pago, por lo que no podemos saber si trabajó en más ocasiones con Antonio de Ribera. Ambos trabajaron en el aderezo de la tubería que iba desde la Puerta de Carmona, hasta el almacén de los guanteros, y desde aquí hasta el convento, con unos gastos de 362 reales de vellón. En el mes de junio se consumieron, en estas mismas obras, 361 reales *“por los mismos montan el reparo de la cañería del agua desde la Puerta de Carmona hasta las casas de la Señora de la Palma que son en ellas en la calle de los Alcázares”*<sup>38</sup>.

En octubre de 1680, Antonio de Ribera recibió, por parte de la abadesa doña Bernarda de Caramur, 500 reales, *“los mismos que por mis manos se han gastado en el aderezo de la cañería desde la Puerta Carmona hasta San Román y desde allí hasta el dicho convento de Santa Inés que es obligación su paga del Señor de la Palma”*<sup>39</sup>. La obligación de los costes por parte del Señor de la Palma venía recogida en las cuentas de mayordomía del convento, *“El Señor de la Palma, cuyas casas están a espaldas de este convento, tiene obligación de todos los aderezos que se hicieren en la cañería del agua fuera del convento”*<sup>40</sup>.

Hasta finales de marzo de 1681, se habían gastado un total de 1.734 reales y medio en obras de reparos, tanto mayores como menores, en aderezos en la cañería interna del convento. A este gasto, se sumó la cantidad de 1.256 reales que se pagaron al ya citado maestro Ribera, y al parecer a sus compañeros, costes que debían ser desembolsados por el Señor de la Palma, pero ante la necesidad de la llegada de agua al convento la comunidad fue la encargada de efectuar el pago<sup>41</sup>.

En este año, el maestro cañero **Lázaro Jurado**, vecino de nuestra ciudad en la collación de San Juan de la Palma, dio carta de pago a la madre abadesa, Bernarda de Caramur, de 202 reales de vellón<sup>42</sup>. Posterior-

34. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg 14.044. Año 1679. Escribano público, Jacinto de Medina. *Carta de pago de Antonio Rivera a Francisco Matamoros, mayordomo de Santa Inés, por el aderezo de la cañería principal que va desde los caños de Carmona hasta San Román, que va hasta el almacén de las Dueñas para llegar a Santa Inés*. Fol. 845.

35. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg, 14.045. Año 1680. Escribano público, Jacinto de Medina. *Cuentas de mayordomía del convento de Santa Inés*. Fol. 488, r.

36. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg, 14.045. Año 1680. Escribano público, Jacinto de Medina. *Cuentas de mayordomía del convento de Santa Inés*. Fol. 489.

37. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg, 14.045. Año 1680. Escribano Jacinto de Medina. *Carta de pago de los maestros cañeros Antonio Rivera y Pedro Alonso a José Florencio del Pozo por el aderezo de la cañería del agua de dicho convento desde la Puerta Carmona hasta el almacén de los guanteros y desde este sitio a Santa Inés*. Fol. 539.

38. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg, 14.045. Año 1680. Escribano Jacinto de Medina. *Carta de pago de Antonio Rivera al mayordomo de Santa Inés por el reparo de la cañería del agua desde la Puerta de Carmona hasta las casas de la Señora de la Palma que son en la calle de los Alcázares*. Fol. 919.

39. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg 14.046. Año 1680, Escribano Jacinto de Medina Fol. 354.

40. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg 14.047. Año 1681. Escribano Jacinto de Medina, *Cuentas que se le tomaron a D Joseph Florencio del Pozo mayordomo del convento de Santa Inés, del tiempo que estuvo a su cargo la mayordomía del dicho convento*. Fols 668-669.

41. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg 14.047. Año 1681. Escribano Jacinto de Medina, *Cuentas que se le tomaron a D Joseph Florencio del Pozo mayordomo del convento de Santa Inés, del tiempo que estuvo a su cargo la mayordomía del dicho convento*. Fol. 670.

42. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg, 14.047. Año 1681. Escribano Jacinto de Medina. *Carta de pago de Lázaro Jurado, maestro cañero vecino*

mente, en 1683<sup>43</sup>, se abonaron 659 reales por las obras de aderezo que se efectuaron, a los que se sumaron los 202 reales de la carta de pago anterior, gastos a los que debemos añadir el sueldo anual que recibió Lázaro Jurado por parte de la comunidad. En el registro de las cuentas de 1684<sup>44</sup>, queda recogido el gasto de 40.000 reales en una nueva cañería, de cuya cantidad el convento tuvo que pagar 965 reales, corriendo los gastos restantes por el Señor de la Palma. Por lo que podemos extraer de la información recogida en estas cuentas, su ejecución trajo algún problema judicial a la comunidad con su patrocinador, que en esta ocasión se negó a sufragar dicha cuantía, coste al que tuvo que hacer frente D. Manuel de Orosco.

Según consta en tres libros de mayordomía, conservados en el archivo conventual, no es hasta finales del siglo XVII, cuando se tienen nuevas noticias sobre la llegada del agua a Santa Inés. El primero de estos libros, corresponde a la mayordomía de D. Pedro Raimundo, fechado entre los años de 1688 y 1691<sup>45</sup>. En 1688, se efectuaron obras de aderezo en las cañerías que transportaban el agua hasta el monasterio, labores que podemos atribuir al maestro cañero **Juan González**, que según consta en una carta de pago conservada en el Archivo histórico provincial de Sevilla<sup>46</sup>, trabajó por aquel entonces al servicio de la comunidad. Al mencionado cañero, la abadesa, Josefa de Ayala, hizo entrega de 173 reales y medio de vellón por los aderezos de la cañería del cenobio, a los que se sumaron los 110 reales que se le pagaron hasta finales de diciembre de los años de 1685 y 1686<sup>47</sup>. Unos años más tarde, en 1691, se ejecutaron nuevos reparos en las cañerías externas e internas de la clausura, ocasionando la colocación de una nueva solería, debido a los orificios que se realizaron para la ubicación de la cañería central. En el desglose de los pagos, se menciona al cañero **Juan Gómez Izquierdo**, y a Juan Afanador, posible responsable de su ejecución.

*Más se abonan sesenta y tres reales que valen y más once reales y medio que en dos ocasiones se han gastado en el tiempo de estas cuentas en ederezar la cañería del agua que es obligación del Señor de la Palma a quien se le deben pedir con los demás gastos de cuentas pasadas. Costó dicho gasto de una certificación de Juan Gómez Izquierdo y valen dos mil quinientos treinta y tres maravedíes. Más se abonan treinta y tres reales que valen mil ciento veintidós maravedíes que parecen se gastaron en la solería que se hizo en los hoyos de la cañería dentro del convento. Conató de certificación de Juan Afanador y cédula de la Madre Abadesa que queda rubricada.*<sup>48</sup>

Otro libro de mayordomía, pertenece a las cuentas de los últimos años de Francisco Martínez de Alba. En 1695<sup>49</sup>, volvemos a tener noticias sobre el suministro, y mantenimiento, de las tuberías que llegaban a la comunidad gracias al Señor de la Palma, quien debía todos los gastos efectuados hasta el año de 1684,

---

de esta ciudad de Sevilla en la collación de San Juan de la Palma, a la abadesa D<sup>a</sup> Bernarda de Cazarbur de 202 reales de vellón los mismo que se gastaron en reparar la cañería del dicho convento. Fol. 323.

43. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg. 14051. Año 1683. Escribano Jacinto de Medina. Cuentas que se tomaron por el padre predicador Fray Cristóbal de tejada contador nombrado ellas D. Salvador Moreno presbítero en este año de 1683. Fol. 215.

44. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 20, Leg. 14053. Año 1684. Escribano Jacinto de Medina. Fray Antonio Moreno requirió a D Manuel Fernández de Orosco, mayordomo de la hacienda de las rentas religiosas del convento de Santa Inés, le diese cuenta con pago como de su obligación de todo lo que a su cargo ha estado de cobranza como tal mayordomo. Fol. 255.

45. A.S.I: Leg.32, Libro de cuentas. Cuentas de dos años y un tercio, desde fin de agosto de 1688 hasta fin de diciembre de 1690 que se han tomado a D. Pedro Raimundo mayordomo de este convento de Santa Inés de esta ciudad de Sevilla. Contadores el P.P Matías Luque y el P. Fray Andrés de la Barrera, folio s/n.

46. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11, Leg. 7073. Año 1688. Escribano Gabriel Fernando. Carta de pago de Juan González maestro a la Señora Doña María Josefa de Valdés y Godoy, abadesa del monasterio de Santa de 112 reales de vellón los mismos que han importado el aderezo que hecho en la cañería por donde el agua viene al dicho convento desde las Peñuelas de San Román hasta las paredes de dicho convento cuyo aderezo y costo toca a D Arnao Segarra señor y vecino de la Villa de la Palma. Fol. 250.

47. A.H.P.S: Sección Protocolos Notariales. Oficio 11, Legajo7073. Año 1688. Escribano Gabriel Fernando. Cuentas de Santa Inés. Fol. 561.

48. A.S.I: Leg.32, Libro de cuentas "Gastos de cañería. Fue dentro del convento. Y así no debe pagarla el Señor de la Palma". Fol. 29.

49. A.S.I: Leg.32, Libro de cuentas. 1695. Cuentas de mayordomía finales del tiempo lo fue de Francisco Martínez de Alba. Fol. 93.

por un valor de “*ciento un mil setecientos sesenta y dos maravedies*”<sup>50</sup>. El 20 de diciembre de 1694, la madre abadesa expendió una cédula, en la que se recogían todos los gastos, por un valor de 100 reales, efectuados en una obra realizada en la pila y arca del agua del convento<sup>51</sup>. El tercer libro de mayordomía, alberga los gastos realizados desde el mes de enero de 1707 hasta agosto de 1708, correspondiendo a la administración de D. Antonio Lorenzo<sup>52</sup>. En él, están registrados unos pagos al cañero **Juan Izquierdo** por el salario que recibió por el traspaso el agua desde los caños de Carmona a Santa Inés.

*Se abonan doscientos setenta reales que valen nueve mil ciento ochenta maravedies por los mismo que el administrador da pagados a Juan Izquierdo, maestro cañero, a cuenta del salario que se le da por poner el agua desde la Puerta de Carmona a este convento, constó de tres recibos firmados por el susodicho que quedan rubricados.*<sup>53</sup>

### Repartimiento y distribución de seis pajas de agua y media entre los Señores Joseph Segarra del Alcázar, Pedro Francisco del Alcázar y las monjas de Doña María Coronel.

El 27 de mayo 1709<sup>54</sup>, ante el escribano del rey y de los Reales Alcázares de nuestra ciudad, Joseph Bermúdez, Gaspar de la Cueva y Dávila, caballero de la Orden de Santiago del Consejo de su majestad, teniente alcaide y juez oficial de la Real Casa de la Contratación de las Indias de Sevilla y teniente de alcaide de dichos Reales Alcázares, se presentaron unos autos formalizados por parte de las monjas junto a Joseph Segarra del Alcázar y de Pedro Francisco del Alcázar y Castañeda. El motivo de estos expedientes, era reclamar 6 pajas y media de agua que se debían distribuir entre los tres demandantes, que como se deja constancia en el documento, Pedro de Castañeda y del Alcázar, en nombre de Joseph Segarra y del Alcázar, ambos propietarios de los mayorazgos de Puñana y la Palma, declararon la constancia existente en la contaduría del Alcázar de la pertenencia a cada una de las casas de los dichos mayorazgos de dos pajas y cuarta de agua, y de dos pajas de agua al convento de monjas de Santa Inés.

Al parecer, estas pajas de agua habían estado, hasta el momento, contiguas a las casas de la Inquisición vieja, y que pertenecieron al mayorazgo de la señora Beatriz Tello Tavera, viuda de Don Fernando Caro de Sea, cuya agua, la cual pertenecían a los solicitantes, venía por la cañería de la cárcel de la Hermandad. Su súplica, consistió en la concesión de una licencia que justificara el paso del agua y su propiedad. Para ello, se pidió a la contaduría del Alcázar, con citación de la susodicha señora, se diese certificación de los derechos de Pedro de Castañeda y del Alcázar y Joseph Segarra y del Alcázar, que por autos del señor teniente alcaide se le mandó dicha certificación a Beatriz Tello Tavera, convocándola por parte de Gaspar Atien, contador de los Alcázares, el 28 de mayo de dicho año de 1709.

En esta certificación, consta que la casa de los Tavera gozaba de más agua de la que le pertenecía, siendo suyas tres pajas, una cuarta y una sesma de otra. También, se aclara que en ningún momento se había

50. A.S.I: Leg.32, Libro de cuentas. 1695. *Cuentas de mayordomía finales del tiempo lo fue de Francisco Martínez de Alba*. Fols 96-97.

51. A.S.I: Leg.32, Libro de cuentas. 1695. *Cuentas de mayordomía finales del tiempo lo fue de Francisco Martínez de Alba*. Fol. 178.

52. A.S.I: Leg.32, Libro de cuentas. *Cuentas finales que se tomaron a D. Antonio Lorenzo por el R.P.Fr Pedro de Ojeda de la administración que tuvo a cargo del convento de Santa Inés de esta ciudad de Sevilla. Y a continuación de ellas están las que se tomaron a D. Pedro de Olea*. Fol. 153.

53. A.S.I: Leg.32, Libro de cuentas. *Cuentas finales que se tomaron a D. Antonio Lorenzo por el R.P.Fr Pedro de Ojeda de la administración que tuvo a cargo del convento de Santa Inés de esta ciudad de Sevilla. Y a continuación de ellas están las que se tomaron a D. Pedro de Olea*. Fol. 171.

54. A.S.I: Leg. 29, doc., 4. / A.M.S: Sección V. Escribanías del Cabildo. Siglo XVIII. Tomo V Signatura H-1065. Escribanía 1 del cabildo del Señor Conde de Villapineda. Documento 20.

vendido, ni empeñado, cantidad alguna de agua a ese mayorazgo, especialmente, aquella procedente del medio cornado, que son cuatro pajas y media, que eran propiedad, por mitad, de las casas de los mayorazgos de Puñana y de la Palma, ni tampoco de las dos pajas de centeno del convento de monjas de Santa Inés, destacando primordialmente que estas seis pajas y media de agua de los dichos mayorazgos de Puñana, la Palma y las de las religiosas iban al presente por la cañería del Señor Conde de Castellar.

Unos días más tarde, el 8 de junio de 1709<sup>55</sup>, el teniente mayor de asistente de nuestra ciudad, Damián de Santa Cruz, Manuel Gómez de Espinosa, Juan Ortiz de Zúñiga, caballero de la Orden de Santiago, marqués de Montefuerte y veinticuatro de esta ciudad, y Joseph Sancho Martínez, jurado, todos diputados de los propios y rentas de Sevilla, respondiendo al consentimiento de Doña Beatriz Tello Tavera, se otorgó por parte del monasterio de Santa Inés y de los señores Pedro de Castañeda y del Alcázar, y de Joseph Segarra del Alcázar, una escritura de obligación en la que se estipuló la cantidad de agua correspondiente a cada uno de ellos, el número de reparos, nuevas obras o aderezos que se realizaron en la cañería, por la que venía el agua que transcurría desde el arca principal de la Puerta de Carmona, hasta la cárcel de la Hermandad, y el gasto y rentas de estas fincas en agua.

Para ello, se dio licencia que permitió la llegada del agua desde la cañería principal de la Puerta de Carmona, hasta la fuente que estaba en la Alfalfa, junto a la Carnicería mayor, estanco del tabaco y la cárcel de la Hermandad, para que las 6 pajas y media de agua llegasen a un almacén que se construyó en la dicha cárcel, para que así se recogiera todo el agua y fuese el punto en el que se repartiera, por marcos separados, a Santa Inés sus dos pajas, y a los ya citados mayorazgos de Puñana, dos pajas y cuarta, y de la Palma otras dos pajas y cuarta, y otra que pertenecía a la cárcel de la Hermandad. El fin fue, que desde el citado punto cada interesado pudiera gozar de su agua sin sufrir ninguna enajenación y extravío, como se venía manifestando por parte de la casa de los Tavera, y que se quitara el marco principal de la cañería de la condesa de Castellar y se pasara el agua al marco principal de la cañería que iba desde la Alfalfa, cárcel de la Hermandad y estanco del tabaco, como consta en la petición de las monjas de Santa Inés junto con Joseph Segarra del Alcázar y Pedro Francisco del Alcázar y Castañeda.

Sería el 19 de junio de 1709, cuando Gaspar de la Cueva y Dávila, habiendo visto la citada petición y los instrumentos que con ellas se presentaron, mandó se le diese licencia a los solicitantes de las seis pajas y media de agua que le pertenecían, pudiendo así realizar el cambio del marco de la cañería de la condesa de Castellar al de la Alfalfa. Al día siguiente, el escribano público, Fernando de Alcava y Salas, citó al Conde de la Mejorada, veinticuatro y procurador mayor de esta ciudad, y a Joseph de Carriola, administrador de la condesa de Castellar, a las 5 de la tarde en el almacén principal de la Puerta de Carmona para el paso del agua que se había tratado en el auto anterior. Una vez allí, se realizaron las diligencias del paso de agua en presencia de D Joseph de Bersosa y Lodeña, caballero del Orden de Santiago y veedor de los Reales Alcázares, D Pedro Dionisio de Urreta, agente, Joseph Escobar, maestro mayor, Diego Sánchez, cañero, Joseph Rodríguez, latonero, y Juan González cañero y los señores del mayorazgo de la Palma y Puñana.

En esta comparecencia, se llegó al acuerdo de quitar el marco principal de la cañería que poseía la condesa de Castellar, que al parecer tenía tres heridos, cuyas medidas eran *“uno de cabida de 18 pajas de agua,*

---

55. A.S.I: Leg. 29, doc., 4.

*el otro de cabida de 16 pajas y el último de cabida de 13 pajas el cual se serró poniéndole un clavo remachado y pegado*". Tras reparar estos daños, se abrió otro herido con una cavidad de 6 pajas y media de agua, quitando posteriormente el marco de la cañería que iba hasta la Alfalfa, cárcel de la Hermandad y el estanco del tabaco, que tenía dos heridos, ambos medidos por el maestro mayor cañero.

*habiéndose medido por el dicho maestro mayor con el compas y por el pitipie, como se midieron los del otro marco, se reconoció que el uno era de cabida de 21 pajas de agua, el otro de 24 pajas y este se limó alrededor por el dicho latonero agrandándolo y después de haberse limado diferentes veces y medido el dicho maestro mayor con el dicho compas y pitipie quedó de cabida de treinta pajas y media de agua con la cual se ejecutó el de paso de las dichas seis pajas y media de agua quitándolas del dicho marco de la dicha señora condesa de Castellar y (...) en el dicho marco de esta ciudad por donde va el agua a la pila el Alfalfa y a la cárcel de la hermandad y estanco del tabaco.*

### La nueva distribución y repartimiento del agua, y la defensa de Fray Juan Francisco Muñoz de las dos pajas de agua otorgadas por los Reyes Católicos y Carlos V.

En la última década del siglo XVIII, el 9 de octubre de 1792<sup>56</sup>, tuvo lugar la visita, del arquero mayor de aguas de esta ciudad **Antonio García**, a los tres almacenes que abastecían al Señor de la Palma y a las franciscanas de Doña María Coronel, ubicados, uno enfrente de la torre campanario de la iglesia parroquial de San Román, otro en las peñuelas, y un tercero en el Monasterio de las Dueñas. Al parecer, el agua que llegaba a Santa Inés procedía de estos almacenes, separada de las pajas que surtían al Señor de la Palma y las casas llamadas popularmente de la Inquisición vieja. El maestro arquero, vio y reconoció el recorrido del agua y pudo comprobar que el funcionamiento de las dos pajas correspondientes a Santa Inés no era el adecuado, no llegando el agua a la comunidad, debido quizás *"por no estar la cañería correctamente"*.

Este documento, atestigua el continuo mantenimiento al que estaban sometidas las dos pajas de agua de las que gozaba Santa Inés desde tiempo de los Reyes Católicos. A pesar de existir los documentos que otorgan el derecho de esta comunidad de gozar de este suministro de agua, en el siglo XIX parece ser que no se le dio importancia a las palabras que un día plasmaron en papel dichos monarcas. En 1801<sup>57</sup>, las monjas volvieron a ser testigo del mecenazgo de un noble caballero que les ayudó a sufragar ciertas obras de conducción del agua que venía desde la pila del Alfalfa, bajo la labor del maestro cañero **Juan Arzua**, al cual se pagaron 4.316 reales con 16 maravedís<sup>58</sup>. A esta cantidad, se sumó la entrega de 1.316 reales y 16 maravedís por 13 varas nuevas de cañería que se pagaron a 25 reales por 10 días de trabajo tanto dentro del convento y fuera 555 reales.

De nuevo, y tras tres siglos, podemos ver como nuestras monjas no podían hacer frente a los elevados costes de las obras hidráulicas de nuestra ciudad. El alma caritativa que se ofreció a subvencionar parte de estas obras fue Josef de Torres, que pagó 4.865 reales y 16 maravedís para el costo de esta nueva cañería, que vendría desde la nueva pila del Alfalfa hasta el arca de la calle Alcázares. Esta inversión, que más que un favor a la congregación, fue una forma de poder acceder al caño de agua de este convento, lo que conllevó,

56. A.S.I.: Leg. 9, capeta 13. Acta notarial de 1792. Visita de Inspección realizada por Antonio García, arquero mayor de las racas de agua de la ciudad de Sevilla, del agua de Sevilla a los almacenes donde llegaba el agua al Monasterio de Santa Inés.

57. A.S.I.: Legajo 39. Carpeta 5, En este libro se llevara cuenta su razón de los gastos y productos de las casas, y se anotaran las cartas que se recibían en asuntos de la comunidad, y de sus fincas, y uno, y otros se dejó porque no hubo lugar de seguirlo. Fol. 14.

58. A.S.I. Legajo 34. Libro de patentes de 1800 a 1809, Fol. 29 r.

posteriormente, la petición de la venta de una cuarta parte de la paja de agua que gozaba el monasterio a Josef de Torres en 1803.

En este momento, se encontraba al cargo de la clavería Fray Juan Francisco Muñoz, que dejó una importante labor de estudio y catalogación en el archivo conventual, el cual se encargó de mostrar que dicha venta no podría efectuarse. Para ello, el clavero empleó sus conocimientos en los documentos conservados en la clausura y haría referencia a la dotación de las dos pajas de agua obtenidas por un privilegio real de los Reyes Católicos y Carlos V, para no poderse desprender de ellas parcial, o totalmente *“no podemos enajenar parte alguna de ella, sin exponernos hacer despojadas de toda por el sentido en que fueron concedidas sobre esto se han sufrido varios pleitos”*.

Fray Muñoz, también aludió al pleito que hemos estudiado y que tuvo lugar en 1709, con el traslado del marco del agua, que mejoró su suministro, con la intención de volver hacer hincapié en que esta congregación no podía desprenderse de ninguna manera de este bien tan preciado, ya que *“si cediéramos, o nos desapropiamos de alguna parte de ellas pues nos reorganizarían que no las necesitábamos”*. Como podemos ver, el fraile utilizó todas las causas posibles para no deshacerse de ninguna gota de agua, e incluso señaló *“Por otra parte llegando el verano escasea tanto el agua que aun teniendo las dos pajas padecemos mucha falta de ella y muchas veces carecemos de los baños que no podemos ir a buscar a otra parte”*.

Por primera vez, y tras tres siglos del disfrute del agua, nuestro convento pudo actuar de fuente principal a otras instituciones, pero gracias al avisado intelecto de Fray Juan Francisco Muñoz, Santa Inés no sufrió ser el caño principal de nadie. A esto debemos de añadir que por aquel entonces el agua, tras la construcción de la nueva cañería, llegaba de forma directa al convento, sin tener la necesidad que tomar los caños de otro propietario para su suministro.

Hasta nuestros días ha llegado un escrito de la abadesa de Santa Inés, fechado en julio de 1868<sup>59</sup>, en el que solicita al ayuntamiento la devolución de estas dos pajas de agua, desconociendo el motivo por el cual la abadesa se vio forzada a reclamarlas. Por los papeles que siguen a este documento, podemos deducir que las hermanas entraron en un pleito con el ayuntamiento de esta ciudad, reclamando la reincorporación del abastecimiento de agua del que venían gozando desde principios del siglo XVI. Por lo que constan en los documentos de esta época, podemos desvelar que eran constantes las obras que se realizaron en las cañerías que surtían a este monasterio, y más interesante aún resulta saber que estas tareas de mejoras eran subvencionadas por el Señor de la Palma, gastos que como hemos podido venir estudiando les había sido asignado por su antepasado Francisco del Alcázar.

*Fecha de recepción: 15/10/2016*

*Fecha de aceptación: 16/01/2017*

59. En el documento no aparece el día en el realizó este escrito. Posteriormente en un documento fechado el 29 de marzo de 1900 se deja constancia de que los documentos que acompañaban a este escrito fueron entregados el 24 de julio de 1864 en las oficinas del ayuntamiento, por lo que podemos datar dicho documento en esa fecha. A.S.I.: Legajo 9, carpeta 10/16. Oficio del ayuntamiento de Sevilla al Monasterio de Santa Inés comunicando que retiren de las oficinas municipales la documentación presentada por el mismo en 1868 en apoyo de la reclamación que se efectuó. A.S.I.: Legajo. 9, carpeta, 10/14. Solicitud de la abadesa del Monasterio de Santa Inés al Cabildo de la ciudad de Sevilla para que se le devuelvan las dos pajas de agua de los caños de Carmona.



Fig.1. Giuseppe Vismara, *Soledad*, Milano, Istituto Redaelli.  
Fot.: *Il tesoro dei poveri: il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza beneficenza*, Cinisello Balsamo, 2001

# Le "Soledades"

## nello stato di Milano sotto la Spagna e oltre

*The "Soledades" in the state of Milan under Spain and over*

**Fiorenzo Baini**

Estudioso con idoneidad a la enseñanza de Historia del Arte, Italia  
baini.fiorenzo@libero.it

### Resumen

Nel XVII secolo cominciò anche nello Stato di Milano la devozione alla Vergine della Soledad per impulso dei gesuiti ma è probabile che la prima immagine in Milano fosse nella chiesa dei Minimi come dice una stampa del 1680 dedicata alla moglie del Governatore. Qualche anno dopo il medico di Carlo II, nativo di Gravedona, un villaggio sul lago di Como, fece avere alla chiesa della Soledad una statua del medesimo soggetto. Sono state molte le rappresentazioni della Soledad ma poche sono sopravvissute. Una fu scoperta pochi anni fa presso l'Istituto Redaelli in Milano ma proveniente da un palazzo di proprietà gesuita. La più importante, anche se anonima, è quella della cappella delle Anime del Purgatorio nella chiesa di San Bernardino alle Ossa in Milano. Questa cappella fu un luogo di devozione per la nobiltà milanese di sentimento filospagnolo non solo sotto gli Asburgo di Spagna ma fino a Maria Teresa d'Austria. Che la devozione alla Soledad era forte anche sotto gli Asburgo di Vienna è dimostrato da una bella statua della Soledad nella chiesa di Casorate, un paese tra Milano e Pavia, opera di Giuseppe Antignati,

il miglior scultore in legno del XVIII secolo in Milano.

**Palabras clave:** Soledad; Milán; Gravedona; San Bernardino; Vismara; Antignati; Casorate.

### Abstract

*In the XVII century even in the State of Milan started the devotion to the Virgin of the Loneliness (Soledad) by jesuit impulse but probably the first image in Milan was in the church of the Minimum Friars as says an engraving of 1680 dedicated to the Governor's wife. Years after the Charles' II doctor, who was born in Gravedona, village of the Lake of Como, gave to the church of the Soledad one sculpture of the same subject. The images of the Soledad were a lot, but a little have survived. One was discovered few years ago at Redaelli Institute in Milan but its origin was in an Jesuit palace but the most important, in spite of to be anonymous, is that of the chapel of the Purgatory's souls in the Saint Bernardin's Church in Milan. This chapel was place of devotion of the hispanic feeling Milanese Nobility not only under the "Austrias" but also until the Mary Theres's kingdom. The devotion to the Soledad remained strong under the Habsburg of*

Wien. This is demonstrated by a fine statue of the Soledad made in 1755 by Giuseppe Antignati, the best wooden sculptor in the State of Milan in XVIII century, in the

church of Casorate, a village between Milan and Pavia.

**Keywords:** Solitude (Loneliness); Milan; Gravedona; Saint Bernardin; Vismara; Antignati; Casorate.

Uno dei culti più ispanici della Lombardia è stato quello dedicato alla Soledad a cui ha dedicato recentemente un ottimo studio Laura Facchin<sup>1</sup>. Questo mio lavoro chiaramente utilizzerà alcune delle notizie portate dalla studiosa ma si sforzerà anche di integrarlo con altre.

A proposito di Soledad la chiesa di S. Bernardino alle Ossa in Milano vede la presenza di una serie di rapporti artistici e storici con la Spagna anche quando la metropoli lombarda si trovava sotto gli Asburgo di Vienna con persistenza di devozioni spagnole anche in pieno XVIII secolo.

Ciò che nella chiesa o meglio, nella cappella esterna annessa dedicata alle anime del Purgatorio, richiama fortemente la Spagna, è la Vergine della Soledad posta sull'altare. La definizione in castigliano risale alle origini dell'altare stesso, ma non è l'unico caso che possiamo trovare in Lombardia. Possiamo citare, per esempio, il caso della piccola chiesa della Madonna della Soledad a Gravedona sul lago di Como che venne fatta costruire da Giovan Battista Giovannini, nativo del luogo ma emigrato in Spagna e medico personale sia di Don Giovanni d'Austria che di Carlo II, che dotò la chiesa di una statua della Vergine nel 1686<sup>2</sup> e a cui si deve, probabilmente, pure l'unica immagine dipinta del *Cristo di Burgos* presente in Lombardia nella stessa chiesa.

La diffusione dell'immagine della Soledad in Lombardia però partì probabilmente dalla chiesa di S. Anastasia a Milano, demolita nel 1728 per fare spazio all'attuale chiesa di S. Francesco di Paola ma nella quale si conservava, secondo un'incisione del 1680, una statua della *Madonna della Soledad*<sup>3</sup>. La dedica dell'incisione stessa era rivolta ad Anna Catalina De la Cerda, moglie del conte di Melgar, governatore dello Stato di Milano. In aggiunta alla dedica la signora viene ringraziata anche per aver "enriquecido con la particular debocion de Nostra Señora de la Soledad..." la città di Milano.

Dalla stampa superstite appare palese, per esempio, quanto la Soledad di Gravedona sia somigliante a quella perduta di S. Anastasia ma non solo. Tale statua è, a sua volta, somigliantissima ad un'immagine della *Soledad* che si venerava nel convento della Vittoria di Madrid, gestito dai Frati Minimi<sup>4</sup>, esattamente come a Milano era da loro gestito il convento di S. Anastasia. L'immagine madrilenica era di Gaspar Becerra<sup>5</sup> scolpita per la regina Isabella di Valois; da essa è stata tratta una stampa<sup>6</sup> che dovette avere una buona diffusione sia in Europa che nel Nuovo Mondo.

1. L. FACCHIN, "Scoltura mariana nello stato di Milano: una prima panoramica sul culto della Madonna della Soledad" in L. MAGNANI, D.SANGUINETI (a cura di), *Scoltura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, Genova, 2017, págs.416-429.

2. F.S. QUADRIO, *Dissertazioni critico storiche intorno alla Rezia di qua dalle Alpi oggi detta Valtellina*, III, Milano 1756, pág. 393. schede SIRBEC (Lombardia Beni Culturali) n.CO250-00395. Secondo L. FACCHIN la statua di Gravedona è spagnola in *Scoltura mariana...*, op.cit., pág.421.

3. P. ARRIGONI, A.BERTARELLI, *Rappresentazioni di immagini popolari venerate nelle chiese della Lombardia conservate nella raccolta delle stampe di Milano*. Catalogo descrittivo, 1936, n.48.

4. R. DE MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid*, 1861, (ed. on line 2003), pág.149.

5. Un doveroso ringraziamento al prof. David Garcia Cueto dell'Università di Granada per la segnalazione del prototipo della Soledad.

6. Riprodotta in [cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/la-iglesia-de-la-victoria-y-la-hermandad-de-la-soledad-1](http://cofrades.sevilla.abc.es/profiles/blogs/la-iglesia-de-la-victoria-y-la-hermandad-de-la-soledad-1) e [es.wikipedia.org/wiki/Nuestra\\_Señora\\_de\\_la\\_Soledad](http://es.wikipedia.org/wiki/Nuestra_Señora_de_la_Soledad).



Fig.2. Scultore spagnolo, *Soledad*, Gravedona, chiesa della Soledad. Fot.: L. Magnani, D. Sanguinetti (a cura di), *Scultura in legno policromo d'età barocca...*, Genova 2017.

La fama di questa devozione dovette spandersi abbastanza in fretta anche nelle campagne intorno a Milano visto che esisteva un oratorio a S.Giuliano Monzese intitolato alla "*Beatae Virgini Mariae del Consolidat*" (sic) che è una storpiatura dello spagnolo "soledad" e che si può spiegare solo con la relativa novità della devozione e la fretta di instaurarla. Tale oratorio non esiste più e anche se ne abbiamo notizia solo dalla Visita Pastorale Pozzobonelli<sup>7</sup> ritengo sia stato una delle prime dedizioni anche se in esso non c'era una statua ma un dipinto.

Per quanto invece riguarda Milano città uno studio abbastanza approfondito è stato fatto da Susanna Zanuso su una *Soleidad*, ritrovata casualmente nei depositi dell'Istituto Redaelli e su una copia della stessa presso la chiesa di S. Bernardino ad Abbiategrasso<sup>8</sup>. L'opera milanese è firmata e datata da Giuseppe Vismara nell'anno 1700. La Zanuso collegando al simulacro in S. Anastasia il lavoro di Giuseppe Vismara aveva notato, giustamente, un certo

arcaismo della figura ma non aveva collegato tale arcaismo con la derivazione della statua, meglio dire delle statue, da un prototipo che era cinquecentesco cioè l'originale madrilenò.

Tuttavia se furono i Frati Minimi a rendere pubblico questo culto a Milano è fortemente probabile che, ad essi, siano seguiti i Gesuiti. Dal 1633 si era introdotta la processione del Santo Entierro nelle sere precedenti il Venerdì Santo che prevedeva la presenza di una Vergine addolorata o della Soledad<sup>9</sup>; sacre rappresentazioni del genere erano patrimonio di vari ordini ma è sicuro che, tra essi, a Milano, spiccavano francescani e gesuiti<sup>10</sup>, in particolare da parte di questi ultimi nella loro chiesa di S.Fedele.

La persistenza di tale tipo di devozione anche quando la Spagna non c'era più è dimostrata dalle "Cantate" sulla Passione di Cristo che si effettuavano, a cura della Congregazione dell'Entierro, almeno fino alla soppressione dei Gesuiti<sup>11</sup>. Ad essi e non più ai Frati Minimi va collegato il lavoro di Giuseppe Visma-

7. Archivio Diocesano di Milano (d'ora in poi ADM), *Visita Pozzobonelli*, Pieve di Segrate, vol 22, f 184, 3 aprile 1753

8. S.ZANUSO, *Madonna della Soledad*, in *Il tesoro dei poveri; il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza beneficenza*, Cinisello Balsamo, 2001, págs. 354,355, fig.384.

9. C.BERNARDI, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano, 1991, pág. 298.

10. D.ZARDIN, "L'ultimo periodo spagnolo (1631-1712)" in *Storia religiosa della Lombardia: Diocesi di Milano* (2ª parte), Brescia 1990, págs. 592,593.

11. L'ultima rappresentazione è della sera del secondo venerdì di Quaresima del 1773 in S.LOCATELLI, *Edizioni teatrali nella Milano del Settecento*, Milano, 2007, pág. 455.

ra perché la sua Soledad si trovava, originariamente, presso il Collegio detto della “Senavra” poco fuori le mura di Milano che, forse nel 1699, era diventata sede degli esercizi spirituali dei gesuiti<sup>12</sup>.

L’aspetto “iberico” di tale devozione viene dimostrato alla Senavra anche da un particolare. In Spagna spesso si accoppiava l’immagine dell’*Ecce Homo* a mezzo busto con la “Dolorosa” o “Soledad”. Tale accoppiata è certo che ci fu alla Senavra perché, ci dice l’anonimo estensore di un testo edificante, un *Ecce Homo*, dapprima esposto nella chiesa di S. Sebastiano forse nel 1707, fu poi portato alla Senavra<sup>13</sup> in accoppiamento con la *Soledad*.

Tornando alla cappella ossario di S. Bernardino essa, anche per la sua originalità, divenne quasi subito un fulcro religioso importante per Milano. Alla fine del XVII secolo furono realizzati gli affreschi sulla volta rappresentanti *La gloria del Paradiso* di Sebastiano Ricci e verso la metà del secolo XVIII si mise in opera l’altare marmoreo. La cappella, fin da quando se ne iniziò la ricostruzione dopo che le era crollato sopra il campanile dell’attigua chiesa di S. Stefano nel 1642<sup>14</sup> fu luogo di devozione interclassista dalla seconda metà del secolo proprio quando, come detto sopra, la moglie del governatore viene ringraziata per aver introdotto la devozione alla Soledad e in particolare divenne un luogo di riferimento per la nobiltà di costante fedeltà asburgica e quando non asburgica, filospagnola comunque.

La prima dimostrazione sta nel fatto che il pittore milanese più legato alla Spagna nell’epoca di Carlo II cioè Cesare Fiori<sup>15</sup>, dipinse per l’oratorio dei confratelli una *Vergine incoronata con S. Bernardino*<sup>16</sup>, dipinto che oggi è, purtroppo, disperso.



Fig.3. Soledad, Milano, chiesa di S. Bernardino alle ossa. GNU Free Documentation License.

12. G. GEROSA BRICHETTO, *Storia della Senavra*, Milano, 1966, pag. 53.

13. ANONIMO, *Il Trionfo di Gesù Cristo celebrato sopra il Lago Maggiore l'anno 1712 in Ogebbio Diocesi di Novara nell'esporsi quivi con solenne trasporto uno de' due divoti Crocifissi fatti da D. Pietro Frasa, chierico milanese*, Milano 1714, pag. 26. Purtroppo l’*Ecce Homo* è attualmente irreperibile.

14. S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, II, Milano, 1737, pag. 21.

15. Cesare Fiori fu attivissimo come creatore di apparati funebri. A lui si deve, per esempio, quello della Duchessa di Osuna elevato in S. Maria alla Scala vedi M. DELL’OMO, “Apparati funebri nella Milano del secondo Seicento. Le committenze, gli artisti, le tipologie” in *Barocco lombardo/ Barocco europeo*, atti del convegno, 2-5 aprile 1990, Cinisello Balsamo 1991, pag. 57 ed era in ottimi rapporti con i governatori: un suo figlio ebbe come padrino il governatore Juan Enriquez de Cabrera, conte di Melgar, il marito di Ana Catalina De La Cerda in Archivio parrocchiale S. Nazaro Maggiore, Battesimi 1651-1683, 1683-1715.

16. C. TORRE, *Ritratto di Milano*, Milano, 1674, pag. 334.

Gli esempi più importanti riguardanti l'attrazione che la cappella e poi la chiesa di S. Bernardino alle Ossa ebbero sulla nobiltà filoaenburgica e filospagnola riguardano il marchese Cesare Pagani e la contessa Clelia Borromeo del Grillo, a titoli diversi probabilmente coinvolti nell'altare della *Soledad*.

Il primo ebbe varie cariche all'interno dello Stato di Milano nella seconda metà del XVII secolo; non solo in quanto senatore ma anche e soprattutto per un fortissimo legame con la Spagna; per esempio, in quanto residente a Milano per il principe Filippo Guglielmo di Neuburg si trovò ad avere un ruolo nel secondo matrimonio di Carlo II, re di Spagna, con la figlia del principe tedesco e infatti un suo testo in onore dell'Immacolata Concezione, a cui era devotissimo, fu dedicato proprio alle nozze tra il re e la principessa tedesca e inoltre rappresentò Carlo II nel 1698 alla corte di Modena in occasione della nascita dell'erede estense.

La fine degli "Austrias" fu la sua disgrazia politica ma qui è da metter in rilievo un particolare, forse psicologico e forse di attitudine caratteriale di quella nobiltà e cioè che, per noi, è facile identificare l'idea di fedeltà alla Spagna o qual si voglia altra nazione in quanto luogo di nascita, patria di origine ma per Cesare Pagani, come per altri, la fedeltà non era ad un luogo geografico ma ad una famiglia perciò, dopo la morte di Carlo II, la sua scelta di campo non poteva essere borbonica ma asburgica come fece molta nobiltà milanese del tempo ed è inutile ripetere qui quanto interconnessi fossero i legami, a qualsiasi livello, tra gli Asburgo di Madrid e quelli di Vienna al punto che, io credo, per un nobile milanese filo spagnolo dell'anno 1700, l'una o l'altra capitale non facesse differenza.

Per ritornare al punto, la devozione di tale nobiltà e in particolare del marchese Pagani, era in sintonia con la devozione iberica e la prova sta nel fatto che, come tutti i governatori spagnoli di Milano, ma in particolare il Duca di Osuna, il marchese fosse devotissimo all'Immacolata Concezione<sup>17</sup> ma anche molto legato alla cappella di S. Bernardino alle Ossa, in quanto confratello ma anche per un senso personale profondo della morte come dimostrano le sue "poesie lugubri"<sup>18</sup> e l'aver lasciato in eredità "ossa", si suppone di santi, alla cappella<sup>19</sup>.

Non possiamo sapere se il marchese Cesare Pagani abbia avuto un ruolo nella commissione della statua della *Vergine De la Soledad* della cappella di S. Bernardino perché, purtroppo, molti documenti sono andati distrutti nell'incendio dell'archivio della Confraternita dei Disciplini che gestiva la cappella stessa. Di sicuro il parroco Nardi, in un suo erudito libretto piuttosto attendibile, pone la presenza della statua al 1695<sup>20</sup>, in coincidenza con la benedizione solenne della cappella e non prima, perché nella Visita Pastorale dell'arcivescovo Federico Visconti del 1682 all'altare è posta una tavola dipinta dove "*languentis Viginis imago exornata penicillo conspicitur*" e non una statua<sup>21</sup>.

Tale statua viene definita addirittura, nell'inventario redatto nel 1768<sup>22</sup> cioè quando la dominazione spagnola era ben lontana nel tempo, Beata Vergine Addolorata di Toledo ovvero un ennesimo riferimento ad un'origine devozionale spagnola con una interessante indicazione geografica. A Toledo esiste la "Real e illustre

17. L.FACCHIN, "Committenze artistiche e suggestioni libertine: il caso del marchese Cesare Pagani", in *Il pensiero anticonformista e il libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, Atti del Convegno, Genova 5-7 maggio 2011, Roma, 2014, págs. 274, 275.

18. FACCHIN, "Committenze..", op. cit., pág. 283, tali poesie sono citate nell'inventario dei beni del marchese ma non ci sono pervenute.

19. Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASM), Religione, P.A, cart.505, Legati.

20. F. NARDI, *Cenni cronologici della chiesa di S.Bernardino*, Milano, 1894 págs.41, 42.

21. ADM, Visite Pastorali, *Miscellanea Città*, XX, f.55.

22. ASM, Religione, P.A., crt.494, f.3.

Cofradia de Nuestra Señora de la Soledad” fondata nel 1644 con la propria statua che però è stata realizzata nel 1874 per sostituire quella precedente, bruciata l’anno prima<sup>23</sup> ma esistono tuttora varie immagini simili, risalenti all’epoca barocca e tutte simili, sia in Spagna che in America Latina che le nostre di Gravedona , di S. Bernardino e della Soledad che si trovava alla Senavra.

Con la contessa Clelia Borromeo del Grillo invece entriamo in pieno XVIII secolo. Nobildonna di origine genovese, intelligentissima e colta<sup>24</sup> faceva parte di quel gruppo di aristocratici che era nostalgico della Spagna tant’è che si trovò coinvolta in una congiura contro Maria Teresa volta a riportare sotto la monarchia iberica Milano<sup>25</sup>. Tale progetto ritengo sia nato non tanto per amore dei Borboni quanto proprio per una questione di mentalità e nostalgia del lunghissimo dominio. La prova mi sembra proprio da ritrovare in una stampa ancora oggi piuttosto nota dedicata alla contessa Clelia Borromeo del Grillo dove si rappresenta il nuovo altare marmoreo costruito per dare una sede più degna, rispetto al precedente altare ligneo, alla statua. Considerato che la richiesta di fabbricare un altare proviene dai confratelli e che nel 1762 la contessa, ormai molto anziana, era relegata nelle sue terre di Sedriano vicino Milano, dedicarle la stampa penso si debba ad una sua partecipazione alla spesa. Ma questa partecipazione è una spia delle sue simpatie politiche e indica il luogo di riferimento più “ispanico” di Milano, anche se erano tanti anni che la Spagna non c’era più e che ormai le monarchie di Madrid e quella di Vienna erano irrimediabilmente divise.

D’altronde credo che, psicologicamente, solo dal 1736 si sia sciolto il legame di Milano con la Spagna ovvero quando, a dicembre a Vienna, quello che era stato chiamato da Carlo III, quando era ancora re di Spagna prima di diventare imperatore Carlo VI, Supremo Consejo de España che si occupava da sempre anche di Italia, diventa Consiglio d’Italia.

Legame psicologicamente sciolto nelle elites che collaboravano col governo austriaco impegnato nelle riforme illuministe ma non nelle devozioni di massa che, nel corso del Settecento, assumono ancora gli aspetti della Pietà Barocca di cui la Soledad è un esempio classico.

Esisteva infatti almeno un’altra statua della *Madonna della Soledad* a Milano, rispecchiante il modello classico che conosciamo e che, a differenza delle altre, è stata probabilmente eseguita in epoca pienamente austriaca.

Si tratta della, oggi scomparsa, “*Nostra Sig.a della Soledad che si venera nella chiesa di S. Vito al Pasquiolo*”. Non viene citata nella guida del Torre e neanche in quella del Latuada che scrive nel 1737. La conosciamo soltanto per una stampa presente nel libretto di una cantata sacra avvenuta il 15 settembre 1777<sup>26</sup>.

E’ perciò altamente probabile che la sua esecuzione sia avvenuta in piena epoca illuminista e d’altronde questa tipologia di immagine è ben lungi dal perdere impatto nel 1700 e per dimostrarlo possiamo fare due esempi, rubricati sotto il nome di *Madonna Addolorata* ma, in realtà, Soledades per l’iconografia che rappresentano. Una di esse è perduta ma l’altra esiste ancora.

23. <http://www.santasjustayrufina.org/SoledadToledo/>

24. *Dizionario biografico delle donne lombarde*, a cura di R. LA FARINA, Milano, 1995, pag.383.

25. E.VERGA, *Storia della vita milanese*, Milano, 1931, pag. 370.

26. Civica Raccolta delle Stampe “A. Bertarelli”, 434, cart. 17-45.

La prima è quella che si trovava nella chiesa di S. Vito al Carrobbio e che conosciamo attraverso una stampa. Se dall'immagine togliamo le sette spade nel petto essa è, nella posa e nell'abbigliamento, esattamente una *Madonna della Soledad*. Noi sappiamo che essa sostituì un dipinto molto antico che, probabilmente, non era identico alla stampa giacchè l'iconografia dell'Addolorata, molto più rara nel XV e XVI secolo rispetto all'epoca barocca, prevedeva quasi sempre il Cristo morto in grembo perciò penso che questa versione settecentesca non sarebbe esistita senza le Soledades.

Se non esiste più l'esemplare di S. Vito al Carrobbio esiste ancora quella della chiesa di S. Vittore a Casorate Primo, un paese tra Milano e Pavia che è identica, anche perchè l'autore è lo stesso della statua milanese cioè Giuseppe Antignati, il più importante scultore di opere lignee dello stato di Milano nel XVIII secolo<sup>27</sup>.

L'opera di Casorate Primo è una Madonna da vestire, tra le non molte sopravvissute fino ai giorni nostri ed è collocata all'interno di un altare progettato dal pittore Antonio Longone e realizzato dallo scultore Carlo Nava. Alla base dell'altare, come abitudine nella diocesi di Milano, è collocata una statua del *Cristo morto*. L'opera, in base alla documentazione esistente, è del 1755<sup>28</sup>.



Fig.4. Giuseppe Antignati, Addolorata o Soledad, Casorate, chiesa di S.Vittore.  
Fot.: F. Cavaliere, *Il patrimonio artistico in Casorate Primo...*, Casorate Primo, 2005.

Come copia dell'esemplare di S. Vito al Carrobbio è anch'essa una *Soledad* ed è, in pratica, gemella di tutte quelle citate prima ma qui si tratta di una committenza in piena epoca teresiana, dimostrazione visiva che le devozioni di origine ispanica continuavano ad esistere tranquillamente anche quando la Spagna nel ducato di Milano era un lontano ricordo al punto da fare pensare che, forse, solo l'arrivo di Napoleone nel 1796 sia stata la cesura definitiva con un passato che era cominciato nel 1535.

Fecha de recepción: 22/01/2017

Fecha de aceptación: 23/03/2017

27. I dati biografici dello scultore sono stati scoperti da F.BAINI, "Giuseppe Antignati, autore dell'Immacolata per S.Francesco a Lodi" in *Archivio Storico Lodigiano*, 2006/2007, págs. 5-24; successivamente A.CASATI, "Giuseppe Antignati (1704-1778) e la sua bottega", in *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, a cura di L. Giordano, Società Storica Vigevanese, Vigevano 2007, págs. 114-131 e A. CASATI, "Aggiunte al catalogo di Giuseppe Antignati", in *Vigevanum. Miscellanea di studi storici e artistici*, a. XX, 2010, págs. 46-51; ne ha incrementato il catalogo.

28. F. CAVALIERI, *Il patrimonio artistico in Casorate Primo, una parrocchia, una comunità*, Casorate Primo, 2005, págs. 86-88.



Fig. 1. La Insignia de la Cruz, conocido como "la Cruz de los Labradores" o "la Diablesa", Nicolás de Bussy (1695). Museo Arqueológico Comarcal de Orihuela. Fot.: Mariano Cecilia Espinosa.

# La alegoría procesional en el barroco: "La Diablesa" de Nicolás de Bussy

*The Processional Allegory in the Baroque: "La Diablesa" by Nicolás de Bussy*

**Mariano Cecilia Espinosa**

Universidad de Murcia, España  
mariano.cecilia@um.es

**Gemma Ruiz Ángel**

Museo de Arte Sacro de Orihuela, España  
gemma@museodeartesarco.es

## Resumen

El grupo escultórico de *La Insignia de la Cruz*, conocido popularmente como "la Diablesa", obra realizada en 1695 por el escultor estrasburgués Nicolás de Bussy, constituye uno de los ejemplos más significativos de obras de carácter alegórico vinculadas a la Semana Santa en España e Hispanoamérica. El análisis de la pieza desde la vertiente procesional como función religiosa para la que fue diseñada nos remite a pasos procesionales como "la Canina" de Sevilla, el paso de "la Muerte" de Zaragoza o "el Arquero de la Muerte" en Lima (Perú). Esta perspectiva nos permite adentrarnos mejor en su significado, su complejo simbolismo, en la motivación para la que fue creada y en la mentalidad de la sociedad del barroco español.

**Palabras clave:** Nicolás de Bussy; escultura; barroco; Orihuela; Sevilla; Lima; Zaragoza.

## Abstract

*The sculptural group of the Insignia de la Cruz, popularly known as "la Diablesa", made in 1695 by the sculptor of Strasbourg, Nicolas de Bussy, is one of the most significant examples of allegorical works linked to Holy Week in Spain and Hispanic America. The analysis of the piece from the processional side as a religious function for which it was designed refers us to processional steps such as "La Canina" in Seville, the passage from "La Muerte" in Zaragoza or "El Arquero de la Muerte" in Lima (Peru). This perspective allows us to delve deeper into its meaning, its complex symbolism, the motivation for which it was created and the mentality of Spanish Baroque society.*

**Keywords:** Nicolás de Bussy; sculpture; baroque; Orihuela; Sevilla; Lima; Zaragoza.

El grupo escultórico de *La Insignia de la Cruz*<sup>1</sup>, también conocido como “la Cruz de los Labradores”<sup>2</sup>, popularmente “la Diabla”<sup>3</sup>, que se conserva en la ciudad de Orihuela, representa uno de los ejemplos más impactantes de las esculturas alegóricas en España. El estudio de esta extraordinaria obra escultórica del barroco español, se ha realizado bien desde la óptica documental<sup>4</sup>, o la estrictamente material y artística<sup>5</sup>. En este trabajo, pretendemos contextualizar la pieza con la función religiosa para la que fue encargada en 1694 y ejecutada un año después, la procesión de Viernes Santo en la tarde, y analizar el grupo escultórico desde todas sus vertientes, para conocer los valores culturales que intrínsecamente conserva la pieza desde la perspectiva histórica y artística vinculada a la máxima expresión de la religiosidad popular de nuestro país, las celebraciones públicas de Semana Santa<sup>6</sup>.

En este artículo profundizamos en el sentido, el simbolismo y la iconografía de una pieza imprescindible para comprender el arte barroco que se estaba gestando a finales del siglo XVII en el Sureste español, y determinante en el devenir de la escultura del setecientos que, a su vez culmina en la plenitud alcanzada por la obra del escultor murciano Francisco Salzillo Alcaraz<sup>7</sup>. No obstante, antes de adentrarnos en su estudio y análisis pormenorizado vamos a situar el momento artístico de su diseño y ejecución, que coincide con la estancia en el Levante del escultor estrasburgués Nicolás de Bussy, a quien se atribuye de manera unánime su paternidad.

## 1. El panorama artístico en el sur valenciano a finales del siglo XVII: La llegada de Nicolás de Bussy

La creciente actividad artística que desde el Renacimiento se desarrolla en la incipiente nueva sede episcopal de Orihuela<sup>8</sup> tiene su continuidad durante la primera mitad del siglo XVII donde el panorama artístico de la diócesis orcelitana se configura en torno a las relaciones artísticas existentes entre Granada, Murcia y Orihuela, que facilitaron el conocimiento de la obra de artistas andaluces como Alonso de Mena, Alonso Cano, su discípulo Pedro de Mena, Montañés o Juan de Mesa. Estas interacciones artísticas que se venían desarrollando en aquel momento entre Andalucía y dos de los focos artísticos más activos del Sudeste, las ciudades episcopales de Murcia<sup>9</sup> y Orihuela<sup>10</sup>, quedan evidenciadas en la magnífica imagen de la Virgen del Rosario,

1. Con esta denominación aparece en las actas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral en el momento de su realización y colocación en la Capilla del Loreto. Archivo Diocesano de Orihuela (en adelante A. D. O). *Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de juntas de la Cofradía del Santísimo Sacramento*. Sig.: 1066.

2. Se ha conocido históricamente con esta denominación por ser sus portadores los labradores de la ciudad de Orihuela y su término, todos ellos cofrades de la Loable Cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral.

3. En el ámbito popular se conoce al grupo escultórico con este término reduciendo su significado a la impactante figura del diablo con formas de mujer. Esta denominación también ha sido aceptada y empleada por la historiografía. Algunos autores se han referido a ella como “el Triunfo de la Cruz” o “la Exaltación de la Cruz”.

4. SÁNCHEZ PORTAS, J., “Aportación al estudio de la Semana Santa oriolana”, *Revista Oleza*, 1981, s/p

5. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL M<sup>o</sup> del C., *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia, Universidad de Murcia, 1982.

6. Sobre la Semana Santa de Orihuela véase la tesis doctoral: CECILIA ESPINOSA, M., *La Semana Santa de Orihuela: arte, historia y patrimonio cultural*, Murcia, Facultad de Letras, Universidad de Murcia, 2014. <https://digitum.um.es/jspui/handle/10201/40346>.

7. La obra de Nicolás de Bussy, y posteriormente los trabajos del marsellés Antoine Dupar, influyeron decididamente en este escultor, nacido en 1707, considerado por sus contemporáneos como “celebrado escultor de España” y “escultor del mayor crédito de estos reinos”.

8. Durante la segunda mitad del siglo XVI la ciudad de Orihuela alcanza su cénit al lograr en 1564 la sede episcopal tras siglos de reivindicaciones y pugnas con el vecino reino castellano de Murcia y su diócesis de Cartagena. Finaliza así un largo período donde los límites civiles y eclesiásticos no coincidían, ya que todo el Sur valenciano pertenecía a la Corona de Aragón, mientras en el ámbito pastoral dependía de la diócesis castellana de Cartagena. Sobre este tema conocido por la historiografía como “el pleito del obispado” véase: CARRASCO RODRÍGUEZ, A., “Los orígenes del pleito del obispado de Orihuela (ss. XII – XIV)”, *Anales de Historia Medieval*, Universidad de Alicante, n<sup>o</sup> 11, 1996 – 1997, págs. 633 – 642, y del mismo autor la tesis doctoral: *La ciudad de Orihuela y el Pleito del Obispado en la Edad Moderna*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

9. BELDA NAVARRO, C., HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Murcia, Región de Murcia, 2006.

10. LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., “Consideraciones en torno al Arte en Orihuela”, *Anales Centro de Cultura Valenciana*, N<sup>o</sup> 45, 1960, págs. 160-178.

que se conserva en la capilla de su advocación situada en la girola de la S. I. Catedral de Orihuela. La talla fue realizada en 1633 por el desconocido escultor Bernardo de Aguilar, posiblemente de origen andaluz, que fue magníficamente policromada y estofada por el oriolano Francisco Heredia<sup>11</sup>, el único pintor activo en Orihuela durante buena parte del siglo XVII, con numerosas intervenciones para las iglesias oriolanas como es el caso del retablo de la Capilla del Hallazgo en el Santuario de Nuestra Señora de Monserrate o algunos restos retablisticos conservados en los almacenes del Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela. Aunque desconocemos los pormenores de la presencia de Bernardo de Aguilar en Orihuela, la pieza pone de manifiesto la fusión de las formas artísticas andaluzas con la tradición decorativa local y nos muestra las pautas de la escultura del mediodía hispano, con elementos heredados de Montañés y Juan de Mesa<sup>12</sup>. Por otro lado, en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Orihuela se conserva una imagen tallada a principios del siglo XVII del niño Jesús Salvador del Mundo, procedente de la catedral oriolana, realizada dentro de una estética andaluza, que también demuestra esta relación artística de Orihuela con el sur peninsular<sup>13</sup>.

La peste de 1648 y la epidemia de 1678, diezmaron la población y provocó –como es deducible–, un retroceso significativo en la actividad económica, situación que afectará a las bellas artes con un descenso muy considerable en el número de encargos artísticos por parte del principal mecenas, la Iglesia local, que vio mermados sus ingresos de fábrica, destinados a la dotación de los templos<sup>14</sup>. No obstante, esta situación varió ostensiblemente en el último cuarto del siglo XVII con la mejoría económica, el cese de las epidemias y de otros infortunios como las reiteradas inundaciones del río Segura o los períodos alternos de sequía. La recuperación económica permitirá que en las últimas décadas del seiscientos el panorama de las bellas artes recupere el esplendor del Renacimiento, y se encuentre a la altura de una ciudad que, tras la capital valentina, era la más importante del antiguo reino de Valencia, como cabeza de gobernación, sede episcopal y principal centro universitario del mediodía valenciano.

En este momento surgirá una potente escuela local de tallistas, escultores, y retablistas, encabezada por las familia de los Caro, Jusepe Rufete, Laureano Villanueva, y Bartolomé Perales, que se extenderán por todo el Sureste, significativamente por el reino de Murcia. El mediodía valenciano volverá a ser un foco artístico de gran relevancia en conjunción con la vecina región de Murcia, hasta el punto que podríamos definir como una escuela interregional. En el panorama local oriolano destacan los pintores Francisco Heredia o Bartolomé Albert, y plateros como Bautista Varó, Juan Joli o el palermitano Antonio Martínez Rubio, –ejemplo de las relaciones artísticas con los territorios del sur de Italia pertenecientes a la Corona de Aragón–, junto a la llegada a finales de siglo del pintor valenciano Senén Vila –colaborador de Bussy–, y de trabajos pictóricos del lorquino Pedro Camacho, entre otros.

11. SÁNCHEZ PORTAS, J., "Bernardo de Aguilar y Francisco de Heredia autores de la escultura de Nuestra Señora del Rosario de la Catedral de Orihuela", *Revista Oleza*, 1982, s/p.

12. BELDA NAVARRO, C., *Virgen del Rosario: catálogo de la exposición Semblantes de la Vida*, Orihuela, La Luz de las Imágenes, 2003, págs. 426-427.

13. Esta escultura del niño *Jesús Salvador del mundo* es conocida popularmente como "el niño de la bola", en referencia al orbe que porta en su mano izquierda. Se trata de una pieza escultórica del siglo XVII de escuela andaluza que procede de la Catedral de Orihuela. La iconografía del Niño Salvador o Niño Redentor, se caracteriza por la presencia de un globo terrestre que sostiene Jesús, a menudo coronado por una cruz, como ocurre en el caso de la pieza de Orihuela, por la actitud de bendecir de la imagen y la ausencia de dolor en la misma. Esta imagen recibía adoración en el altar mayor de la Catedral el 2 de febrero y participaba en una procesión claustral. Ese día se le colocaba en su mano izquierda una pequeña candela, tradición que continúa en la actualidad tras cinco siglos. El ceremonial de su festividad se encuentra reglado en A. D. O. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. *Libro Verde*. Sig.: 1100.

14. Por concesión del rey Alfonso X "el Sabio" las parroquias de Orihuela disponían del tercio diezmo, –la fábrica– para la construcción, reparación y dotación de los templos como principal fondo para los encargos artísticos. La Catedral de Orihuela poseía además el quinto diezmo, –la quinta casa–, también llamada Fábrica Menor, que junto a la Fábrica Mayor o tercio diezmo completaban sus recursos para mantenimiento mejora arquitectónica y mueble del templo catedralicio. CECILIA ESPINOSA, M., RUIZ ÁNGEL, G., *Guía del Archivo Catedralicio de Orihuela*, Orihuela, Cabildo Catedral de Orihuela, 2008.

En el campo escultórico, la llegada a la zona del escultor estrasburgués Nicolás de Bussy será determinante ya que modificará el lenguaje artístico predominante, abriendo los horizontes hacia el triunfo de unas imágenes de gran dramatismo que suscitaban emociones hasta aquel momento totalmente desconocidas. El escultor alemán estaba afincado desde 1688 en la vecina población de Murcia<sup>15</sup>, un artista formado en los principios que regían el barroco europeo<sup>16</sup>. Bussy había llegado a la capital de España en 1659 en el séquito de Juan de Austria, en donde se incorporó a la Corte como escultor de cámara de Felipe IV. Unos años después, en 1662, se trasladará a Valencia donde trabajará como oficial en el taller del escultor Tomás Sanchís. A partir de 1668 desarrollará en la capital del reino su labor como imaginero, formando parte del gremio de carpinteros de la ciudad. En 1672 abandonó la capital valenciana iniciando un periplo por todo el Levante, trabajando en Alicante, donde contraerá matrimonio en 1676 y establecerá su taller, realizando diversas obras para Elche, Aspe, Orihuela y Murcia.

En la diócesis de Orihuela coincidió con el grupo de retablistas que se estaba forjando en la zona a cuya cabeza estaba Antonio Caro “el viejo”, un artista que ejerció su profesión por todo el Sureste<sup>17</sup> alcanzando un notable prestigio con obras de gran interés como el retablo de la Capilla del Hallazgo en la antigua ermita de Nuestra Señora de Monserrate de Orihuela, culminado durante los años 1675 - 1677 con la intervención del pintor Francisco Heredia, que pone de manifiesto los logros que se estaban produciendo en Orihuela y que rápidamente se expandirán por todo el Levante. Antonio Caro será el iniciador de una importante escuela familiar con sus hijos Antonio y José que desarrollarán su trabajo en Orihuela y Murcia, Ignacio, que trabajará en Cartagena, y su sobrino Manuel, cuya actividad se centrará fundamentalmente en Lorca<sup>18</sup>.

La primera obra conocida de Nicolás de Bussy para Orihuela se remonta al año 1689 y corresponde al encargo de los diseños para realizar un retablo y tabernáculo destinado a la capilla mayor de la Catedral oriolana<sup>19</sup>, cuyo trabajo sería realizado por el escultor José Caro, hijo de Antonio Caro “el viejo” y seguidor de la obra de Bussy<sup>20</sup>. Esta primera vinculación con la Catedral de Orihuela, y con su cabildo eclesiástico, le per-

15. SÁNCHEZ ROJAS FENOLL, M. C., *Nicolás de Bussy*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2003, págs. 71 – 87.

16. Los estudios sobre el escultor han sido muy abundantes destacamos aquellos de mayor relevancia: SÁNCHEZ MORENO, J., “Nicolás de Bussy, escultor. Nuevos datos sobre su personalidad artística y humana”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 1943, págs. 121-154; LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., “Nicolás de Bussy y su origen”, *Archivo Español de Arte*, nº 105, 1954, págs. 63-80; LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C., “El escultor Don Nicolás de Bussy”, *Archivo de arte valenciano*, nº 34, 1963, págs. 64-77; SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. del C., *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia. Universidad de Murcia, 1982; BUCHÓN CUEVAS, A. M., LÓPEZ AZORÍN, M. J., “Escultores extranjeros maestros del gremio de carpinteros de Valencia: Nicolás de Bussy, Julio Capuz y Francisco Stolf”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXV, 2000, págs. 161-168; SÁNCHEZ - ROJAS FENOLL, M. C., LÓPEZ AZORÍN, M. J., “Notas para una bibliografía del autor”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº8, 2004, págs. 29-36; RAMALLO ASENSIO, G., “Nicolás de Bussy. Iconografías de la pasión importadas desde el centro de Europa”, en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *Arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid. CSIC, Instituto de Historia, 2005; VV.AA., *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*, Murcia, Archicofradía de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, 2005; INIESTA MAGÁN, J., BELDA NAVARRO, C., “Nicolás de Bussy y la Archicofradía del Rosario. Las claves de un pleito”, *Real Academia Alfonso X el Sabio*, 2006; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., “Bussy y sus colegas en Alicante”, en SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. del C., MONTOJO MONTOJO, V., ESTRELLA SEVILLA, E., *Nicolás de Bussy, un escultor europeo en España; tercer centenario de su muerte (1706-2006)*, Murcia, Real Academia de BBAA de Santa María de la Arrixaca, 2006; MONTOJO, V., “El tiempo histórico de Nicolás de Bussy”, en SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. del C., MONTOJO MONTOJO, V., ESTRELLA SEVILLA, E. *Nicolás de Bussy...*, op.cit., MONTOJO MONTOJO, V., *Nicolás de Bussy un escultor europeo en España* (Catálogo de exposición), Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2006. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M. C., “La etapa murciana de Nicolás de Bussy”, SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M<sup>a</sup> DEL C. MONTOJO MONTOJO, V. ESTRELLA SEVILLA, E., *Nicolás de Bussy...*, op. cit., MONTOJO MONTOJO, V., “Los primeros hermanos de la Cofradía de Jesús Nazareno de Cartagena y Nicolás de Bussy”, *Ecos del Nazareno*, 2017, págs. 4-7.

17. SEGADO BRAVO, P., “El escultor-retablista Antonio Caro “el Viejo”, *Imafronte*, nº 2, 1986, págs. 83-99.

18. DE LA PEÑA VELASCO, C., *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena (1670-1785)*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1992.

19. Este encargo denota el prestigio alcanzado por Nicolás de Bussy al confiarle el principal espacio del templo más relevante del obispado de Orihuela. Archivo Municipal de Orihuela. *Juntas de fabrica de la Catedral*. S. XVII. Capítulos del retablo y sagrario de la capilla mayor de la catedral por Antonio Caro, se especifica que en caso de fallecimiento continuará el trabajo el escultor Laureano Villanueva. Sig.: 1070.

20. NIETO FERNÁNDEZ, A., *Orihuela en sus documentos*, tomo I, Murcia, Instituto teológico franciscano de Murcia, 1984, pág. 36.



Fig.2. Detalle de la parte inferior del grupo escultórico *La Insignia de la Cruz*, en donde se sitúan las alegorías de la muerte y el mal, representadas respectivamente por un esqueleto y un diablo con formas de mujer. Fot.: Mariano Cecilia Espinosa.

mitiría recibir nuevos encargos como será el caso de “la Diablesa”, una obra destinada a la procesión de Viernes Santo en la tarde, en aquel momento organizada por las cofradías de la catedral de Orihuela, establecidas en su capilla extramuros dedicada a Santa María del Loreto y dependiente del Cabildo Catedralicio.

## 2. El encargo de *La Insignia de la Cruz* y su función religiosa: La procesión del santo entierro de cristo

En 1694, tenemos noticias de una iniciativa que cambiará el significado de la antigua procesión de Viernes Santo en la tarde, –cuyo origen se remontaba a la segunda mitad del quinientos–, y marcará desde el punto de vista artístico su trayectoria durante siglos: la realización del paso procesional alegórico de *La Insignia de la Cruz*. En este sentido, el 5 de septiembre de aquel año, la junta de la cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral se reunió para tratar en qué lugar de la Capilla del Loreto se iba a colocar una nueva insignia que llevarían sobre sus hombros los labradores de los arrabales de la ciudad para salir en la procesión que se hacía todos los años el Viernes Santo por la tarde junto al resto de imágenes que participaban en la misma<sup>21</sup>.

El 26 de marzo de 1695 los labradores Tomás Alcorisa, y Miguel Ros, cofrades de la cofradía del Santísimo Sacramento<sup>22</sup>, exponían ante el notario Andrés Ximénez que los labradores<sup>23</sup> de la ciudad de Orihuela y

21. A. D. O. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. *Libro de juntas de la Cofradía del Santísimo Sacramento*. 2 - v. Sig.: 1066 f.

22. El primero de ellos, Tomás Alcorisa aparece por aquellas fechas como miembro destacado de la junta de la cofradía. A. D. O. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. *Libro de juntas de la Cofradía del Santísimo Sacramento*. Sig.: 1066.

23. Estos labradores procedían de los arrabales de la ciudad: el arrabal Roig, el arrabal de San Agustín y el Arrabal de San Juan, todos ellos eran cofrades del

su término, todos ellos cofrades y portadores de algunas de las imágenes que participaban en la procesión del Viernes Santo en la tarde, habían decidido realizar a su costa “la insignia de la Santísima Cruz” para llevarla en la procesión de Viernes Santo cuyos gastos ascendieron a 800 libras, que se debían satisfacer entre todos ellos<sup>24</sup>. En aquella fecha, se recogieron muchas cantidades pero aún faltaba dinero para satisfacer el precio ajustado y concertado con el escultor, ya que los labradores no lograron recoger todo lo necesario. Dado que la celebración de la procesión estaba muy próxima era necesario solventar la deuda. Para ello, se había resuelto pedir un cargamiento de censal de 300 libras que concedió la priora y comunidad de monjas dominicas de Santa Lucía de Orihuela a razón de 17 dineros por libra y que sirvió para pagar al escultor que había realizado el paso procesional<sup>25</sup>.

Los mayordomos acordaron, previa votación, que se dieran antorchas para los nazarenos que iban a alumbrar *La Insignia de la Cruz*, tal como se hacía con el resto de insignias antiguas durante la procesión de Viernes Santo, y para iluminarla el Jueves y Viernes Santo, así como los días de Pascua. Además, se decidió que el día de la procesión se determinara el lugar que debía ocupar en la misma<sup>26</sup>. Los mayordomos de la cofradía decidieron que el citado paso procesional se colocara en el sitio donde estaba hasta entonces el grupo escultórico de “el Desenclavamiento”<sup>27</sup>.

La nueva insignia se entregó en 1695 y costó 800 reales. Desde el punto de vista documental no hay constancia del escultor a quien se le pagó el coste de la obra. No obstante, la historiografía ha mantenido su filiación a Nicolás de Bussy, una atribución unánime, y acertada bajo nuestro criterio, ya que este artista era el único capaz de transmitir un nuevo lenguaje a través de las formas escultóricas. En este sentido, las obras de Bussy están cargadas de una fuerte expresividad, tienden al patetismo y el simbolismo y poseen acusadas influencias del mundo germánico<sup>28</sup>, aspectos que se reflejan claramente en “la Diablesa” de Orihuela, una obra considerada por el profesor Belda Navarro como la más significativa de su etapa valenciana<sup>29</sup>.

*La Insignia de la Cruz*, representaba de modo alegórico el triunfo de la cruz de Cristo sobre el pecado, la muerte y su capacidad generadora de vida. La obra escultórica, –colosal en cuanto a su significado–, causará un gran impacto emocional en los fieles y en el significado de la procesión en sí misma, ya que con la creación de este paso se pretendía que el cortejo procesional no acabara con la contemplación desolada de la muerte, representada por el cuerpo yacente, sin vida, inerte, de un Cristo vejado y torturado, sino con la esperanza y la visión consoladora de la resurrección mediante la representación de la victoria de la cruz, en definitiva de la redención<sup>30</sup>. Con esta nueva incorporación variaba notablemente el mensaje de una procesión que no concluía con el entierro del cuerpo de Cristo sino con un alegato final sobre la resurrección y la esperanza.

Santísimo Sacramento, que se obligaban todos los años desde antiguo a portar algunas de las imágenes de la procesión.

24. SÁNCHEZ PORTAS, J., “Aportación al estudio de la Semana Santa oriolana”, *Revista Oleza*, Orihuela, 1981, s/p.

25. A. D. O. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Registros notariales de Andrés Ximénez, ff. 272 r- 277 r. Sig.: 766 a.

26. A. D. O. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Libro de la cofradía de Santa María del Loreto. Junta celebrada el 5 de Septiembre de 1694. Sig.: 1066.

27. Desde entonces *La Insignia de la Cruz* formó parte del edificio y de las propiedades muebles de la S. I. Catedral de Orihuela, en concreto tuvo altar y retablo desde el año 1695 en la capilla extramuros de la Catedral dedicada a Nuestra Señora del Loreto, tal como aparece reflejado en distintos inventarios catedralicios.

A. D. O. Fondo Archivo Catedralicio de Orihuela. Inventarios de la S. I. Catedral de Orihuela. Sig.: 933. Allí se veneró hasta 1936 cuando por motivos bélicos fue trasladada al Museo Nacional de Orihuela, dependiente de la República española, hasta que fue devuelta a su lugar de origen tras finalizar el conflicto. En la Capilla del Loreto se mantuvo hasta la década de 1960 cuando por motivos de conservación y ante el deterioro de la capilla se trasladó a la Biblioteca Pública “Fernando de Loazes”, para iniciar un largo periplo de cambios de ubicación permaneciendo en el Museo de Semana Santa y luego en el Museo Arqueológico Comarcal San Juan de Dios, donde se conserva en la actualidad.

28. BELDA NAVARRO, C., *Los siglos del barroco*, Madrid, Akal, 1997, pág. 210.

29. *Ibid.*

30. En la Semana Santa de 1694 participaron con tan solo una Cruz con toallas.

### 3. Significado y simbolismo: El estandarte de la redención

El grupo escultórico representa el triunfo de la cruz, signo de la redención, que se alza invicta en los cielos, sobre la tierra, la muerte, reflejada por un esqueleto, el mal, representado por el diablo con formas de mujer y el pecado. Esta singular y un tanto insólita iconografía, que también aparece en la crestería de las cajoneras de la sacristía de la catedral de Murcia, ha sido interpretada por algunos autores como un trasunto de las actas apócrifas de Pilato en donde se relata que los santos rogaron a Dios que dejase en los infiernos el signo de la cruz como señal de victoria durante toda la eternidad:

*Y asimismo todos los santos de Dios se prosternaron a los pies del Señor, y dijeron con voz unánime: Has llegado, al fin, Redentor del mundo, y has cumplido lo que habías predicho por la ley y por tus profetas. Has rescatado a los vivos por tu cruz, y, por la muerte en la cruz, has descendido hasta nosotros, para arrancarnos del infierno y de la muerte, por tu majestad. Y, así como has colocado el título de tu gloria en el cielo, y has elevado el signo de la redención, tu cruz, sobre la tierra, de igual modo, Señor, coloca en el infierno el signo de la victoria de tu cruz, a fin de que la muerte no domine más.*<sup>31</sup>

No obstante, el profesor Belda Navarro<sup>32</sup> ha apuntado una interpretación más sencilla y acertada desde nuestra perspectiva sobre su inspiración y significado. Según este historiador, el verdadero contenido iconográfico hay que buscarlo en el libro de cabecera del escultor *El cristiano interior*, donde se exponen las contradicciones de la época y "las denodadas luchas de los estamentos religiosos por implantar unas formas de vida ascética con menosprecio de lo físico y carnal hasta alcanzar la contemplación de los triunfos de la Cruz sobre el mundo, los vicios y el infierno"<sup>33</sup>. Como ya apuntamos en líneas anteriores, este tema se encuentra tallado en la cajonera de la sacristía de la Catedral de Murcia, que en razón a su proximidad cronológica<sup>34</sup> y geográfica debe considerarse como un motivo claramente inspirador de este grupo escultórico, junto a las fuentes habituales utilizadas y divulgadas por el cristianismo.

Un ejemplo de antecedente iconográfico es la obra *Alegoría de la redención*, de Jacopo Ligozzi (h. 1587), recientemente donada por Óscar Alzaga al Museo Nacional del Prado. En este lienzo aparecen en el Gólgota junto al sedile de la cruz de Cristo, los principales personajes y elementos del grupo procesional que estamos analizando: la muerte simbolizada en un esqueleto que mira atenta a un reloj de arena, un diablo, —sin formas femeninas—, acompañado por la serpiente, y ángeles que revolotean en torno a la cruz. Delante y focalizando la atención del espectador, la Virgen llora ante el cuerpo de Cristo muerto, tras ser desenclavado. Como podemos comprobar en el grupo escultórico de Bussy no se muestra la imagen de Cristo muerto, pues en el contexto procesional no era necesario, ya que le precedía en el cortejo la urna del Cristo Yacente y detrás la Virgen en su soledad llorando a su hijo.

La influencia de composiciones anteriores de carácter alegórico y relacionadas con el tema principal de la redención, como es el caso de la obra de Jacopo Ligozzi, influyeron notablemente en el diseño de esta

31. RAMALLO ASENSIO, G., "Fuentes tipológicas e iconográficas de Nicolás de Bussy", en V.A.A., *Catálogo de la exposición Nicolás de Bussy*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2003, págs. 58-59.

32. BELDA NAVARRO, C., 2013. *La diablesa*, trabajo inédito conservado en el Archivo Diocesano de Orihuela.

33. *El Christiano Interior o guía fácil para salvarse*, traducido al castellano de un original francés escrito por Monsiu Bernieres, Cavallero Francés, tuvo varias ediciones.

34. BELDA NAVARRO, C., HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, pág. 274.

iconografía en España, con variaciones significativas como es el caso del diablo con formas femeninas de Bussy, heredero de la tradición centroeuropea, y que podemos apreciar tanto en el grupo escultórico de Orihuela como en la talla de la cajonera de la Catedral de Murcia. En este sentido, Bussy recupera la tradición de representar a los diablos femeninos propia del mundo medieval centroeuropeo. Tanto en Flandes como en el Sur de Alemania, encontramos construcciones alegóricas, como “la Columna de la Trinidad” o de “la Peste” de Viena, erigida en conmemoración del cese de epidemia de 1679 y proyectada por Mathtías Rauchmiller donde participaron escultores como Fischer von Erlach, Strudel, entre otros. Es probable que estas obras sirvieran de inspiración para Bussy a la hora de componer *La Insignia de la Cruz*. En este sentido, la imagen de la Diabla es muy similar a la escultura que simboliza la peste en Viena, que aparece vencida con apariencia de mujer envejecida con los senos totalmente flácidos.

La cruz vacía con las gotas de sangre derramada por Cristo, –en evocación a su poder purificador y a la extendida devoción a la sangre de Cristo<sup>35</sup>–, con el sudario colgado sobre el madero transversal, es el elemento principal del grupo escultórico, simboliza la resurrección y reina en el cielo, sobre el mundo, aplacando a la muerte, representada por un esqueleto –*Mors Mortem Superavit*<sup>36</sup>–, y al tiempo, que transcurre de manera inexorable, materializado en un reloj que nos muestra la fugacidad de la vida, el triunfo y la universalidad de la muerte que a todos irremediadamente nos llega. La situación en el paso del esqueleto y el diablo con la manzana en la mano, todos bajo la Cruz redentora, tiene relación con la calavera de Adán como símbolo del pecado original, relacionado desde el punto de vista teológico con la redención de la cruz de Cristo<sup>37</sup>, y con la tradición de su enterramiento en el monte del Gólgota. En definitiva, la obra alegórica muestra el dogma de la redención de la humanidad donde Jesucristo, el nuevo Adán, ha entregado su vida en la cruz, venciendo a la muerte y el pecado, simbolizado por la Diabla y la manzana que sostiene en su mano, liberando a la descendencia del primer Adán, de las tinieblas, de la muerte hacia la luz de la vida eterna.

Dada su impecable realización técnica, de gran calidad en cuanto a sus formas, espacio, volumen, equilibrio y policromía, podemos considerarla como una de las mejores creaciones del arte barroco español, a lo que se suma la escasez de pasos alegóricos en España, más proclive en sus procesiones a narraciones continuas en detrimento de versiones simbólicas menos comprensibles<sup>38</sup>, su paralelo más cercano es *El Triunfo de la Santa Cruz sobre la Muerte, el Mundo y el Pecado*, popularmente conocido como “la Canina” de la Semana Santa de Sevilla, que participa cada Sábado Santo en la Hermandad Sacramental del Santo Entierro de Nuestro Señor Jesucristo, realizada en 1691 por Antonio Cardoso de Quirós<sup>39</sup> –estrenada dos años después–, o el paso de “la Muerte” incorporado al Santo Entierro de la Semana Santa de Zaragoza en el año 1730.

La introducción de este grupo escultórico y la elección de esta iconografía en el discurso catequético de la procesión, nos revela una idea intencionada de transmitir un mensaje claro de salvación a través del

35. Una clara referencia al culto a la Vera Cruz y la Sangre de Cristo, devociones que, tanto en Castilla como en Aragón propiciaron el nacimiento de las procesiones de Semana Santa en España, cuya estética original se aproxima a la actual procesión de viernes Santo de San Vicente de la Sonsosierra en la Rioja.

36. La muerte, de Cristo, venció a la muerte.

37. El tema de la muerte vuelve a aparecer en la obra de Bussy con la imagen de San Francisco de Borja realizada por el escultor estrasburgués en torno a 1695

38. BELDA NAVARRO, C., “Imago pietatis. la escultura para el oratorio y para la intimidad”, *El legado de la escultura*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1996, págs. 63-69.

39. LÓPEZ PLASENCIA, J. C., “Mors Mortem superávit. Sobre las fuentes iconográficas de una alegoría procesional de la Semana Santa sevillana”, *Tercerol, Cuadernos de Investigación*, nº 14, 2010 – 2011, págs. 49 – 84.

poder persuasivo de las imágenes y sobre la fuerza conmovedora de su contemplación<sup>40</sup> en el atardecer de Viernes Santo, por la calles estrechas de la antigua ciudad episcopal convertida en un vía crucis urbano y con el bello simulacro de la cruz victoriosa como principal elemento protagonista.

#### 4. Paralelismos en Sevilla, Zaragoza e Hispanoamérica: “La Canina”, “El paso de la Muerte” y “El Arquero de la Muerte”

Como ya advertimos en líneas anteriores el paso procesional alegórico en el contexto de las procesiones de Semana Santa en España está presente en ciudades de gran tradición pasionaria, como Sevilla con la obra de Cardoso de Quirós, o en Zaragoza con el paso de “la Muerte”<sup>41</sup>, perteneciente a la Hermandad de la Sangre de Cristo<sup>42</sup>, cercanos al grupo escultórico oriolano en cuanto a su simbolismo y significado. Por otro lado, el impacto de Europa en el Nuevo Mundo tuvo una gran repercusión en las artes con la llegada de nuevas formas y estilos que, conjuntamente con el proceso de evangelización, marcaron el nacimiento de un arte nuevo, fruto del mestizaje de las tradiciones y la estética, aportando una mirada nueva al arte occidental. Del mismo modo, las costumbres españolas y las expresiones populares se exportaron a Hispanoamérica, como es el caso que aquí nos interesa de la Semana Santa como expresión de la religiosidad popular. En este sentido, en Lima (Perú), tenemos un extraordinario ejemplo entroncado con la idea procesional de Sevilla y Zaragoza; “el Arquero de la Muerte”, y otras piezas alegóricas, –hoy desaparecidas–, similares al modelo iconográfico de “la Diablesa” de Orihuela.

El primer ejemplo que vamos a analizar es el paso alegórico del *Triunfo de la Santa Cruz*, popularmente conocido como “la Canina” que participa en la Semana Santa sevillana cada Sábado Santo. La composición escultórica tiene como elemento principal a la cruz de Cristo vacía, de cuyo brazo derecho pende un sudario blanco, mientras en el otro extremo cuelga uno negro con la leyenda “*Mors Mortem Superavit*”. Delante de ella quitando protagonismo a la cruz, se sitúa un esqueleto, símbolo de la muerte, abatido, en actitud reflexiva, sentado sobre el orbe, mientras sostiene una guadaña. A su izquierda, se localiza el dragón con una manzana símbolo del pecado y del mal, vencido por la resurrección de Cristo, que culmina el mensaje global del grupo, la redención de la humanidad<sup>43</sup>.

Esta configuración del grupo escultórico no es la original. Según Mestre Navas<sup>44</sup> su origen se remonta a finales del siglo XVI –entre 1575-1582–, con la participación de un paso con la cruz y unos sudarios cerrando la procesión del Santo Entierro tras el Cristo yacente y la Virgen, en idénticas circunstancias que “la Diablesa” de Orihuela. Así se mantuvo durante las primeras décadas del siglo XVII, hasta que a partir de 1640 se fue enriqueciendo y renovando constantemente, dadas sus características efímeras, ya que cada año se reelaboraba coincidiendo con su estación de penitencia con materiales de baja calidad, sólo la cruz y el esqueleto

40. SÁNCHEZ MORENO, J., “D. Nicolás de Bussy, escultor (Noticia de su actividad artística). Las imágenes simbólicas”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 2º trimestre, 1943-1944, págs. 186-187.

41. Este paso procesional cuyo origen se remonta al siglo XVIII volvió a salir en la procesión del Santo Entierro de Cristo de Zaragoza, tras 36 años sin participar. Al ser un nuevo paso se le ha intitulado de manera diferente el “Triunfo de la vida sobre la muerte”. Hasta 1910 se conoció como el paso de “la Muerte”, desde ese año y hasta 1980 como “El Pecado y la Redención”.

42. Sobre esta cofradía véase el trabajo de GÓMEZ URDAÑEZ, J. L., *La Hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza. Caridad y ritual religioso en la ejecución de la pena de muerte*, Zaragoza, Asociación para el Estudio de la Semana Santa, 2004.

43. LÓPEZ PLASENCIA, J. C., “*Mors mortem superavit*. Sobre las fuentes iconográficas de una alegoría procesional de la semana santa sevillana”, *Tercerol, cuadernos de investigación*, nº 11, 2011, págs. 50-84.

44. Sobre esta obra véase el completo estudio de: MESTRE NAVAS, P. A., *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla: Del Colegio de San Laureano al de San Gregorio de los Ingleses*. Ed. 500, Sevilla, Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla, 2010.

eran de madera, encargándose a diferentes artistas y artesanos su diseño y ejecución, destacando entre ellos a Juan Valdés Leal y a Luis Pedro Osorio, este último fue el que más tiempo intervino en su composición, con diversos encargos anuales. Por aquellos años, el conjunto escultórico lo componían un ángel o un niño<sup>45</sup>, situado sobre el mundo, la muerte coronada, –en referencia la fugacidad de su reinado–, el árbol del Génesis donde se le colocaban manzanas, cuatro pirámides pintadas en color negro y blanco, y la cruz que presidía toda la representación acompañada de dos palmas como símbolo triunfal<sup>46</sup>.

La definitiva imagen del grupo escultórico se debe a la reforma emprendida por el escultor Antonio Cardos de Quirós en 1691, quien siguiendo las indicaciones de Manuel Contreras, presbiterio y mayordomo de la cofradía, llevó a cabo una modificación consistente en focalizar en el centro de la composición a la imagen de la muerte, desapareciendo el árbol, las palmas y el niño, manteniéndose a su vez el mundo, la Santa Cruz y el demonio. La nueva obra estrenada en 1693 mantenía el mensaje alegórico de la resurrección, a pesar del giro iconográfico, aunque con la muerte como protagonista, aspecto muy relacionado con la mentalidad del momento. Durante estos procesos de continua renovación consta la participación de Valdés Leal quien añadió al esqueleto una corona y un manto, atributos reales a una muerte que reinaba sobre el orbe. Su impronta queda patente en el trabajo final de Cardoso Quirós y, evidentemente la influencia de sus alegorías a las vanitas: *In ictu oculi* y *Finis Gloriam Mundi*.

En el caso del paso procesional del *Triunfo de la vida sobre la muerte*, de la Semana Santa de Zaragoza, su origen se remonta al año 1730 cuando los cofrades de la Hermandad de la Sangre de Cristo encargaron el paso de “la Muerte”, compuesto por un esqueleto abrigado con un manto de armiño, que tenía a sus



Fig. 3. Detalle del rostro de “la Diablesa”, símbolo del mal vencido por la Cruz, –la redención–, que alude al pecado original sosteniendo una manzana entre sus manos. Fot.: Mariano Cecilia Espinosa.

45. La imagen de “Jesús infante”, ya sea de pasión o de gloria, fue habitual en las procesiones de Semana Santa en España, significativamente en Andalucía donde se incorporan a finales del siglo XVI y en Hispanoamérica durante el barroco, destacando aún hoy día su presencia en México, Perú, Colombia y Guatemala. Las composiciones alegóricas como espejo de la salvación se representaron principalmente de dos formas: el Niño Jesús como símbolo de la Resurrección y los grupos escultóricos del triunfo de la cruz. Como podemos comprobar en el caso de Sevilla se fusionan en uno estas dos concepciones que finalmente derivan en la opción del triunfo de la cruz sobre la muerte como alegoría de la Redención, donde la reflexión en torno a la muerte alcanza un mayor protagonismo a partir de 1693. HENARES PAQUE, V., “Las imágenes exentas de Jesús niño en la semana Santa andaluza”, *Tercerol, cuadernos de investigación*, nº 10, 2006, págs. 177-194.

46. MESTRE NAVAS, P. A., *Historia de la Real Hermandad del Santo Entierro de Sevilla...*, op. cit., págs. 102-104.

pies un cetro y la corona real<sup>47</sup>. El símbolo de la muerte abría el cortejo procesional del Santo Entierro de Cristo. En este sentido, en 1799 esta procesión estaba formada por: "la Muerte", "Cenáculo", "Oración en el Huerto", "Prendimiento", "Jesús atado a la columna", "Ecce Homo", "Jesús con la cruz auestas", "Calvario", "Descendimiento", "Santo Sepulcro" y "San Pedro"<sup>48</sup>. Como podemos comprobar el paso de "la Muerte" era, al igual que en Sevilla, el prelude de la procesión, la reflexión previa del espectador antes de contemplar la pasión de Cristo, aunque en este caso no hay referencia alguna a la Resurrección. Esta obra sufrió algunas modificaciones en el siglo XIX, según nos muestra el proyecto de reforma de la procesión del Santo Entierro de Cristo, en donde aparece el paso de "la Muerte" configurado en torno a un esqueleto erguido con pose regia y ataviado con capa real y con la corona a sus pies junto a una guadaña, acompañado de diversas inscripciones referentes a la vanidad y la fugacidad de la vida. Su significado mantendría el original con ligeras variaciones iconográficas y se encuadra dentro del concepto reflexivo ante la muerte.

En las procesiones hispanoamericanas la idea de utilizar pasos alegóricos se plasmó en los cortejos procesionales, tal como documenta la acuarela de Pancho Fierro –Francisco Fierro Palas–, donde se escenifica una procesión de Semana Santa en la calle de San Agustín de Lima. La obra fechada en la década de 1830 pertenece a la *Hispanic Society of America*<sup>49</sup>, y en ella se muestra una de las tradiciones españolas más genuinas, las procesiones de Semana Santa, recreadas en el Nuevo Mundo, en este caso en el Virreinato de Perú, con idéntica plasticidad y estética que en la metrópoli, en este caso con Sevilla como principal referencia. La procesión sigue con detalle las formas de narración de la pasión empleadas en España mediante distintos grupos escultóricos –al modo de la procesión barroca– portados a hombros, y con sentido catequético. En esta obra se documentan los pasos de "la Entrada de Cristo en Jerusalén", "la Última Cena", "la Oración en el Huerto", "el Prendimiento", "la Flagelación", "el Camino del Calvario", "la Elevación de la Cruz" y "la Crucifixión con la Virgen y San Juan". Además de estas obras sobresale una escultura extraordinaria dedicada al tema de la muerte, "el Arquero de la Muerte", obra del mestizo limeño Baltazar Gavilán<sup>50</sup> realizada por encargo de los agustinos, expresamente para las procesiones de Semana Santa<sup>51</sup>, en concreto, para la procesión de las Ánimas de Jueves Santo, también conocida como de la Sangre de Cristo.

Al igual que sucede con los ejemplos españoles de Sevilla y Zaragoza, "el Arquero de la Muerte" precede, en el orden procesional, al resto de grupos escultóricos. En este sentido, hay que señalar dos aspectos significativos: en primera instancia el paso procesional sevillano cambió de orden en la procesión al incidir sobre su concepto original de alegoría de la Resurrección aspectos reflexivos sobre la fugacidad de la vida y la muerte que a todos llega, siendo un prelude del cortejo procesional pasional y por ende de la narrativa catequética de la procesión. Por otra parte, la Semana Santa en Lima fue fundada por sevillanos, tal como fue el caso de la Cofradía de la Soledad, por lo que la procesión asumiría la tradición y costumbre española, en especial la sevillana. En este caso, el concepto de la escultura de "el Arquero de la Muerte" y su situación en la procesión, así como su significación, siguen el ejemplo de las procesiones pasionarias de Sevilla y Zaragoza.

47. GÓMEZ URDAÑEZ, J. L., "La Hermandad de la Sangre de Cristo en la historia". *Tercerol, Cuadernos de investigación*, 9, 2005, Zaragoza, págs. 75-92.

48. RINCÓN GARCÍA, W., "Los pasos procesionales de la Hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza antes y después de la Guerra de la Independencia", *Tercerol, Cuadernos de investigación*, nº13, 2009, Zaragoza, págs. 165-186.

49. La acuarela fue donada por Huntington en 1919.

50. Esta pieza escultórica se conserva en la antesacristía de la iglesia de San Agustín, de Lima, y sale en procesión en Semana Santa desde hace más de doscientos cincuenta años.

51. Fernando Arellano apunta la inspiración en el grabado de Durero *Hércules matando arpías a flechazos*. ARELLANO, F., *El arte hispanoamericano*, Caracas, Editorial Universidad Católica Andrés Bello, 1988, pág. 350.

La obra en madera policromada de Baltazar Gavilán es el trabajo más significativo de su producción, y del tema de la muerte arquera en el campo escultórico, cargado de un gran realismo, sin precedentes en la plástica del barroco peruano, representa de forma dramática un tema como ya hemos visto esencial en la mentalidad de la sociedad del barroco. Su impecable realización a la hora de plasmar el cuerpo humano esqueletizado, una importante diferencia con las realizaciones españolas que estamos analizando en este trabajo, así como la tensión que transmite el cuerpo en el momento de lanzar el dardo de la muerte, ponen de manifiesto la maestría de la obra, y la intención del escultor de lograr un gran realismo para la contemplación no estática, sino en el movimiento de la procesión y dirigida a unos fieles en cuya mentalidad la muerte ocupaba permanentemente su cotidianidad.

En este sentido, la presencia de la muerte en la Lima colonial fue un aspecto cotidiano muy presente en la mentalidad del siglo XVII, al igual que ocurría en España, pero acrecentado con las circunstancias locales donde la violencia cotidiana, la precariedad de la vida de la mayoría social, las epidemias o los desastres naturales como los terremotos, así como la preocupación por ser víctima de una muerte súbita, derivó en una constante preparación para alcanzar una “buena muerte”, indispensable si se pretendía alcanzar la gloria eterna. La población era consciente de la fragilidad de su condición, aspecto que se acrecentaba con la insistente y continua predicación de la Iglesia sobre la muerte, el infierno, el juicio final y la gloria, como herramienta significativa para la conversión indígena. Por ello, dentro de los cortejos procesionales de Semana Santa, encaminados a la evangelización de los fieles a través de la plástica y la teatralidad de estas escenificaciones no podían faltar las referencias a la muerte, al mal, el pecado, y a la esperanza en la resurrección.

A nivel iconográfico, el tema de la muerte arquera tuvo una gran aceptación en Hispanoamérica cuya población fue muy receptiva a la hora de asimilar la reflexión sobre la muerte que el barroco contrarreformista pretendía asentar en estos nuevos territorios siguiendo la tendencia existente en la poesía, el teatro y la plástica del Siglo de Oro español. Tanto la población indígena como la mestiza no tardaron en adoptar esta nueva iconografía por su cercanía a las costumbres prehispánicas de representar a la muerte por medio de cráneos y tibias, tal como las podemos ver en los altares de Tenochtitlan, Tlatelolco o Calixtlahuaca, entre otros<sup>52</sup>.

No obstante, el paso de “el Arquero de la Muerte” no era la única composición alegórica que participaba en la procesión limeña. Anteriormente a la disposición del cortejo procesional que nos muestra la acuarela de Pancho Fierro conocemos una descripción de la procesión, en aquel momento denominada de la Sangre de Cristo, donde además de la obra de Baltazar Gavilán participaba un grupo escultórico similar a “la Diabla” de Orihuela compuesto por la cruz invicta, el mundo, el demonio y la muerte, con la diferencia en el sagrado madero donde aparecía Cristo crucificado:

*...Saca arrastrando fuera del estandarte principal, seis banderas negras, que en las tres llevan los triunfos de Cristo, van los tres enemigos del ánima, mundo, demonio y carne; y en las otras tres en una la muerte y triunfos de ella, en las otras dos en una tiaras, capelos y mitras, y en la tercera corona y cetros. Llevan en unas andas que cargan ocho, con túnicas negras, un grande y devoto Cristo crucificado, cuya cruz pisa el globo del mundo, y tiene rendidos al demonio, muerte y pecado en forma de una culebra, que causando horror y el Cristo majestad, forman un paso de amor y miedo. Va otra muerte que es osamenta humana en otras andas, con arco, flecha y guadaña, en hombros de Religiosos. En otras va el Santo Lignum Crucis, en hombros de sacerdotes revestidos debajo de palio, y remata la virgen enlutada. Júntense a esta procesión y hacen un cuerpo dos cofradías que van*

52. MÍNGUEZ CORNELLES, V., “La muerte arquera cruza el atlántico”, *Semata, Ciencias Sociais e Humanidades*, vol. 24, 2012, págs. 149-170.

*delante, una de Indios oficiales, y otra de negros libres con diferentes bultos y cruces, aunque todos con túnicas negras y escapularios blancos, y un escudo en que está pintado un corazón y un Cristo...<sup>53</sup>.*

## 5. A modo de conclusión

La contrarreforma tenía en la reflexión sobre la muerte una de sus líneas directrices esenciales, "el más eficaz antídoto contra la vanidad del mundo", tal como concebían los jesuitas y plasmó el arte barroco en las representaciones del propio San Francisco de Borja contemplando la calavera de la otrora hermosa emperatriz Isabel de Portugal, escena que magistralmente tallara en 1695 el propio Nicolás de Bussy, obra conservada en el Museo de Bellas Artes de Murcia. Estas ideas reflejadas en el arte barroco salieron de los templos para inundar las calles en Semana Santa, buscando la expiación, el arrepentimiento y la conversión del pueblo. Este es el sentido de la presencia de esculturas relacionadas con el tema de la muerte y la resurrección, todas ellas alegóricas, en las procesiones pasionarias, significativamente aquellas que representaban la pasión y el entierro de Cristo. La misma intención se repitió en tierras americanas, aunque en un contexto social distinto, donde la conversión indígena era prioritaria y más acuciante, por lo que la procesión y los grupos escultóricos fueron un instrumento fundamental y muy significativo en la labor evangelizadora de las órdenes religiosas.

Dentro de la alegoría procesional de la Semana Santa española podemos distinguir entre un primer momento donde prevalece el significado de la esperanza en la resurrección de Cristo representada por la cruz invicta como símbolo de la redención son los casos de "la Canina" de Sevilla y "la Diablesa" de Orihuela, y una evolución en el caso sevillano hacia un concepto reflexivo en torno a la muerte y la fugacidad de la vida, que es exportado al virreinato de Perú, y se repite en el caso del paso de "la Muerte" de Zaragoza. Como antecedentes en el empleo de alegorías de la salvación se recurrió la figura de Jesús niño como salvador del mundo y símbolo de la Resurrección principalmente en Andalucía y posteriormente en Hispanoamérica. El mejor ejemplo de la transición hacia alegorías más dramáticas en torno al tema de la muerte es la reforma de Cardoso de Quirós del paso del *Triunfo de la Cruz* de Sevilla, que sin olvidar el mensaje de salvación, otorgó un mayor protagonismo a la reflexión de los files en torno a la muerte, siempre en consonancia con la mentalidad de la sociedad de aquel momento.

Por su parte, el grupo escultórico de "la Diablesa" recoge el sentir contrarreformista en el marco de una procesión dramática que llama a la conversión. Su autor, el estrasburgués Nicolás de Bussy, plasmó magistralmente en una alegoría escultórica la mentalidad del hombre del barroco, el mensaje de la Iglesia con un lenguaje formal que nos remite a su raigambre centroeuropea, tal como se aprecia significativamente en la efigie del diablo. Con este ejemplo concreto, podemos comprobar la intencionalidad teológica y evangelizadora de estas funciones públicas religiosas, donde una procesión estamental que representa el entierro de Cristo, el luto y afligimiento de la comunidad local, se transforma en un mensaje de salvación intencionado y diseñado por la élite religiosa, en este caso el Cabildo Catedralicio, organizador del cortejo procesional, a quien se debe la intencionalidad del encargo, materializado por unos labradores que serán durante siglos los portadores de sus andas en la procesión.

*Fecha de recepción: 27/12/2016*

*Fecha de aceptación: 15/02/2017*

53. BARRIGA CALLE, I., "La experiencia de la muerte en Lima. Siglo XVII", *Apuntes*, nº31, 1992, págs. 81-101.



Fig. 1. Capilla de San José. Parroquia de San Martín Obispo, Toirano.

# **Fatto in Indie** Chita delli Angeli, Puebla, México. Una imagen de San José con el Divino Infante atribuido a los Cora como parte del legado artístico de Santiago Durante a la parroquia de Toirano, Savona

*Fatto In Indie chita delli Angeli, Puebla, México. An image of Saint Joseph with the Divine Child attributed to the Cora Workshop as part of the artistic legacy of Santiago Durante to the parish of Toirano, Savona*

**Pablo F. Amador Marrero**

Universidad Nacional Autónoma de México, México  
agueref@hotmail.com

## **Resumen**

Las correspondencias formales que encontramos a partir de la publicación de una imagen del grupo escultórico de San José llevando de la mano al Divino Infante, conservado en la pequeña localidad italiana de Toirano, con piezas de igual iconografía realizadas en Puebla de los Ángeles para la misma cronología, nos ha llevado a su investigación desde múltiples puntos de aproximación. Desarrollamos los diferentes argumentos que nos llevan a relacionar la pieza en cuestión, adscrita hasta este momento a los obradores gaditanos-ligures asentados en Cádiz, con los de Puebla, aportando reveladores datos tanto de su donante como de sus hipotéticos autores, José Villegas Cora y Antonio Villegas Cora. Además, ahora con mayor ímpetu, volvemos a hacer la necesaria llamada de atención en la que reclamamos el protagonismo de lo gaditano, pero también de lo genovés, en la escultura angelopolitana del siglo XVIII.

**Palabras clave:** Escultura policromada; Puebla de los Ángeles; Génova; Cádiz; comercio; señas de identidad.

## **Abstract**

*This investigation is motivated by the formal correspondences that can be established between the image of the sculpture-group of Saint Joseph holding the hand of the Divine Infant, preserved in the small Italian city of Toirano, and pieces with the same iconography elaborated in Puebla de los Angeles during the same period. As such, this work presents different arguments that allow us to propose a new way of understanding its authorship, which has been ascribed until now to craftsmen from Liguria that had been settled in Cadiz, and instead attribute it to the sculptors from Puebla José Villegas Cora and Antonio Villegas Cora. Also, now with greater zeal, we call for the much-needed recognition of the importance of Cadiz and Genoa as centers of reference for the sculpture of Puebla during the eighteenth century.*

**Keywords:** Polychromed sculpture; Puebla de los Angeles; Genoa; Cadiz; trade; signs of identity.

En la pequeña localidad italiana de Toirano, en la región de Savona, Génova, la parroquia de San Martín de Tours atesora en su capilla de San José un singular conjunto de obras de mediados del siglo XVIII, entre la que destacan el grupo escultórico titular, un cáliz sobredorado y diversas pinturas. Desde que en 1991 el investigador Orlando Boccone comenzara a escribir sobre este recinto, sus enseres y patrocinador, se han sucedido diferentes publicaciones centradas en distintos aspectos de esas piezas, en las que, de una u otra manera, América, o lo americano, se han estado haciendo presentes. Tomando como referentes iniciales esos estudios, un primer ejercicio historiográfico pone de manifiesto ciertas problemáticas geográficas y de catalogación que nos interesa abordar.

En este trabajo proponemos revisar y conjugar todos los elementos que se han puesto en liza respecto del señalado legado artístico, retomando a los protagonistas, pero sobre todo a las obras para las que planteamos nuevas y reveladoras filiaciones. Lo anterior nos da pie no sólo para ahondar en las relaciones artísticas entre América e Italia, importante tema con escasas investigaciones cuando hablamos de esa dirección –del *Nuevo* al *Viejo* Continente– y más para un momento tan avanzado, sino también de su recepción desde los estudios de la historia del arte. Centrándonos en el grupo escultórico que preside la capilla y las propuestas de adscripción que hasta ahora se le han dado, primero como de manufactura ligur, o gaditano-genovés, conllevan interesantes reflexiones respecto de los modelos y fórmulas que emplearon los artífices novohispanos a los que se lo atribuiremos. Con todo, lo que principalmente desarrollamos es el análisis de esta importante pieza para la historia de la escultura novohispana desde la perspectiva que nos ofrece el estar situados en su lugar de origen, algo que para el caso que nos ocupa y como suele ocurrir, no es frecuente.

### Devenir de un legado artístico

Como señalábamos, el interés por estas obras se inicia con las importantes investigaciones de Orlando Boccone, quien en varios textos y a lo largo de un cuarto de siglo ha ido profundizando en la documentación y, en paralelo, destacando tanto las piezas como su interesante capilla<sup>1</sup>. Tomando como eje estos estudios, pasamos a realizar la *biografía* de esos bienes, apuntando y añadiendo datos, además de elementos de análisis que incidirán en lo americano y, como hemos propuesto desde el título, su vinculación con la producción artística de la ciudad novohispana de Puebla de los Ángeles, hoy Puebla de Zaragoza.

En el primero de esos textos y en apenas unas pocas páginas, Orlando Boccone sintetizaba la historia de la capilla, situando su generoso promotor las piezas más destacadas que contiene y el proceso seguido en su construcción. Si nos atenemos a las cronologías aportadas, la primera de las obras y punto de referencia es un cáliz de plata sobredorada en cuyo pie tiene la siguiente inscripción: *“AD DEV:ne D. IACOBUM DURANTE PER LA CH.ta DELLI FRADELLI DI TUIRANO ANNO 1773 FATTO IN INDIE CHITA DELLI ANGELI”*<sup>2</sup>. Como luego añadiré, este cáliz es la única pieza que se conserva de un juego de altar, todo en plata sobredorada, formado por otro cáliz, copón, patena, campana y *ampolletta*<sup>3</sup>, remitido por Jacobo Durante a su localidad de origen actuando como intermediario Giuseppe Colatto, familiar suyo dedicado al comercio y residente en

1. BOCCONE, O., “La cappella laicale di S. Giuseppe”, *Bollettino della Parrocchia di S. Martino Vescovo di Toirano*, enero-febrero, 1991; BOCCONE, O., *La Chiesa parrocchiale di San Martino Vescovo di Tours, Toirano*, Ed. Iglesia de San Martín Obispo de Tours, 2009, págs. 54-56; BOCCONE, O., “Giacomo Durante committente della cappella di San Giuseppe nella Parrocchiale di Toirano”, *Sacro e Vago Giardinello. Chiesa e Territorio: Arte, Cultura e Storia*, n° 2, 2016, págs. 35-44.  
2. “A devoción de Jacobo Durante para la iglesia de la (...) de Toirano. Año 1773 hecho en la ciudad de los Angeles”. BOCCONE, O., “La cappella...”, op. cit., s/p.  
3. BOCCONE, O., “Giacomo Durante...”, op. cit., pág. 37.

Cádiz<sup>4</sup>. Con aquellos primeros datos quedaba ya señalado el donante, quien se supone debió emigrar a Indias “probablemente alrededor de los 40 años”, estableciendo que la referencia a la Ciudad de los Ángeles tenía que corresponder con la de Los Ángeles, California, hoy Estados Unidos de Norteamérica<sup>5</sup>, enclave geográfico que se ha mantenido sin cuestionarse en estudios posteriores en cuanto al donante, no así para las obras, a las cuales se relacionó un origen en tierras españolas al que luego volveremos<sup>6</sup>. También desde las mismas páginas se destacan la calidad de la imagen escultórica que nos ocupa, además del conjunto de ocho pinturas de “Indias” que complementaron el envío y entre las que sobresale el lienzo que retrata a la Virgen de Guadalupe.

En el discurrir de las señaladas publicaciones que han referido la capilla, la documentación aportada por Boccone desglosa la relación desde la lejanía de Jacobo Durante con su localidad. Además de varias misivas, remitió no solo las obras referidas, sino una considerable cantidad de dinero a través de Cádiz y luego el banco de San Jorge en Génova, para la construcción de la capilla que presidiría la talla, los permisos necesarios, la demolición de la antigua sacristía y su construcción en otro lado del templo para que su lugar fuera ocupado por el recinto para San José, además de la concesión de la oportuna capellanía que la sustentase<sup>7</sup>.

Posteriormente, y con base en los primeros textos de Boccone, los historiadores del arte llamaron la atención sobre la imagen del santo Patriarca, coincidiendo en su notoria calidad, lo infrecuente de su iconografía en la producción ligur y, teniendo en cuenta las alusiones al envío por el propio Durante, su origen español pero de manufactura genovesa, o sea, de alguno de los destacados artífices genoveses que para la segunda mitad del siglo XVIII laboraban en Cádiz<sup>8</sup>.

Por nuestra parte, desde un inicio y debido a la semejanzas que percibimos en la talla de san José con la producción escultórica de Puebla de los Ángeles, y sabedores por la bibliografía, pero también por la documentación que lo habitual para el momento era referirse a ella como ciudad *de los Ángeles*, nos dimos como parte de la investigación que desarrollamos a la necesaria tarea de rastrear los indicios que lo justificaran.

Lo primero fue volver sobre el cáliz, ya que su diseño no nos parece ajeno a otras piezas argentas que conocemos y que, en casos puntuales, hemos necesitado trabajar<sup>9</sup>. Al respecto, nuestra sospecha quedó confirmada tras consultar a Andrés De Leo, quien nos señala que la obra coincide formalmente en múltiples puntos con piezas próximas de este centro productor y más aún en su vinculación con el año que porta. Formalmente el cáliz ligur ha de ponerse en relación con dos obras –de seguro origen angelopolitano– conservadas en las Islas Canarias, entre las que a su vez funge de singular eslabón en el desarrollo formal, pero también en el tratamiento del protagonismo decorativo. La primera –a espera de un mayor conocimiento de la nómina de piezas poblanas que está en curso– corresponde con el pie de custodia que se conserva en la parroquia de Santa Catalina Mártir, en Tacoronte, Tenerife. Dada a conocer por Jesús Hernández Perera

4. BOCCONE, O., “La cappella...”, op. cit., s/p.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. El estudio más completo lo encontramos en: BOCCONE, O., “Giacomo Durante...”, op. cit., págs. 35-44.

8. FRANCHINI GUELF, F., LANZALACO, L., “Sculpte in marmo e in legno policromo da Genova e dalla “Cittàdelli Angeli” a Bastia e a Toirano: nuovi documenti per Carlo Giuseppe Stella, Anton Maria e Giovanni Maragliano e per la scultura genovese in Spagna”, *LIGURES, Rivista di Archeologia, Storia, Arte e Cultura Ligure*, n° 9, 2011, págs. 140-141. SANGUINETI, D., *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Turin, Ed. Umberto Allemandi & C, 2013, pág. 227.

9. Nuestro conocimiento al respecto de platería angelopolitana nos viene primero de los estudios del profesor Jesús Pérez Morera, y ahora en mayor profundidad por la investigación que al respecto de este centro de producción argenta está desarrollando nuestro alumno José De Leo Martínez (UNAM).



Fig. 2. José y Antonio Villegas Cora, *San José con el Divino Infante*, anterior a 1757, Toirano. Fotografía: Orlando Boccone.

entre otras piezas argentas de igual origen, se debe a la donación del emigrante retornado Andrés Álvarez, por lo que, en vista de su fallecimiento, se ha establecido su realización en una fecha anterior a 1746<sup>10</sup>. En cuanto a su posible autor, se ha indicado a Antonio Fernández, ya que “en mayo de 1746, el maestro Antonio Fernández llevó a quintar 135 marcos de plata por Francisco Martín Núñez, socio comercial, albacea y heredero de Andrés Álvarez, fallecido pocos días después y donante de la custodia y la monumental lámpara mayor de la parroquia de Tacoronte”<sup>11</sup>. La obra restante, datada en fechas próximas a 1760<sup>12</sup>, es el cáliz del templo de Santa María de Guía, Gran Canaria, marcado con el punzón de “BAR/GAS”, identificado por Jesús Pérez Morera con el “prestigioso artífice Vicente de Vargas, ascendido al grado de maestro en 1748 y elegido por su gremio como mayordomo y comisario para la construcción del obelisco que el ilustre arte de plateros erigió en 1760 en honor del rey Carlos IV en la plaza mayor de Puebla”<sup>13</sup>.

Establecidos los primeros vínculos con los modelos angelopolitanos, las formas en las que se desenvuelvan las obras anteriores también son comunes a otras importantes piezas novohispanas. Entre estos ejemplos estaría una custodia perteneciente al Museo Nacional del Virreinato de México<sup>14</sup>, de hacia 1770<sup>15</sup>, cuya morfología también se distribuye a partir de ocho secciones facetadas y decoradas con tupidos diseños de rocallas. Aunque este último exponente corresponde a una temporalidad posterior al cáliz que nos ocupa, también tenemos constancia del uso de esta tipología de formas por la documentación. Así, entre los legajos del inventario de 1743 de la Catedral de Puebla de los Ángeles está enlistado un cáliz de “columna o pie sextavado con su nudo en el medio y su asiento sextavada con medios círculos”<sup>16</sup>. Con tales casos, podemos entender que esta tipología de diseño tuvo una amplia vigencia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, tocando círculos de primer orden, como la sede catedralicia o en piezas lo suficientemente dignas para ser enviadas allende los mares, ya sea las referidas isleñas, o la que aquí nos ocupa y desvela Andrés de Leo.

El demostrar la procedencia angelopolitana del cáliz nos ha dado pie a suponer una posible estancia o residencia de Giacomo Durante en la ciudad, y con ello profundizar en la figura del generoso donante. Este es un aspecto que lógicamente se complicaba para los estudios realizados desde Italia, por lo que algunas alusiones circunstanciales, aunque sustanciosas por la importancia de sus referencias, han quedado restringidas a la documentación conservada en su lugar de origen. Tomando como punto de partida estas últimas, y en concreto la carta remitida desde el *Popolo delli Angeli*, el 24 de mayo de 1757 al párroco de Toirano, Nicolò Basadonne, en la que firma como Santiago Durante<sup>17</sup> –donde ya ha castellanizando su nombre como era habitual en muchos extranjeros–, nos hemos dado a la tarea de rastrearlo primero en la documentación eclesiástica. Si en efecto Santiago Durante residió en Puebla de los Ángeles por lo menos durante los años que de entrada acotan las referencias bibliográficas –1753 que señala el cáliz y la carta de 1757– sería lógico que de una u otra manera apareciera registrado o se pudiera encontrar alguna anotación sobre el mismo.

10. HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería de Canarias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1955, págs. 186-187.

11. PÉREZ MORERA, J., “Formas de expresión de la platería barroca poblana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 100, 2012, pág. 143.

12. PÉREZ MORERA, J., *Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Canarias orientales*, Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Obra Social La Caja de Canarias, 2011, págs. 24 y 53; “Formas de expresión...”, op. cit., pág. 155.

13. PÉREZ MORERA, J., “Formas de expresión...”, op. cit., pág. 155.

14. MONTERO ALARCÓN, A., *Platería Novohispana*, México, Gobierno del Estado de México, 1999, pág. 105.

15. PÉREZ MORERA, J., “Formas de expresión...”, op. cit., pág. 144.

16. Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante ACCP), Libro de inventario, 1743, f. 4. PÉREZ MORERA, J., “Formas de expresión...”, op. cit., pág. 154.

17. BOCCONE, O., *Giacomo Durante...*, op. cit., págs. 38-39.

## El donante y otros personajes

Gracias a lo anotado por Orlando Boccone, sabemos que Giacomo Durante nació el 8 de septiembre de 1710. Era hijo de Pietro Battista y de Magdalena Vigliercio, quienes lo llevaron a recibir las aguas bautismales al día siguiente, frente a la casa familiar, en la iglesia de San Martín<sup>18</sup>. Se ha indicado que debió viajar a América en la década de los cuarenta, aunque por el momento no lo hemos encontrado en la necesaria documentación de pasajeros de Indias, ni descartamos, en vista de sus relaciones con Cádiz, una posible estancia en la ciudad portuaria andaluza, aunque fuera de paso. Lo que si sabemos ahora, y con ello confirmamos nuestra hipótesis, es que en efecto residió en Puebla de los Ángeles. Además de situarlo desde 1753 cuando debió encargar el rico juego de altar para su parroquia de pila, y pese a la pérdida de algunos volúmenes –en la propia Puebla de los Ángeles, pero también en la ciudad de Vera Cruz– en los que creemos deben estar algunas alusiones previas, lo hemos localizado en diferentes libros parroquiales y posteriormente en otros archivos mexicanos que lo atestiguan, situándolo en la ciudad de entrada por lo menos desde la señalada fecha del cáliz hasta su muerte, diecisiete años más tarde.

Del primer conjunto de documentos encontrados el más antiguo es el bautizo de su hija María Francisca Ignacia de San Diego, quien nació el 12 de noviembre de 1758 y recibió las aguas el 15 del mismo mes. En él se nombra a Santiago Durante como natural del Señorío de Génova y que su esposa era María Josefa de la Vega<sup>19</sup>. Dos años más tarde, el 5 de abril, nació el único hijo varón del que tenemos constancia, Pedro Vicente José María, bautizado tres días después. En esta ocasión se vuelve a señalar el señorío de Génova como lugar de origen paterno, pero, a su vez, nos aporta que la madre era natural de la ciudad de Vera Cruz<sup>20</sup>. El 17 de octubre de 1761 vendría al mundo el último de los hijos del matrimonio, María Eduvigis Gertrudis de San Ignacio<sup>21</sup>. Debido a la cercanía con este último parto y probablemente por complicaciones en el mismo, falleció tres días más tarde María Josefa de la Vega, quien había testado ante el escribano Juan Vicente de Vega, siendo enterrada en el convento angelopolitano de San Francisco<sup>22</sup>.

El 15 de agosto de 1765, con 55 años de edad, volvía a casarse Santiago Durante, “vecino del comercio de la ciudad y viudo de doña María Josefa de la Vega”, tal y como consta en el documento. Se desposaba con Ana María Ramírez de Figueroa, española doncella, natural del cercano pueblo de San Martín Texmelucan, y desde hacía cuatro años vecina de la feligresía angelopolitana<sup>23</sup>. Once meses más tarde, el 5 de julio nació María de la Luz Atanasia de la Santísima Trinidad, siendo bautizada dos días después. En esta partida se indica también que el padre era natural de la ciudad de Toirano, en los reinos de Génova<sup>24</sup>. El 20 de septiembre de 1767 e igualmente bautizada dos días más tarde, venía al mundo su siguiente hija María Josefa Nepomucena Eustaquia de los Dolores<sup>25</sup>. El último de los hijos de Santiago Durante sería María Magdalena

18. Ibid. pág. 36.

19. Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Puebla (en adelante APSMP), *Libro de Bautismo*, 1758-1760, 12 de noviembre de 1758, f. 39v.

20. APSMP, *Libro de Bautismo*, 1758-1760, 5 de abril de 1760, f. 86r.

21. APSMP, *Libro de Bautismo*, 1760-1764, 17 de octubre de 1761, ff.102v-103r.

22. APSMP, *Libro de defunciones*, 1753-1767, 20 de octubre de 1761, f. 185r. Al respecto de este último documento, y aunque hemos encontrado algunos otros manuscritos de años próximos y del mismo escribano, lo fragmentado de la documentación del archivo de notarias poblano y su deficiente organización, no ha hecho posible localizar, en caso de conservarse, el aludido testamento.

23. APSMP, *Matrimonio de españoles*, 25, 1763-1769, 20 de octubre de 1761, f. 56v. Ana María Ramírez Figueroa (Ana María Nepomucena Figueroa Méndez), hija de José de Figueroa y María Josefa Méndez de Tapia. Fue bautizada en la parroquia de San Martín Texmelucan el 21 de mayo de 1741. “México bautismos, 1560-1950,” database, FamilySearch (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:NKSK-FK7: 2 January 2015>), María Josepha Mendez De Tapia in entry for Anna María Nepomucena Figueroa Mendez, 21 May 1741; citing SAN MARTINTEXMELUCAN, PUEBLA, MEXICO, reference: FHLmicrofilm 239, 292.

24. APSMP, *Libro de Bautismo*, 1764-1768, 7 de julio de 1766, f. 125r.

25. APSMP, *Libro de Bautismo*, 1764-1768, 22 de septiembre de 1767, f. 93r.



Fig. 3. Residencia de los Durante en Toirano según Orlado Boccone.

Emiginia Benigna, quien naciera el 13 y fuera bautizada el 15 de febrero de 1769<sup>26</sup>.

Finalmente, en la “ciudad de los Ángeles” como siempre consta en cualquiera de los documentos a los que hemos aludido, el 26 de diciembre de 1770, cuando contaba sesenta años de edad, “se entregó (para que recibiese sepultura) en la iglesia del convento de San Francisco, el cuerpo de don Santiago Durante, español, viudo de doña Ana de Figueroa”, por lo que la esposa debió fallecer entre el nacimiento de su último hijo y el óbito de nuestro comitente<sup>27</sup>. Quedaba anotado inmediatamente que había otorgado testamento ante Mariano Bonilla, escribano de su Majestad<sup>28</sup>.

Si la anterior documentación tiene la importancia de ubicar a nuestro personaje central en la ciudad mexicana y trazar algunos puntos de su vida, otras referencias que luego hemos encontrado son fundamentales para conocer su realidad mercantil y entender finalmente cómo pudo acometer tan grande empresa artística en su lejano pueblo natal. De entrada contamos con

una notificación del mismo año del cáliz, 1753, en la que se le mandan pagar el 21 de julio a Santiago Durante, vecino del comercio de Puebla, la cantidad de 3719 pesos en efectos de conmutaciones, misma cantidad que el propio Durante solicita que se le pague a Félix Martínez de Espinosa, “residente en México y del comercio de España”, con el que tenía ya contactos<sup>29</sup>. La otra referencia con la que contamos para este punto se da tras su muerte, en un documento que además de insistir en su buen quehacer mercantil nos refiere algunos aspectos de la personalidad de nuestro protagonista. Se trata de un expediente consular donde hemos encontrado un corto legajo de 1772, en el que se alude a “los comercios del difunto Don Santiago Durante”<sup>30</sup>. El manuscrito refiere las entrevistas a varios personajes al respecto de un pago de mercaderías (terciopelos de algodón, mascadas y galones listados) que Durante dio a otra comerciante poblana poco antes de su fallecimiento en diciembre de 1770. De las referencias a que “era experto y dirigente en sus comercios” y que su relación con otros importantes agentes an-

26. APSMP, *Libro de Bautismo*, 1768-1770, 15 de febrero de 1769, ff. 85r-v.

27. Pese a nuestros esfuerzos no hemos podido localizar el entierro de Ana María Ramírez.

28. APSMP, *Libro de defunciones*, 1767-1780, 26 de diciembre de 1770, f. 105v. Al igual que con el documento de últimas voluntades de su primera esposa, este testamento tampoco ha podido ser encontrado por las mismas causas que expresamos para el anterior.

29. Archivo General de la Nación, México (en adelante AGN), *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, Caja 5194, exp. 086. 21 de julio de 1753.

30. AGN. *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, Caja 3363, 25 de septiembre de 1772.

gelopolitanos a los que en varias ocasiones prestó dinero o mercancías, nos indica su nivel de negocio, pero las reiteradas alusiones a que incluso no les requería fianza o documentación comprobatoria, además de ciertos señalamientos como buen cristiano, nos llevan a trazar su personalidad como un personaje íntegro y de referencia en la importante vida comercial angelopolitana.

Continuando con la documentación, y teniendo en cuenta que en las diferentes publicaciones que han abordado el grupo escultórico de nuestro interés son constantes la alusiones a Cádiz, especialmente por el intermediario de la obra, José Colatto, su familiar, nos dimos a la tarea de buscar posibles referencias a Santiago Durante en esa ciudad. De entrada, parece que en ella residieron durante el siglo XVIII varios miembros de la familia, entre los que destaca Lorenzo Durante. En su testamento, redactado antes de iniciar viaje hacia América en mayo de 1746, señala como albacea a “*Santiago Durante, mi hermano que al presente tengo noticias reside en la Puebla de los Ángeles*”<sup>31</sup>, situándolo con ello en Puebla en una fecha anterior a la que barajábamos dada por el cáliz. Por otras referencias cruzadas entre varios testamentos y codicilos de José Colatto encontrados en Cádiz, primo por parte materna de los anteriores, además de diferentes alusiones directas a nuestros personajes, podemos finalmente establecer cómo eran las relaciones que propiciaron el envío de las distintas obras desde Puebla y el dinero necesario para la fábrica de la capilla en Toirano.

De José Colatto sabemos que ya residía en Cádiz por lo menos desde el mismo año del señalado viaje de Lorenzo Durante en 1746<sup>32</sup> hasta 1791, cuando contaba ya 82 años de edad<sup>33</sup>. Declaraba entonces encontrarse



Fig. 4. Anónimo angelopolitano, Cáliz, 1753, Toirano.

31. Archivo Histórico Provincial de Cádiz (en adelante AHPC), *Protocolos Notariales, Testamento de Lorenzo Durante*, leg. 4957, 20 de mayo de 1746, ff. 62r-63v.

32. La referencia la hemos encontrado en una documentación contigua al testamento de Lorenzo, y corresponde con una declaración de José Colatto a favor de Lorenzo Durante al respecto de cierta cantidad de dinero perteneciente al segundo. AHPC, *Protocolos Notariales, Declaración de José Colatto a favor de Lorenzo Durante*, leg. 4957, 20 de mayo de 1746, f. 64r.

33. En su testamento de 1789 refiere que nació el 19 de marzo de 1709. AHPC, *Protocolos Notariales, Testamento de José Colatto*, leg. 2222, 12 de agosto de 1789, f. 1710r.

“gravemente enfermo en el Hospital de la Santa Misericordia, Orden de Señor San Juan de Dios, de ella sala del Santísimo Cristo, cama nueve”<sup>34</sup>, falleciendo antes de mediados de junio<sup>35</sup>. Soltero, sin descendencia y una personalidad de fuerte raíz religiosa, fue muy cuidadoso en su labor comercial, en la que también debió destacar. A lo largo de los años y en la sucesión de testamentos que le conocemos, siempre estableció que parte de sus ganancias fuera destinada a fines e instituciones de carácter religioso y asistencial. Además de la lógica donación a su iglesia de pila<sup>36</sup>, remitió importantes cantidades de dinero a su tierra natal, Toirano, a las que sumaba propiedades heredadas y otras que compró con dichas remesas remitidas al Banco de San Jorge en Génova<sup>37</sup>. Propuso siempre que sus bienes fueran heredados primero por uno de sus hermanos y luego, quizás ante el fallecimiento del anterior, por sus sobrinos, siempre con la mayor generosidad mientras él vivía en España de forma modesta<sup>38</sup>. En lo que de él aquí nos interesa, encontramos alusiones a sus negocios con Santiago Durante, del que llega a señalar:

*declaro que he tenido y mantengo correspondencia con Dn. Santiago Durante, mi primo, vecino de la Ciudad de Puebla de los Ángeles del Reyno de la Nueva España, quien me ha remitido en tres distintas ocasiones de navíos cuarenta y un mil trescientos y siete reales de plata de a diez y seis cuartos cada uno para tenerlos a su disposición y orden como lo he ejecutado otras veces y últimamente me ha comunicado la aplicación que debo dar a este caudal y por si acaeciese mi fallecimiento antes de haber cumplido su orden y existiere en todo o en parte algún interés de su pertenencia en mi poder, encargo a mis albaceas le den el destino que el dicho mi primo hubiese ordenado u ordenase por sus cartas misivas dirigiéndose por ellas y por las apuntaciones de mis cuadernos y papeles por la que constará la existencia (ilegible) perteneciente a dicho Dn. Santiago Durante mi primo.*<sup>39</sup>

Por la fecha del documento (1768) y la cantidad de dinero referida es lógica su vinculación con los procesos de construcción de la capilla de San José de los que ha dado cuenta Orlando Boccone. De igual forma, se puede deducir que Colatto debió ser un referente para Santiago en la importación de las mercaderías a las que se dedicaba en Puebla, y que estas en parte debían proceder de Francia, ya que el de Cádiz refiere que varios de sus contactos más estimados en el comercio son residentes en ese país<sup>40</sup>. Siempre tomando como referencia a Orlando Boccone, fue José Colatto quien finalmente recibió el dinero, las especificaciones y las imágenes remitidas por Santiago Durante desde Puebla, mismas para las que gestionó su correcto envío a Toirano y a las que ahora damos paso.

## El conjunto escultórico y sus autores: José Villegas Cora y Antonio Villegas Cora

Una vez establecidos y argumentados los diferentes vínculos, y teniendo en cuenta que el propio Durante en una carta del 24 de mayo de 1757 alude ya al envío e incluso al formato de la imagen<sup>41</sup>, estamos en situa-

34. AHPC, *Protocolos Notariales, Codicilo de José Colatto*, leg. 2228, 15 de junio de 1791, f. 945r.

35. Así consta en una anotación al margen de su testamento de 1798, al presentarse ante el notario uno de sus albaceas, Andrés Gerandi, cónsul general de la República de Génova en Cádiz. AHPC, *Protocolos Notariales, Testamento de José Colatto*, leg. 2222, 12 de agosto de 1789, ff. 1706r-1707r.

36. En su último testamento dona varios miles de pesos a la parroquia de San Martín y al oratorio de San Sebastián mártir, del que era hermano, que lindaba con la iglesia. AHPC, *Protocolos Notariales, Testamento de José Colatto*, leg. 2222, 12 de agosto de 1789, ff. 1710r-1711v. Como refiere Orlando Boccone: “una placa que se conserva en la parroquia de Toirano recuerda cómo José Colatto, aunque ausente del lugar de nacimiento de la juventud (PRO RELIGIOSA ERGA Patriam AMOR / ETSI Un PUBERTATE ABFUERIT) ha enviado donación 20.000 liras desde Cádiz (GADIBUS) en 1791”.

37. AHPC, *Protocolos Notariales, Testamento de José Colatto*, leg. 2222, 12 de agosto de 1789, ff. 1713v-1714r.

38. Así queda reflejado en todos los testamentos a los que hemos dado lugar.

39. AHPC, *Protocolos Notariales, Testamento de José Colatto*, leg. 1636, 19 de febrero de 1768, ff. 315r-318v. En el mismo documento pone especial énfasis para sus albaceas en que si se le debiera algo a Santiago se le pague, además de dejarle mil pesos “en demostración de el amor que le he profesado y profeso”.

40. AHPC, *Protocolos Notariales, Testamento de José Colatto*, leg. 1636, 19 de febrero de 1768, f. 316v.

41. “Il S. Guiseppe lo mandará da codesto Paese, con tutti li altri Santi che dovranno adornare d.º altare, Advertendo, che S. Giuseppe è di alto con suo po-

ción de desarrollar nuestra propuesta en cuanto a la adscripción del grupo escultórico con los obradores angelopolitanos y, en concreto –por ello su incursión en el título– con el prolífico taller de los Cora. Para ello daremos espacio en primer lugar a las valoraciones que hasta el momento ha despertado como importante reflejo de la imaginería genovesa, para luego continuar con el mismo proceso que desarrollamos con el cáliz, una aproximación formal, análisis y comparación con piezas angelopolitanas, y finalmente generar una necesaria reflexión.

De entrada y como un elemento que de igual forma creemos que tiene explicación en el contexto de origen de las esculturas, está su propia iconografía: la del santo Patriarca itinerante llevando al Niño Jesús de la mano. Al respecto ya Fausta Franchini y Luca Lanzalaco advirtieron que *“es poco utilizado en la iconografía ligur, donde prevalece el santo con el niño en sus brazos”*, aunque esta fórmula sí les parece próxima a ejemplos genoveses-gaditanos<sup>42</sup>. Por su parte, Daniele Sanguineti apunta que:

*presenta en el ámbito de la devoción vinculada al culto josefino un esquema menos utilizado respecto del más habitual, del Niño entre los brazos del Santo. Las figuras en actitud itinerante y tomadas por la mano son más acordes a un esquema bastante empleado en el área española como lo demuestra el grupo anónimo en el contexto del retablo de la iglesia de Santiago en Cádiz. También en Cádiz el magnífico grupo atribuible a un escultor genovés esta en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen y es afín a aquel también desde un punto de vista estilístico.*<sup>43</sup>

Si bien lo último referido requeriría ser matizado, lo que aquí nos interesa es ver cómo todos los especialistas insisten o ponen como punto de referencia la iconografía con sus débitos españoles. Efectivamente, la representación no tiene par destacado en el patrimonio escultórico ligur, a no ser el apuntado



Fig. 5. José y Antonio Villegas Cora, San José con el Divino Infante, anterior a 1757, Toirano.

*destela sei palmi, e a'proporzione sovrana gli altri Santi di suo adorno...*, BOCCONE, O., *Giacomo Durante...*, op. cit., pág. 39. En cuanto a las medidas se han señalado: 118 x 87 centímetros. SANGUINETI, D., *Scultura genovese in legno policromo...*, op. cit., pág. 294.

42. FRANCHINI GUELF, F., LANZALACO, L., *"Sculture..."*, op. cit., págs. 140-141.

43. SANGUINETI, D., *Scultura genovese in legno policromo...*, op. cit., pág. 294.



Fig. 6. José y Antonio Villegas Cora, *San José con el Divino Infante*, anterior a 1757 (detalle del estofado), Toirano.

conjunto gaditano del que han propuesto su realización en tierras italianas<sup>44</sup>. Por el contrario, este modelo es frecuente en España durante la época Moderna y, por lo tanto, también en sus antiguas regiones de ultramar. Como ejemplo de estos últimos, referiremos dos grupos en el contexto angelopolitano que por su importancia debieron ser apreciados por Santiago Durante. De igual modo, no está de más recordar que el Patriarca es copatrón de la ciudad junto a San Miguel, por lo que sendas piezas a las que damos lugar eran de referencia obligada en aquel momento.

El primero se trata del titular de la parroquia más antigua de Puebla de los Ángeles, la de San José, misma que a su vez se relaciona históricamente con el ámbito de los comerciantes de la ciudad, muchos de los cuales colaboraron en sus distintos procesos de fabricación y ornato<sup>45</sup>. Aunque intervenido históricamente y hoy se nos muestra revestido, en origen el conjunto fue de talla, siendo, como señala el cronista Fernández de Echevarría y Veytia, la original del siglo XVI. Además, está

constatado que fue intervenida por el artífice que trataremos, Cora, aunque no por ello, y frente a lo que veremos en el siguiente caso, se modificó la iconografía que nos interesa del Padre llevando de la mano al Divino Infante<sup>46</sup>. La pieza restante corresponde con el simulacro de la catedral de Puebla, que en origen también correspondía con la fórmula de itinerante con el Niño de la mano, mientras que ahora, tal y como hemos demostrado junto a Franziska Neff –máxima autoridad en cuanto al conocimiento del señalado José Villegas Cora y su prolífico obrador–, fue intervenido primero quizás a petición del arzobispo Domingo

44. *Ibid.* (nota. 659)

45. FERNÁNDEZ DE ECHEVARRÍA Y VEYTIA, M., *Historia de la fundación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y Presente Estado T. II*, Puebla, Ediciones Altiplano, 1963, págs. 205-213.

46. "La imagen del Señor San José, que está colocada en el nicho del retablo mayor principal, es la antigua y primitiva que se veneró en esta iglesia desde que se edificó. Dice la tradición que se fabricó de un grueso árbol que había en la que hoy es plaza delante de la iglesia, sobre el cual cayeron en una sola tarde siete rayos, y que el artífice fue un español europeo llamado Andrés Fernández de Sandrea, tiene poco más de vara y media de alto, con la vara en la mano siniestra y llevando con la diestra al Niño Dios. El año de 1776 la compuso y retocó el famoso estatuario José de Cora, desbastándole el pelo que lo tenía muy abultado, perfeccionándole el rostro y poniéndole los ojos de cristal, que los tenía de pintura, con lo que la dejó muy hermosa e igualmente al Niño, que está de pie sobre una pequeña peana de plata y sentada está sobre otra magnífica del mismo metal, con molduras, adornos y cartones dorados en la que se asienta la de su Santísimo Padre, y aunque ambas están vestidas de madera les sobreponen vestiduras y capas, muy buenas de telas y tisues los más ricos, adornándolas de joyas, perlas y piedras preciosas que le han donado sus devotos". *Ibid.*, págs. 207-208.

Pantaleón Álvarez de Abreu en 1746, momento en el que se modificó, entre otros aspectos, sustituyendo al Infante para ser portado en los brazos de San José<sup>47</sup>.

De vuelta a las referencias publicadas sobre nuestras imágenes, Fausta Franchini y Luca Lanzalaco consideran el conjunto de Toirano por sus “*rasgos estilísticos, sin duda, genovés, con una rica policromía en general de flores con colores vivos sobre un fondo de oro*”<sup>48</sup>, y a relacionar con la comunidad de artífices ligures establecidos en Cádiz en el siglo XVIII<sup>49</sup>. Por su parte, Daniele Sanguineti también parece decantarse por su adscripción genovesa-gaditana, señalando que:

*Ahora son muchísimas las obras claramente genovesas presentes en Cádiz que atienden una atribución segura y que atestiguan la notable complejidad de esa presencia, por ejemplo el grupo que representa a San José que lleva de la mano en actitud itinerante a Jesús Niño, muestra una pericia escultórica notabilísima dada por una influencia de la matriz mariaglanesca (de Antón María Maragliano) con resultados del todo similares también en un grupo de idéntica iconografía conservado en Toirano y fechable hacia 1750.*<sup>50</sup>

A lo anterior añade que se trata de un “*grupo de rica policromía que resulta excesiva por un repinte del Ochocientos*”, y que refiere afín “*desde un punto de vista estilístico*” al “*magnífico grupo atribuible a un escultor genovés que está en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen*” de la indicada ciudad portuaria andaluza<sup>51</sup>. En efecto, a nuestro parecer también consideramos patentes las anteriores aseveraciones, lo cual lógicamente reclamará una necesaria reflexión, más aún cuando la realidad angelopolitana del conjunto se torna obvia cuando la comparaciones formales las hacemos con piezas contemporáneas de dicho centro productor, y específicamente de prolífico obrador que inicia con José Villegas Cora en el segundo cuarto del Setecientos.

Una de las aportaciones más destacadas que ha tenido la bibliografía de la escultura novohispana en las últimas décadas es el meticuloso estudio monográfico que se centra en la vida y producción de los Cora, importante saga o talleres como refiere Franziska Neff<sup>52</sup>, de escultores y policromadores que coparon en gran parte la ejecución de escultura –aunque también están documentados algunos retablos– en el obispado de Puebla, con incursiones en Oaxaca y México, a lo largo de gran parte del siglo XVIII. Producto de la dedicada investigación doctoral de Neff, quien los retoma después de estar prácticamente olvidados desde que en el siglo XIX diferentes nombres alabaran su producción, las múltiples aproximaciones que de ellos efectuó la referida autora nos revelan fórmulas y modelos de trabajo que son afines, pese al cambio de protagonistas y lo dilatado de su quehacer, y, por lo tanto, se promulgan como señas de identidad<sup>53</sup>. Esas pautas, a las que igualmente hemos dado cabida en algunas de nuestras investigaciones<sup>54</sup>, se cumplen en la obra de Toirano, en la

47. AMADOR MARRERO, P. F., “Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos”, en AMADOR MARRERO, P. F., *Ensayos de Escultura Virreinal en Puebla de los Ángeles*, Puebla, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fundación Amparo, 2012, pág. 357. NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, págs. 141-145 y 150.

48. FRANCHINI GUELF, F.; LANZALACO, L., “Sculpture...”, op. cit., págs. 141-142.

49. *Ibid.* pág. 142

50. SANGUINETI, D., *Sculptura genovese in legno policromo*, op. cit., pág. 227.

51. *Ibid.*, pág. 294, (nota 660).

52. La investigadora no descarta que pueda corresponder con más de un obrador especializado: “Según las fuentes documentales se trata por lo menos de un taller familiar grande, incluso más de uno”. NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., pág. 77.

53. *Ibid.*, págs. 240-258.

54. AMADOR MARRERO, P. F., “Nuevas aportaciones a la catalogación de la imaginería novohispana en Canarias a través del estudio de sus decoraciones. La inmaculada de Santa Catalina, Tacoronte, Tenerife, posible obra del taller angelopolitano de los Cora” en VARTAS LUGO DE BOSCH, E. (ed.), *Investigaciones sobre pintura y escultura. Siglos XVI-XVIII*, México, Universidad Nacional de México, 2012, págs. 73-83; AMADOR MARRERO, P. F., “Relaciones artísticas...”, op. cit., págs. 345-357, 367-369, 374-375 y 385-388.

que a su vez se tiene el aliciente, tanto por fechas como por protagonismo en el encargo y calidad de las piezas, en su más que posible ejecución por parte del señalado José Villegas Cora, el denominado “gran maestro”, el más destacado de los escultores de la saga que ha terminado por denominarse “escuela de los Cora”<sup>55</sup>.

Como aporta dicha investigadora con base en sus rastreos documentales, José Villegas Cora (Puebla de los Ángeles, 1709-1786), fue mestizo, oriundo del barrio angelopolitano de Los Remedios, de donde eran sus progenitores, siendo su padre, Antonio Francisco Villegas de Cora, también escultor y del que aún no se tiene mayor información<sup>56</sup>. A José se debe una de las piezas más emblemáticas de la historia de la escultura novohispana del siglo XVIII: la representación de *San Pantaleón mártir*, encargada a nuestro escultor en 1753 por su devoto el arzobispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu a mediados de su regencia al frente de la iglesia angelopolitana, y destinada a la capilla de San Pedro de la Catedral<sup>57</sup>. Se trata de una pieza escultórica y a la vez relicario, que para nuestro estudio se convierte en referencial, ya que de ella no solo se tiene diferente documentación, sino que la misma porta múltiples inscripciones esgrafiadas y punzonadas insertas en las decoraciones de sus vestimentas que remiten directamente a su autoría en las labores de talla por parte de “*Joseph Marín Villegas de Cora Fecit Año de 1753 años*”<sup>58</sup>. Debió concluirse su policromado y estofado en abril de ese año, tal y como se observa en una de las mangas interiores, siendo estas relocalizadas como propone Neff, por Antonio Primo Feliciano, quien corresponde en la saga con Antonio Villegas Cora, familiar del anterior y constatado policromador<sup>59</sup>.

Tomando como referencia inicial la imagen de San Pantaleón, y al cotejarla con el conjunto italiano, ya de entrada son evidentes sus puntos de contacto, mismos que tienen su mejor eco en las palabras dejadas por uno de sus elocuentes seguidores, el artista ilustrado Bernardo de Olivares Iriarte (Puebla de los Ángeles, 1814-1876):

*Todas las esculturas de Cora presentan un conjunto agradable y correcto, porque todas están trabajadas con estudio profundo de las actitudes, formas, ropajes y coloridos, ejecutados por una mano diestra. Cora no sólo, como se ha dicho, enriqueció la escultura comunicándola un gusto nuevo, superior acaso al de las escuelas más célebres, sino que mejoró la parte mecánica del arte y la proveyó de recursos para concluir las obras con finura y pulidez. Creó un método particular para plantar las figuras, buscando el contorno por medio de cuadraturas. Esto hacía que desde el principio agradasen tanto sus trabajos, que concluía con la limpieza que se hace sobre el mármol, sin recurrir a enmendaduras de otros materiales. Sin directores, sin estudios académicos y sin otros ejemplares de buen gusto, que quizás algunas estatuas napolitanas que los padres jesuitas hicieron venir para el culto de sus iglesias, Cora formaba sobre barro los modelos que debían servirle para sus obras, tomando del natural un por-mayor, sobre el cual dejaba correr su genio.*<sup>60</sup>

Esos mismos argumentos lo encontramos en otras piezas del maestro o realizadas bajo su supervisión que son referentes para nuestra propuesta de adscripción. Sin olvidar el San Pantaleón al que se debe tener

55. NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit.

56. La autora también refiere posibles vínculos con barrio próximo de Santa Cruz. *Ibid.*, op. cit., pág. 78.

57. AMADOR MARRERO, P. F., “Relaciones artísticas...”, op. cit., págs. 352-357. NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., págs. 110-117.

58. Así consta realizado en picado de lustre en el borde posterior del cuello de la prenda que reviste al santo. AMADOR MARRERO, P. F., “Relaciones artísticas...”, op. cit., pág. 357.

59. Su protagonismo en la realización de la policromía es deducida por Neff a partir del estudio comparativo de las grafías. NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit. pág. 116.

60. OLIVARES IRIARTE, B., *Álbum...*, op. cit., págs. 25-26. Citado en: NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., pág. 31.



Fig. 7. José y Antonio Villegas Cora, *San Pantaleón*, 1753, Catedral de Puebla. Fotografía: Juan Carlos Varillas, Museo Amparo, Puebla.

en cuenta como referente, y parte de la nómina segura y atribuida a sus gubias, nos interesan ahora diversas imágenes con las que se pueden ir desgranando puntos de contacto. Así, el esquema compositivo general del conjunto tiene indudables vínculos con sendos grupos poblanos que aquí supeditamos a su quehacer. Entre ellos, quizás el más elocuente sea el de la iglesia de Santa María de la Asunción en Molcaxac, mismo que ha de ponerse en relación con el periodo en que el templo pasó a ser parroquia en 1755. Al anterior añadimos el localizado en uno de los retablos laterales de la iglesia de Huaquechula, si bien al último le fue robada la figura del Infante. En los tres se mantienen el profundo trabajo de las actitudes que le adscribía Olivares, y que directamente deben vincularse con la interpretación por parte de Cora de alguno de los múltiples modelos iconográficos que de esta escena circulaban de manera profusa en el ámbito hispano<sup>61</sup>.

61. Un ejemplo próximo lo encontramos en la representación grabada por un anónimo artista para el libro de fray Diego de Jesús, *Nombres de Cristo Sacramen-*



Fig. 8. José y Antonio Villegas Cora, *San José con el Divino Infante*, hacia 1755, Molcaxac, Puebla. Fotografía: Alejandro Julián Andrade Campos.

San José, joven –tal y como refiere Francisco Pacheco<sup>62</sup>–, se nos muestra itinerante, portando la simbólica vara florida mientras se gira suavemente hacia el Infante al que mira con cierta dulzura y sujeta del brazo. La cabeza del patriarca es espléndida, con un cuidado trabajo en las facciones y la típica talla meticulosa de los cabellos que nos remiten a otras obras suyas del mismo santo como el de la catedral ya referido, o los adscritos por Neff de las iglesias de la Concepción, o la de San Cristóbal, todos en la ciudad de Puebla. Del mismo modo, no está tan distante respecto de otras piezas de gran categoría como el titular del último templo indicado. En cuanto al Infante, su cabeza y en especial sus facciones, son igualmente reflejo de los modelos a los que fue asiduo José Villegas Cora, y donde casi se copia para el ejemplo de Molcaxac o el del también San José de la parroquia de Santa Catalina, en Tacoronte, Islas Canarias que en su momento le atribuimos.

En relación a las formas de trabajar el cuerpo recubierto por las ricas vestimentas, Olivares señala que nuestro artífice “*examinó bien los paños buscando en ellos no sólo la verdad en los pliegues y orillas, sino también mucha gracia artística en su ejecución*”, lo que “*produjo en sus obras un gusto exquisito y un acabamiento en las extremi-*

*dades y pormenores, hasta entonces desconocido en sus antecesores y contemporáneos*”<sup>63</sup>. Dichas fórmulas son casi una seña de identidad del escultor, en el que para la comparación de casos que nos ocupan prácticamente se remedan entre ellas. San José viste en todos los ejemplos el mismo tipo de túnica con cuello abierto y bordes doblados, aunque a veces deja entrever una camisa inferior en las mangas o cuello, caso de la pieza en estudio para las mangas, o en el San Pantaleón para la parte superior. La túnica se resuelve siempre de la misma

tado, impreso en México por José Bernardo de Hogal en 1735. CALVO PORTELA, J. I., “Las estampas josefinas en los impresos mexicanos y poblanos del siglo XVIII”, *Pecia Complutense*, 27, 2017. Págs. 16-48. Al respecto véase: <http://eprints.ucm.es/44139/1/Pecia27-2.pdf> (diciembre de 2017).

62. De “poco más de treinta años, porque la buena razón no lleva a pensar que san José fuese viejo”. PACHECO, F. *El Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, pág. 495.

63. OLIVARES IRIARTE, B., *Álbum Artístico 1874*, Edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1987, pág. 25. Citado en: NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., pág. 31.

manera, algo ajustada al torso con sinuosos volúmenes que remedan los plegados, producto del ceñido a la cintura con un tejido de fruncidos horizontales que repite infinidad de veces en su producción<sup>64</sup>, y que de la misma manera aparecen en el Niño. Continúa la túnica con el desarrollo de los plegados superiores que ahora alcanzan mayores volúmenes y forman los dinámicos juegos en el tejido, marcando siempre la rodilla adelantada y concluyendo por encima de los pies para dejar visto el calzado y formar un caprichoso doblez que muestra el forro de la prenda. Así lo encontramos en los tres patriarcas que hemos puesto en liza, pero también en el de Tenerife, y otros como el de la iglesia del Sagrario poblano que en su momento documentamos y también le atribuimos, pese a su repolicromado<sup>65</sup>.

En la capa busca siempre imitar un tejido pesado, de menor cantidad de plegados con suaves crestas redondeadas, pero más generosos en cuanto a la amplitud de los mismos. Lo suele colocar de la misma manera, sobre el hombro izquierdo, dejando el opuesto libre, discurriendo por la espalda que prácticamente la cubre, para caer también por la parte izquierda pegado al cuerpo y cubriendo el hombro y brazo, plegándose al que queda levantado a media altura del antebrazo, cayendo el textil por ambos lados. Concluye esta prenda hasta el suelo, por lo que suele recurrir a un juego de bellos plegados que insisten en el peso del tejido y que tiene mayor protagonismo en su parte derecha. Fiel a la iconografía, San José calza sandalias cuyo modelo con una tira que discurre por el empeine también es frecuente en sus piezas, como así ocurre con los de Molcaxac, Huaquechula, Tacoronte el del templo de Santa Teresa, además de similares en una pequeña imagen que del santo y atribuido a Cora conserva el Museo de Arte religioso del ex convento de Santa Mónica<sup>66</sup>.

Otra de las huellas de identidad del taller de los Cora patente en las imágenes de Toirano son los estofados que ornamentan las prendas y de los que refiere Olivares: *“en los ropajes y coloridos, procuró reunir un conjunto que formase una composición bella y agradable”*<sup>67</sup>. Establecidos los modelos de referencia por los que ornamentan la imagen de San Pantaleón ya aludida, y desarrollados en su análisis por las aportaciones de Franziska Neff<sup>68</sup>, compartimos con ella la importancia que debieron jugar los tejidos importados de Lyon o en su defecto aquellos que los siguieron, como es el caso de los españoles, especialmente los valencianos, en los que están los referentes más próximos que debieron servir de guía en los que luego evocaría con el pincel y el garfio Antonio Villegas Cora.

En las túnicas de San José y del Niño, como en el manto del primero, tanto sus diseños como los recursos técnicos empleados para su realización son prácticamente idénticos a muchos de los utilizados para las mismas prendas en la mayoría de las piezas que hemos referido para su adscripción angelopolitana. En general, lo que prevalece en las partes vistas son distintas flores de gran tamaño que se conjugan con hojas, todas realizadas a pincel de manera muy diestra, que se agrupan sobre fondo dorado liso, o trabajado de forma profusa con picado de lustre describiendo diferentes tipos de retículas, al igual que ocurre en los

64. Algunos ejemplos de la aplicación de este recurso los encontramos en las figuras de *San Joaquín* y *Santa Ana* del retablo de San José de la Catedral, o en los mismo santos del retablo de igual advocación de la también angelopolitana de la Soledad. La misma solución la encontramos en el *San José* canario de Tacoronte, aunque en este caso la túnica no presenta el cuello abierto y vuelto.

65. AMADOR MARRERO, P. F., “Relaciones artísticas...”, op. cit., págs. 367-369.

66. NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., págs. 248 y 333, Fig. 109.

67. OLIVARES IRIARTE, B., *Álbum...*, op. cit., pág. 25. Citado en: NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., pág. 31.

68. Para este tema hemos optado como referencia por el texto: NEFF, F. M., “Los estofados poblanos de la segunda mitad del siglo XVIII y los textiles rococó”, en AMADOR MARRERO, P. F., DÍAZ CAYEROS, P. (coords.), *El tejido policromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, págs. 65-76. En el caso concreto de los Cora, págs. 69-74.



Fig. 9. Anónimo angelopolitano. San Antonio, anterior a 1757, Toirano.

galones o cenefas, en concreto en las inferiores. También pueden encontrarse pequeñas partes esgrafiadas o corladas. Los trabajos de representación de las telas interiores que remedan los forros varían según la prenda, pero siempre son esgrafiados de temple sobre oro bruñido. Para la capa se opta por una suerte de tarjas con retículas interiores y punteados, que se engalanan en las partes restantes del campo del tejido con esgrafiados vegetales. En cuanto a los forros de los trajes o túnicas, lo más frecuentes son los trabajos también de esgrafiados sobre temple de laboriosos rayados de guiones paralelos, siguiendo un patrón sinuoso que viene a reflejar los efectos de aguas que se producen en algunos tejidos como el moaré, y que son visibles también en el San Pantaleón o en el Patriarca de la iglesia de Tacoronte.

Con todo lo anterior, y como un paso más en la búsqueda de referentes que vienen a marcar las señas de identidad de los estofados angelopolitanos, especialmente de las décadas centrales y siguientes del siglo XVIII, advertimos que los policromadores parecieran emular para las vistas suntuosos tejidos de tisú o lampazo brocados en hilos de oro y plata con sedas de múltiples colores, formando bellas composiciones florales de amplio protagonismo. Los últimos no dejan de recordarnos los tejidos denominados “naturistas” en boga en Europa, especialmente los que se produjeron en los famosos talleres de Lyon, Francia, en las décadas anteriores a la manufactura de las tallas poblanas, y en el que los modelos más cercanos estarían en los plasmados por el famoso Jean Revel (1684-1751). Además, no parece casual que por los años que nos interesan la documentación catedralicia señale importantes encargos textiles a Génova y Francia, especialmente a Lyon, de los que se llega a conservar algún ejemplo algo posterior y que insisten en esos centros como punto de referencia, mismos con los que en parte debía negociar Santiago Durante, lo que conllevaría de alguna manera su valoración sobre estos trabajos policromos.

dores parecieran emular para las vistas suntuosos tejidos de tisú o lampazo brocados en hilos de oro y plata con sedas de múltiples colores, formando bellas composiciones florales de amplio protagonismo. Los últimos no dejan de recordarnos los tejidos denominados “naturistas” en boga en Europa, especialmente los que se produjeron en los famosos talleres de Lyon, Francia, en las décadas anteriores a la manufactura de las tallas poblanas, y en el que los modelos más cercanos estarían en los plasmados por el famoso Jean Revel (1684-1751). Además, no parece casual que por los años que nos interesan la documentación catedralicia señale importantes encargos textiles a Génova y Francia, especialmente a Lyon, de los que se llega a conservar algún ejemplo algo posterior y que insisten en esos centros como punto de referencia, mismos con los que en parte debía negociar Santiago Durante, lo que conllevaría de alguna manera su valoración sobre estos trabajos policromos.

### Addenda: las pinturas

En cuanto a las pinturas que nuestro personaje remitió con el grupo escultórico, y a la espera de un próximo estudio, la carencia de firmas visibles nos lleva a ser cautos en su análisis. Se trata de diferentes lienzos que parecen corresponder en su mayoría a una misma mano, aunque en el caso del retrato guadalupano es com-

plicado identificarla por lo codificado del tema. Muy probablemente corresponden, como ocurre con las esculturas, a obras de algún artífice angelopolitano que supo atender las especificaciones de su promotor, al que a su vez damos el crédito en cuanto a los formatos y conjuntos que entre ellas se pueden establecer, además de su disposición en la capilla. Señaladas en una de las misivas de Durante como “*otros santos de la devoción*” que acompañarían al San José, en una primera aproximación podemos establecer cierta jerarquía iconográfica, ya que son las imágenes de la Santísima Trinidad y de la Virgen de Guadalupe, ambas de las mismas dimensiones y marcos –no descartando su correspondencia también americana–, las que comparten con el titular los lugares principales de la capilla. Como en otros tantos casos conocidos para España, la incursión de la Virgen de Guadalupe como representación mariana es, además de un lógico reflejo votivo, un elocuente argumento asociado a lo americano por parte del promotor. En las paredes laterales y a la altura de las imágenes anteriores, quedaron insertadas en la decoración dos pares de pinturas cuyas iconografías están en clara relación con la familia Durante. En las de la izquierda son Santiago el Mayor



Fig. 10. Anónimo angelopolitano. *San Santiago*, anterior a 1757, Toirano.

y San Lorenzo los santos representados con la anotación de sus nombres al calce de las mismas, mismos que aluden al donante y a su hermano. Frente a ellas, en la pared opuesta, es el recuerdo a sus padres lo que da sentido a que fueran elegidas las representaciones de San Pedro y María Magdalena. En cuanto a las restantes, Santa Ana con la Virgen Niña en la parte superior del retablo, y San Antonio de Padua portando al Divino Infante en la clave de la cúpula, deben corresponder con devociones de la casa Durante.

### Primeras conclusiones: relaciones artísticas a tres bandas

Una vez esgrimidos y desarrollados los diferentes argumentos propuestos, hemos podido establecer el seguro origen angelopolitano del conjunto escultórico de San José llevando de la mano al Divino Infante, conservado en Toirano, Italia, donado a su iglesia de pila por parte del acaudalado comerciante asentado en

la referida ciudad novohispana Santiago Durante a mediados del siglo XVIII. Su lógica valoración previa como pieza ligur o ligur-gaditana, trae al panorama de la escultura novohispana ciertos aspectos hasta el momento no atendidos o simplemente apuntados. Como en su momento le señaláramos a Franziska Neff, son sustantivas las más que evidentes concomitancias entre la producción de la denominada Escuela de Cora, activa en Puebla a lo largo de gran parte del siglo XVIII a la que le atribuimos el grupo en cuestión, con las ejecuciones de los diferentes artífices ligures que laboraron en Cádiz en ese tiempo y, por lo tanto, también con la producción de escultura en madera genovesa, coincidiendo con un momento de ascenso de la ciudad portuaria en su protagonismo americano<sup>69</sup>. Estas plausibles concomitancias señalan a Italia, y especialmente a la Génova vinculada con España, como un referente ineludible para entender las fórmulas y modelos de la plástica escultórica angelopolitana, y acaso también a lo francés, sus referentes polícromos.

Si la producción napolitana paralela y relacionada con los jesuitas, ya ha sido establecida de manera elocuente con la Nueva España por la investigadora Luisa Elena Alcalá<sup>70</sup>, e históricamente se refirió cuando se habla del arte de Cora<sup>71</sup>, la del norte italiano, concretamente la región de la Liguria, aún está por hacerse. Lo que aquí hemos desarrollado es un punto donde concluyen múltiples elementos que nos llevan a diversas reflexiones, y lo que es más, a nuevas preguntas que se requerirán en un futuro cercano para entender las señas de identidad de la escultura angelopolitana con lo italiano del siglo XVIII<sup>72</sup>.

*Fecha de recepción: 20/03/2017*

*Fecha de aceptación: 22/05/2017*

69. Sobre este tema véase: BRILLI, C., "Mercaderes genoveses en el Cádiz del siglo XVIII. Crisis y reajuste de una simbiosis secular", en CRESPO SOLANA, A. (coord.), *Comunidades transnacionales. Colonias de mercaderes extranjeros en el Mundo Atlántico (1500-1850)*, Aranjuez, Ed. Dolce Calles, 2010, págs. 83-110.

70. ALCALÁ, L. E., "La escultura napolitana en Nueva España", *Librosdelacorte.es, Monográfico 5*, año 9, 2017. Luego también Franziska Neff ha llamado la atención sobre este parecer: "En la bibliografía consultada se indaga en la importancia de la escultura de importación como modelo para las esculturas de los Cora. Hay noticia que desde principios del siglo XVIII la Catedral contaba con una escultura de san José proveniente de Nápoles, y que los jesuitas importaban esculturas napolitanas. Generalmente eran las cabezas, las manos y los pies para esculturas de vestir, pero también hay constancia de esculturas de bulto redondo. Con este tipo de piezas se dispone de un indicio para futuras investigaciones que deban determinar en que medida las características estilísticas y de composición de estas esculturas se aprovechaban para el trabajo en el taller de los Cora". NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., pág. 234.

71. "Sin directores, sin estudios académicos y sin otros ejemplares de buen gusto, que quizás algunas estatuas napolitanas que los padres jesuitas hicieron venir para el culto de sus iglesias, Cora formaba sobre barro los modelos que debían servirle para sus obras, tomando del natural un por-mayor, sobre el cual dejaba correr su genio". OLIVARES IRIARTE, B., *Álbum...*, op. cit., págs. 25-26. Citado en: NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., pág. 31.

72. La presente investigación no hubiera sido posible sin la activa colaboración de Juan Alejandro Lorenzo Lima y Orlando Boccone, a los que en infinito agradecimiento me permito dedicárselas. De igual manera a Javier Sanchiz Ruiz, Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, Pilar Morillo Pérez, Antonio de la Cruz Sastre, Carlos Maura Alarcón, Edén Zárate Sánchez, Elsarís Núñez Méndez, Alejandro Julián Andrade Campos, Andrés De Leo Martínez, Ramón Avendaño Esquivel y siempre Jorge Jiménez Rentería.

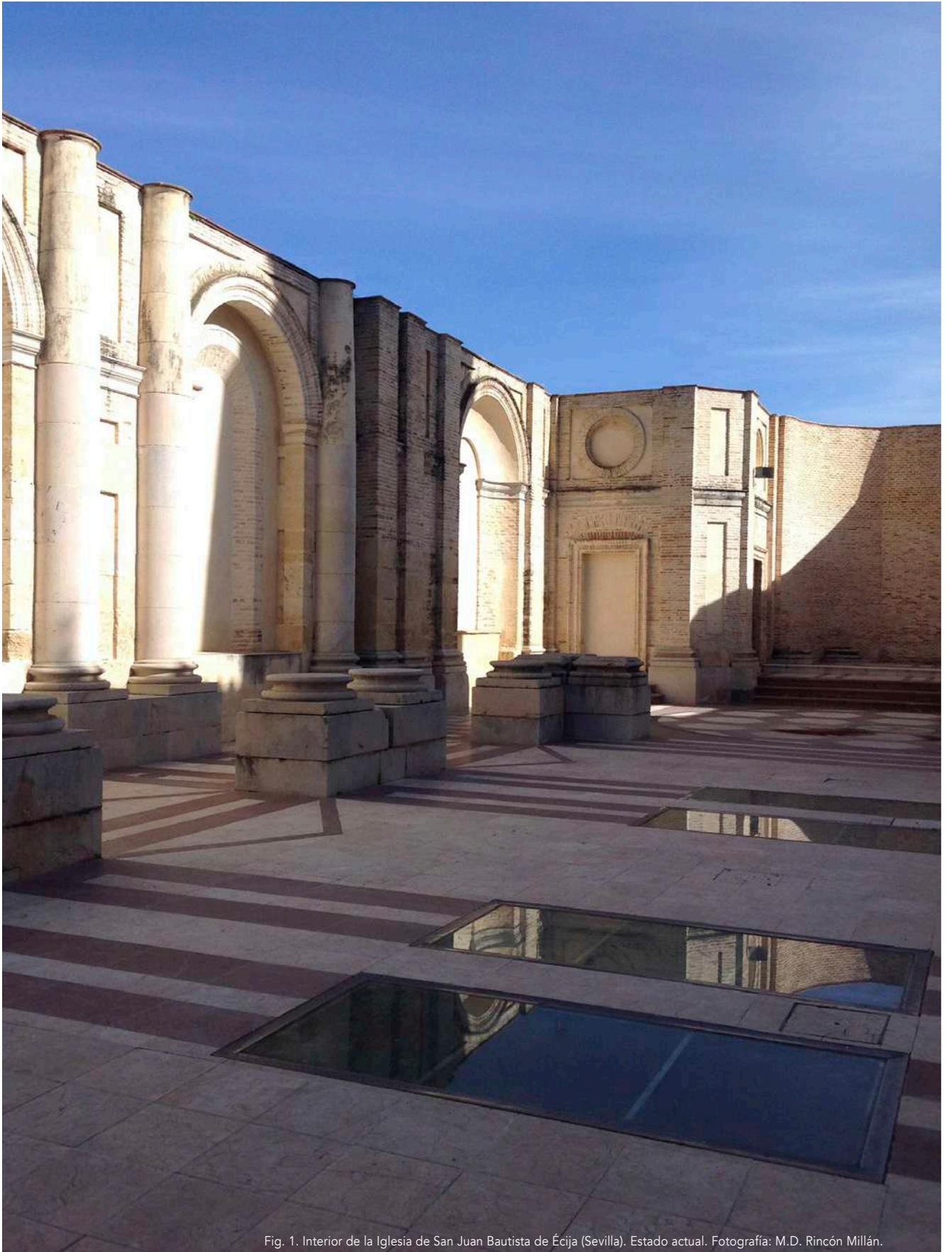


Fig. 1. Interior de la Iglesia de San Juan Bautista de Écija (Sevilla). Estado actual. Fotografía: M.D. Rincón Millán.

# El proyecto de Ignacio de Tomás y Fabregat de 1792 para la reconstrucción de la Iglesia de San Juan Bautista de Écija (Sevilla)

*The project of Ignacio de Tomás and Fabregat of 1792 for the reconstruction of the Church of San Juan Bautista de Écija (Seville)*

M<sup>a</sup> Dolores Rincón Millán / Amparo Graciani García

Universidad de Sevilla, España  
lola\_rincon@us.es / agracianig@us.es

## Resumen

A partir de planos del edificio y de la documentación conservada en el Archivo de la Real Academia de San Fernando se analiza el proyecto de reconstrucción de la Iglesia de San Juan Bautista en Écija (Sevilla) realizado en 1792 por Ignacio de Tomás. Interrumpida la construcción, hoy solo quedan los restos de la que hubiera sido una importante iglesia neoclásica en el marco de una población de amplio arraigo barroco.

**Palabras clave:** Arquitectura Neoclásica; Arquitectura Mudéjar; Real Academia de San Fernando; Écija; Ignacio de Tomás.

## Abstract

*From building plans and documents preserved in the archives of the Royal Academy of San Fernando, the reconstruction project of the Church of San Juan Bautista in Ecija (Seville) is analyzed. It was made by Ignacio Thomas in 1792. Interrupted construction, today only the remains of what would have been an important neoclassical church in the context of a village with broad baroque roots.*

**Keywords:** Neoclassical architecture; Mudéjar Architecture; Royal Academy of San Fernando; Ecija; Ignacio Thomas.

El presente trabajo tiene por objeto analizar el proyecto que en febrero de 1792, el arquitecto Ignacio de Tomás y Fabregat realizó para la reconstrucción de la iglesia de San Juan Bautista de Écija (Sevilla) en estilo neoclásico. Se aportan nuevos datos sobre la historia de este edificio que quedó inconcluso (Fig. 1) toda vez que a poco de

iniciarse las obras, en 1807<sup>1</sup>, estas se suspendieron por desavenencias entre el arquitecto y Luis de Villavicencio, Marqués de Alcántara del Cuervo y Patrono de la Iglesia, cuando sólo se habían construido parte de las dos portadas previstas, el muro perimetral hasta la altura de los capiteles y diversos elementos del cuerpo de la iglesia.

El estudio se realiza a partir de la documentación conservada en el Archivo General (A.G.) de la Real Academia de San Fernando (R.A.B.A.S.F.) y, fundamentalmente, del análisis de los tres planos de proyecto, aún inéditos, que se custodian en el Archivo de la Hermandad de San Juan (en adelante AHSJ) que tiene su sede en dicha iglesia<sup>2</sup>. Aunque su lamentable estado de conservación (con manchas de humedad, roturas y fisuras) dificulta su lectura, su estudio nos permitirá conocer las dimensiones, la estructura y los detalles arquitectónicos de la iglesia proyectada, así como deducir algunos datos sobre la organización del templo en sus fases constructivas previas. Pese a su importancia, reconocida por su nombramiento como Bien de Interés Cultural (con categoría de Monumento) por la Junta de Andalucía, hasta la fecha el edificio carece de estudios monográficos<sup>3</sup> hecho sin duda propiciado por el estado decadente y ruinoso que durante años<sup>4</sup> presentaron los abandonados restos aún en pie, como puede verse en algunas imágenes de los cincuenta tomadas por José María González-Nandín y Paúl<sup>5</sup> conservadas en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla (Fig. 2).

Así mismo, estas páginas aportan una contribución al conocimiento sobre Ignacio de Tomás, figura aún escasamente abordada<sup>6</sup> como consecuencia entre otras cuestiones de la corta trascendencia de la producción neoclásica en la provincia de Sevilla (en Écija acrecentada por la fuerza del Barroco) y también por haber quedado su trayectoria eclipsada por la de otros arquitectos coetáneos de máximo prestigio como Ventura Rodríguez o Juan de Villanueva.

## Antecedentes

La iglesia proyectada en 1792 por Ignacio de Tomás debía sustituir al templo gótico mudéjar que daba nombre a una de las cuatro collaciones (la de San Juan) en las que Écija quedó dividida en el Repartimiento de 1263<sup>7</sup>. Se trataba de un templo de tres naves sobre pilares de ladrillos y cabecera poligonal, cubiertos con artesonados; su torre, adosada al primer tramo de lado de la Epístola, estaba inmediata a la Capilla Sacramental. No hay referencias documentales sobre esta etapa pues como indica Sancho Corbacho los primeros datos corresponden al segundo tercio del siglo XVI<sup>8</sup>. Sin embargo, el primero de los planos de Tomás nos permiten aportar las dimensiones de la iglesia gótica, ya que como se referirá, marca los restos que permane-

1. VARELA Y ESCOBAR, M., *Bosquejo histórico de la muy noble y muy leal ciudad de Écija formado, desde sus primitivos tiempos*, Écija, Juan de los Reyes, 1892, pág. 106.

2. Los planos, que durante años estuvieron expuestos en la Iglesia, enmarcados y protegidos por un cristal, se conservan entre dos paneles de cartón pluma.

3. No obstante, Sancho Corbacho aporta interesantes documentos sobre la historia del edificio, véase: HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1951, tomo III, págs. 154-160.

4. La iglesia continuó en estado de abandono hasta que, entre 2002 y 2006, a solicitud de la Hermandad de San Juan que tiene cedidos temporalmente los derechos de propiedad, se desarrollaron obras de restauración y rehabilitación en las dependencias del conjunto monumental, por parte de tres escuelas taller, conforme a un proyecto de Fernando González Beviá, destinándose la iglesia inconclusa a auditorio al aire libre.

5. *Iglesia de San Juan. Arquitectura de la iglesia*. Fotografías en gelatinobromuro de José María González-Nandín y Paúl. 12/08/1950. Fototeca del Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla, R. 003727, 003728, 003729 y 003730.

6. Las referencias más significativas sobre el arquitecto las recoge Ana Isabel Serra Masdeu, véase SERRA MASDEU, A.I., *Josep Prat i la irrupció de l'Academicisme en l'Arquitectura Tardobarroca Tarragonina*, Tarragona, Diputación de Tarragona, 2010, págs. 172-179; y "Los Tomás, un linaje de maestros de casas del siglo XVIII", *Boletín de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi*, XXIII-XXIV, 2009-2010, págs. 93-102.

7. SANZ FUENTES, M.J., "Repartimiento de Écija", *Revista Historia, Instituciones, Documentos*, n<sup>o</sup>3, 1976, págs. 533-551.

8. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo Arqueológico...*, op. cit., pág. 155.



Fig. 2. Iglesia de San Juan. José María González-Nandín y Paúl, 1950. Fotografía: Fototeca del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

cían aún en pie tras un derrumbe de 1785; así, la planta basilical tendría una anchura total de  $\pm 16$  m ( $\pm 8,5$  m de la nave central y  $\pm 2$  m de cada una de las laterales) y una longitud de  $\pm 40$  m, y que su cabecera se inscribía en una circunferencia de  $\pm 6,5$  m de diámetro. Un documento de 1794 alude la existencia de dos portadas en la iglesia “de piedra y muy decentes” que Ignacio de Tomás “desechó” para construir dos neoclásicas<sup>9</sup>.

La información sobre las actuaciones posteriores es bastante escasa. Sancho Corbacho, que aporta interesantes datos obtenidos en el Archivo de Protocolos

Notariales de Écija, refiere que en el segundo tercio del XVI se desarrollaron labores decorativas de dorado y pinturas de yeserías y mobiliario, centradas en el altar mayor y en el Sagrario<sup>10</sup>. Según el autor, en el XVII, anexa al primer tramo del lado de la Epístola e inmediata al frente principal, se construyó la Capilla de Jesús Nazareno bajo el mecenazgo de María de Monsalve (1601), y posteriormente un nuevo coro (1637) y, también, la bóveda de la capilla mayor, cuando se enlució y soló toda la iglesia y se armó el retablo principal (1675)<sup>11</sup>. A comienzos del XVIII “se hizo” el crucero del templo, si bien la obra principal fue la conclusión en estilo barroco de la torre gótico-mudéjar ordenada en 1734<sup>12</sup> y concluida en la década de los sesenta tras haber sido intervenida por los efectos del terremoto de Lisboa<sup>13</sup>. Aunque no hay constancia documental sobre su datación, es probable que fuera entonces cuando los pedestales de los pilares de la iglesia se revistieron de jade encarnado con una moldura negra, según refiere el Marqués de Alcántara<sup>14</sup>.

El deterioro progresivo del templo primigenio, probablemente acelerado por los efectos que sobre la estructura de la iglesia causó el terremoto de Lisboa de 1755, de gran repercusión en la ciudad<sup>15</sup>, motivó que veinte años después sus cubiertas y la parte superior de los muros (hasta la cornisa) se encontrara en estado de ruina y que, posteriormente, en 1785, se derrumbara gran parte del templo. De hecho, las fuentes documentales recogen cómo desde 1776 y durante una década, se sucedieron una serie de visitas e informes de reconocimiento por parte de técnicos sin que, pese a la necesidad, se ejecutara obra alguna. Entre ellos

9. 1794. Febrero, 9. Écija. Carta del Marqués de Alcántara a Pedro Joaquín de Murcia, Secretario del Consejo de Castilla. R.A.B.A.S.F., A.G., Exp. 2-33-2-1, pág. 3.

10. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo Arqueológico...*, op. cit., págs. 154-155 y 303 (nota 291).

11. *Ibid.*, págs. 303-304 (nota 292). Sobre la Capilla de María de Monsalve, vid. MARTÍN OJEDA, M., “Una inversión indiana en Écija. El Patronato y la Capellanía de María de Monsalve”, *Actas del VI Congreso de Historia Écija y el Nuevo Mundo* (Écija, 15-17 de noviembre de 2001), Écija, 2002, págs. 345-363.

12. HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo Arqueológico...*, op. cit., pág. 304 (nota 293-294). Sobre la torre, vid. DÍAZ RECASENS, M., *La Torre. Génesis y Evolución. Particularización en las once torres de Écija*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2015; y “Hallazgos en la Torre de San Juan Bautista de Écija (Sevilla): La recuperación de un edificio”, *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n°4, 2001, págs. 122-137

13. QUILES GARCÍA, F., “Notas sobre la construcción de la capilla de la Soledad, del Carmen, y otras intervenciones de alarifes astigitanos del siglo XVIII”, *Actas del II Congreso de Historia “Écija en el siglo XVIII”* (Écija, 13-15 de diciembre 1989), Écija, Ayuntamiento de Écija, 1995, pág. 302. Según el autor la torre actual formó parte de las reformas de Pedro de Silva concluidas en 1768.

14. “...Los Machos de la Iglesia antigua tenían pedestales de jaspe encarnado y moldura negra”. 1794. Febrero, 9. Écija. Carta del Marqués de Alcántara..., pág. 3.

15. GARCÍA LEÓN, G. y ROMERO TORRES, J.L., “El terremoto de Lisboa y su repercusión sobre el patrimonio histórico y artístico de Écija”, *Actas de las XI Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija* (Écija 25-26 de octubre de 2011), Écija, Asociación Cultural Amigos de Écija, 2014, págs. 229-248.

Francisco de P. Morales Aguayo, Maestro Mayor de los Reales Alcázares de Córdoba, los Maestros Mayores del Arzobispado Pedro de Silva y Antonio M. de Figueroa y el Maestro alarife ecijano Antonio Caballero<sup>16</sup>.

A raíz del informe que en 1783 realizó el maestro José Álvarez, en el que indicaba la necesidad de derribar “*el cuerpo de luces y la media naranja*” del crucero (construida a principios del siglo) hasta la cornisa, el Concejo Municipal decidió demoler la iglesia y construir una nueva; en septiembre de 1783, no obteniendo respuesta del Cabildo de Sevilla, el Concejo amenazó con dar cuenta al Consejo de Castilla lo que provocó que, de forma inmediata el Cabildo acordara la demolición<sup>17</sup>. Aunque esta se inició en abril de 1784 se interrumpió poco después, cuando estaba apuntalada la gualdera principal. Por ello, el Ayuntamiento nombró una Comisión de Diputados<sup>18</sup>, constituida por tres canónigos, para que insistiera en el asunto de la demolición, que habría de renovarse anualmente<sup>19</sup>. Su mal estado y los efectos de las abundantes riadas de 1784<sup>20</sup> provocaron el derrumbe de la iglesia en 1785, habiendo de trasladarse el culto a las dependencias del frente Sur; por sus pequeñas dimensiones, se optó por unir por los pies las capillas del Sagrario y de Jesús Nazareno mediante una modesta nave rectangular de nueva construcción<sup>21</sup>, generando un espacio continuo que aún hoy se conserva.

### El proyecto de Antonio de Figueroa

El proyecto de Tomás vino precedido por uno que atribuimos a Antonio de Figueroa no conservado, del que sólo quedan referencias documentales, quizás porque tras denegarlo la Academia, esta lo devolviera a Figueroa. Cabe pensar que se realizó en 1789 o comienzos de 1790, ya que en junio de este año, el presbítero de la iglesia, José Jiménez de Hinestrosa, lo remitió a la Academia<sup>22</sup>. Aunque, en realidad la documentación alude al “*Profesor D. N. Figueroa*”, la presencia en la población de Antonio de Figueroa, donde había diseñado y dirigido la portada principal de la Iglesia de Santa María, y el que previamente este hubiera realizado un informe de reconocimiento de la iglesia de San Juan, nos induce a pensar en un error tipográfico por parte de la Junta de la Academia y que en realidad se tratara del propio arquitecto.

El proyecto constaba de dos planos (“*dos diseños y un papel de explicación*”) y un informe (no conservado) sobre el estado de la iglesia, que se hallaba “*por igual levantada a la altura de 4 varas*”, según Jiménez de Hinestrosa. Este revelador detalle permite afirmar que entre el derrumbe de 1785 y la redacción del proyecto de Figueroa en 1790, los muros de la iglesia comenzaron a ser reconstruidos, probablemente por parte del Concejo Municipal y sin proyecto arquitectónico previo. De ahí, la distinción que, en su plano de planta, Tomás establecería entre los restos de las fábricas gótico-mudéjares del templo primitivo, las que ya habían sido levantadas y las que él proponía; años después, en 1794, el propio arquitecto aclararía el estado en que encontró la fábrica<sup>23</sup>.

16. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.; SANCHO CORBACHO, A.; COLLANTES DE TERÁN, F., *Catálogo arqueológico...*, op. cit., pág. 155.

17. *Ibid.*, pág. 155 (nota 302).

18. *Ibid.*, pág. 155 (nota 303).

19. 1792. Agosto, 25. Córdoba. Carta de Ignacio de Tomás a la Real Academia de San Fernando de Madrid. R.A.B.A.S.F., A.G., Exp. 2-33-2-1, pág. 1

20. HERNÁNDEZ GARCÍA, M., “La inundación de 1786”, *Actas del II Congreso de Historia. Écija en el siglo XVIII* (Écija, 13-15 de diciembre de 1989), 1995, págs. 195-207.

21. SANCHO CORBACHO, A. *Arquitectura barroca siglo XVIII*. Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, pág. 262.

22. R.A.B.A.S.F. Actas de las Comisiones de Arquitectura (1786-1959), Junta Ordinaria (J.O.) núm. 67, 12 de junio de 1790 (fol. 143v-144r).

23. 1794, Marzo, 30. Córdoba. Carta de Ignacio de Tomás a la Real Academia de Madrid. R.A.B.A.S.F., A.G., Exp. 2-33-2-1

El proyecto de Figueroa, del que no se recoge más información en las actas de la Academia, fue desestimado por la Junta, que dictaminó, que por haberse intervenido y a partir de los planos presentados “*no pudo aprobarse la disposición ni la firmeza de la obra*”<sup>24</sup>.

### El proyecto de Ignacio de Tomás de 1791

Entre abril y junio de 1791, el arquitecto Ignacio de Tomás (h. 1744-1812) realizó un primer proyecto para la reconstrucción de la iglesia que hubo de modificar ante las críticas de la Academia. De ahí que los planos definitivos se fechen en abril de 1792. Este Académico de Mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, nombrado en 1774, era miembro de una importante saga de maestros de casas, originaria de Cervera<sup>25</sup>, establecida en Montblanc<sup>26</sup>. Desde 1790, estaba asentado en Córdoba, de cuyo Arzobispado era Arquitecto; allí desarrollaría su etapa más productiva<sup>27</sup>, después de haber pasado años dedicado a la emisión de dictámenes para obras de entidad media, en diferentes localidades de la geografía española<sup>28</sup>.

Rechazado el proyecto de Figueroa, a fin de acelerar las obras, el Arzobispado de Sevilla propuso al Consejo Supremo de Castilla que actuara como intermediario para que el proyecto fuera encargado a Tomás, quien en 1790 había realizado las trazas de la Iglesia de Santa Bárbara de Écija<sup>29</sup>. En abril de 1791 el Concejo remitió a la Academia una representación de los Diputados de la Parroquia, solicitando “... *con razones de brevedad y economía, que la Academia nombrase para la enmienda y conclusión de la obra de su Iglesia a D. Ignacio de Tomás, residente en Córdoba*”<sup>30</sup>. Esta elección aceleraría sin duda el proceso, ya que la Academia exigía que los proyectos fueran realizados por un “*Arquitecto hábil*”<sup>31</sup>, con diseños de “*buena disposición y forma*”<sup>32</sup> y que fueran una planta, alzados y secciones, requisitos que obviamente, Tomás conocía.

El 10 de abril de 1791, la Academia aceptó que este hiciera “*el Plan para el seguimiento del nuevo Templo*” y que “*lo reconociese y especulase los medios posibles de corregirlo, aprovechando lo labrado y conciliando la dezanca y dignidad de la fábrica, con las reglas del Arte*”<sup>33</sup>. En ese momento, según Tomás “*estaban ya echos los cimientos y levantadas las paredes exteriores; en unas partes seis pies y medio, en otras ocho y en otras once, con su distribucion de pilastras exteriores é interiores*”<sup>34</sup>.

24. R.A.B.A.S.F. Actas... J.O. núm. 67, 12 de junio de 1790 (fol. 143v-144r).

25. En esta población y en otras importantes del entorno (como Tárrega, Solsona y Balaguer) se han constatado linajes de “maestros de casas”, véase SERRA MASDEU, A.I., “Los Tomás, un linaje de maestros de casas del siglo XVIII”..., op.cit. págs. 93-102.

26. Había ingresado en la Academia en 1767, siendo Director de los Estudios de Arquitectura D. Ventura Rodríguez, que ostentaba el cargo desde 1752. Aunque Valverde y García León refieren su formación en Roma, no consta entre los pensionados, error que ya detecta Serra (Vid. VALVERDE MADRID, J., *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1974, pág. 296; GARCÍA LEÓN, G., “Planos de Ignacio de Tomás para la Iglesia de Santa Bárbara de Écija”, *Laboratorio de Arte*, n°3, 1990, pág.171; SERRA MASDEU, A.I., *Josep Prat i la irrupció...*, op. cit. pág. 173.

27. RIVAS CARMONA, J., *Arquitectura Barroca Cordobesa*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982.

28. Entre sus proyectos cabe señalar los de la Iglesia Parroquial de San Bartolomé de Grau (Barcelona), la Cárcel en Alcalá la Real (Jaén), el Puente de Coria (Cáceres), el de reedificación de dos puentes en Escalona (Toledo), o la revisión de un proyecto de fábrica de hojalata en El Salobre (Albacete).

29. R.A.B.A.S.F. Actas..., J.O. núm. 72, 1 de diciembre de 1790 (fol. 152v-153r). El proyecto incluía un informe y tres planos, pero solo se conserva la planta. Tomás también realizó planos de detalles (de la portada principal, una ventana y una basa ática) que no se enviaron a la Academia porque probablemente se trazaran durante la obra, véase GARCÍA LEÓN, G., “Planos de Ignacio de Tomás para la Iglesia de Santa Bárbara de Écija”, *Laboratorio de Arte*, n°3, 1990, págs. 169-188.

30. R.A.B.A.S.F. Actas..., J.O. núm. 76, 8 de abril de 1791 (fol. 158v-159r).

31. Esta condición no se le reconocía a los Maestros de obras.

32. Los proyectos eran rechazados por no cumplir estos requisitos. Así, los remitidos por Antonio Figueroa para reedificar la Iglesia de Santa Bárbara de Écija fueron censurados “*por falta de disposición, buena forma y economía*”. En estas mismas actas se propone a Ignacio Tomás para que forme “*proyecto más concertado*”. (Vid. R.A.B.A.S.F. Actas..., J.O. núm. 64, 30 de marzo de 1790 (fol. 139v-140r)).

33. 1794. Febrero, 9. Écija. Carta del Marqués de Alcántara..., pág. 1.

34. 1794. Marzo, 30. Córdoba. Carta de Ignacio de Tomás...

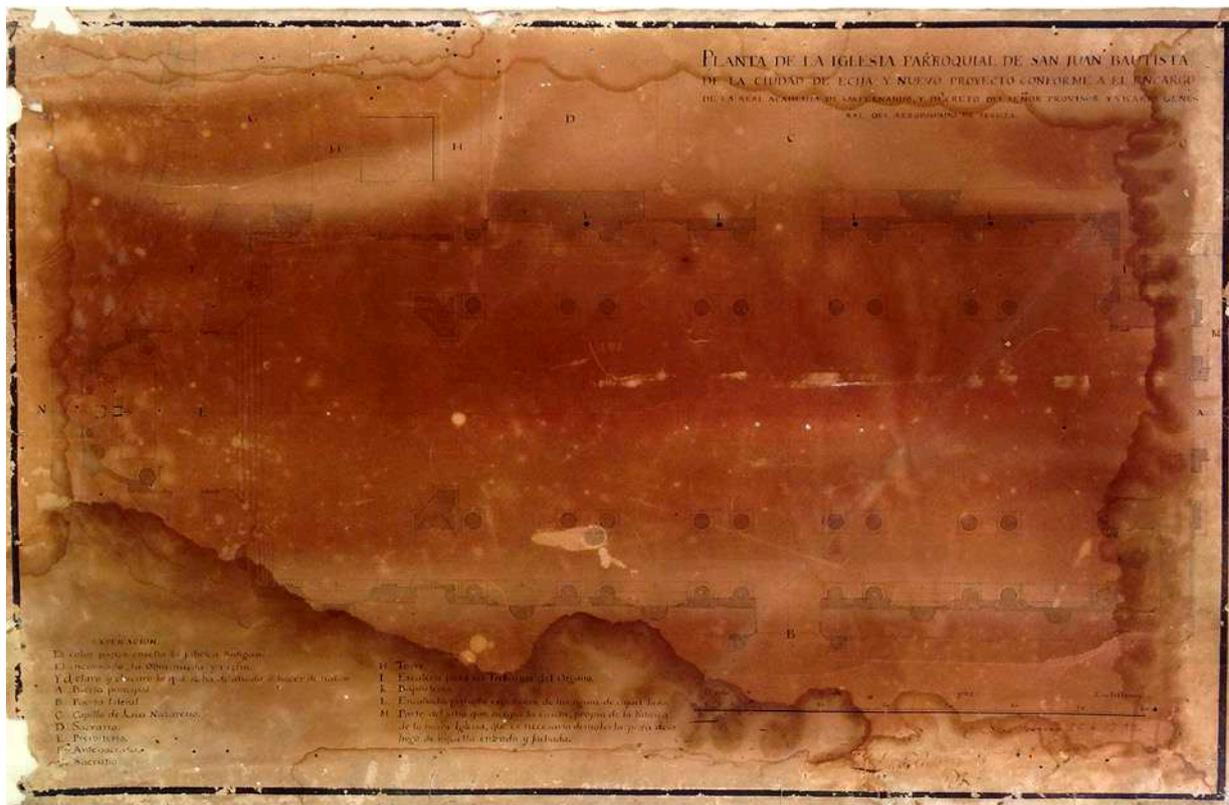


Fig. 3. Proyecto de Ignacio de Tomás para la Iglesia de San Juan. Planta. AHSJ, Écija, Sevilla. Fotografía: M.D. Rincón Millán.

Entre la aprobación y la remisión de su proyecto en junio, Tomás realizó tres “*diseños borradores*” con planta, fachada y dos cortes. El proyecto, pareció a la Academia “*digno de llevar a efecto, en particular la planta por su buen diseño*”, pero se le solicitaron dos cambios<sup>35</sup>. De una parte, aclarar la solución del encuentro de las naves laterales y las columnas de la nave principal, que a priori consideraba “*posible pero difícil*”, remitiendo un detalle de una sección transversal a menor escala (“*corte a lo ancho en grande*”) y especificando sus materiales y la técnica de construcción. De otra, que diera más grandiosidad al cuerpo medio de la fachada y cambiara algunos detalles (“*a suprimir o innovar algunas otras partes de ella*”). El arquitecto, aún reacio a recomponer la fachada, hubo de modificar los planos y realizar otros nuevos.

### Los planos del proyecto definitivo de 1792

Los nuevos planos, realizados en papel en febrero de 1792<sup>36</sup>, fueron remitidos a la Academia junto a los informes solicitados, a final de mes, siendo definitivamente aprobados el 21 de abril de aquel año<sup>37</sup>. Estos contenían cuatro diseños numerados e intitolados. En adelante, los referiremos como plano 1<sup>38</sup> (Fig. 3) y

35. R.A.B.A.S.F. Actas..., J.O. núm. 78, 21 de junio de 1791 (fol. 164v-165r).

36. 1792. Abril, 29. Córdoba. Escrito de remisión de los diseños e informes de la Iglesia de San Juan Bautista de Écija por parte de Ignacio Tomás a Luis Paret, Secretario de la Junta de las Comisiones de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando. R.A.B.A.S.F., A.G., Exp. 2-33-2-1.

37. R.A.B.A.S.F. Actas..., J.O. núm. 87, 21 de abril de 1792 (fol. 187v-188r).

38. PLANTA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA / DE LA CIUDAD DE ECÍJA Y NUEVO PROYECTO CONFORME A EL ENCARGO / DE LA

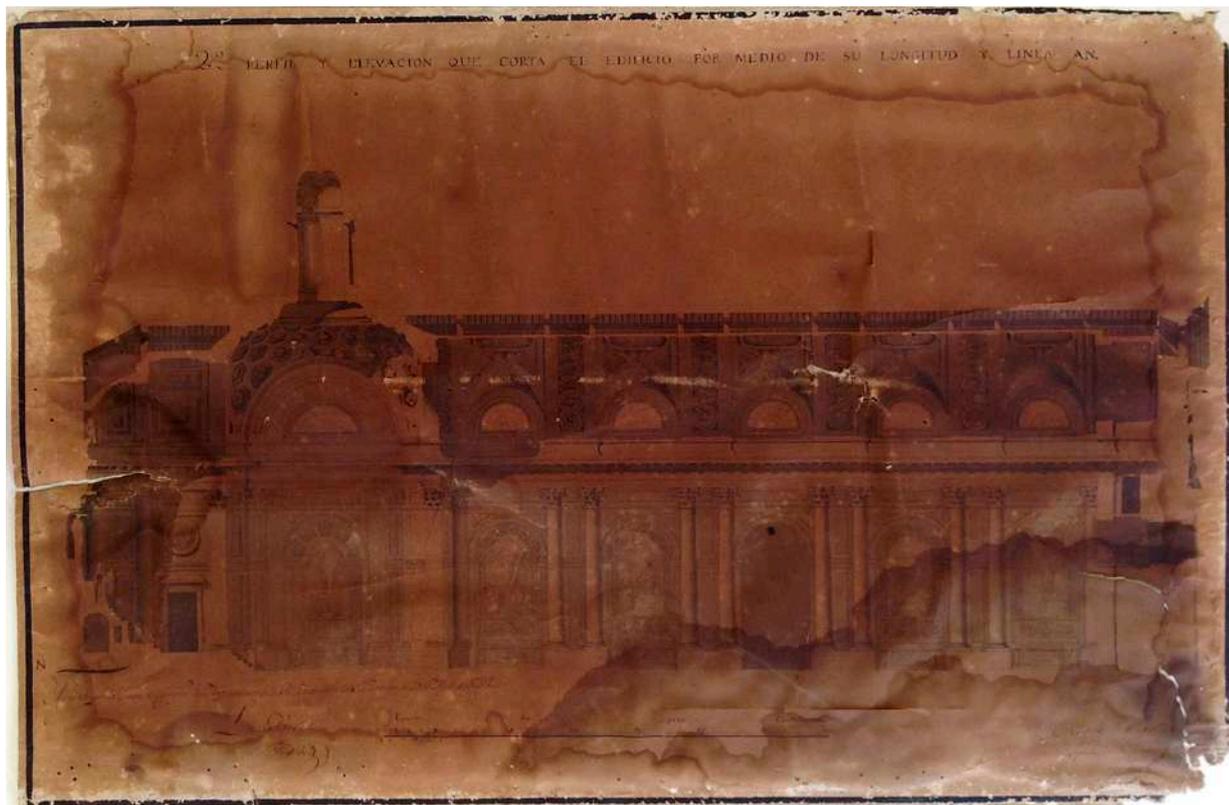


Fig. 4. Proyecto de Ignacio de Tomás para la Iglesia de San Juan. Sección longitudinal. AHSJ, Écija, Sevilla. Fotografía: M.D. Rincón Millán.

2<sup>39</sup> (Fig. 4), que incluyen, respectivamente los diseños 1 y 2, y plano 3<sup>40</sup> (Fig. 5), que recoge los diseños 3 y 4. El diseño 1<sup>o</sup> correspondía a la planta de la iglesia; el 2<sup>o</sup> a una sección longitudinal, el 3<sup>o</sup> a una transversal y el 4<sup>o</sup> a un alzado de la fachada principal. La sección longitudinal del plano 2, que se marca en el 1 como AN, transcurre desde el centro de la Puerta Principal (A) hasta el exterior de la cabecera (N) sin que se recoja dicho punto en la leyenda explicativa; la sección transversal del plano 3, lo hace desde el punto medio de la Puerta Lateral (B) hasta la Capilla de Jesús Nazareno (C).

Los planos son de tamaño medio y similar, en concreto de 648 x 425 mm, 625 x 423 mm, y 650 x 430 mm, respectivamente. La denominación de cada plano, escrita en mayúscula, se dispone en su co-

REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO, Y DECRETO DEL SEÑOR PROVVISOR Y VICARIO GENERAL / DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA. (Firmado por) Ignacio de Thomas en Cordova, Febrero 25 de 1792. (Rubricado por) Luis Paret (bajo la leyenda) "Aprobado por la Junta de Comision de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando en 21 de Abril de 1792". Contiene Escala gráfica en pies castellanos. 648 x 425 mm. AHSJ, Écija (Sevilla).

Contiene la siguiente leyenda: "EXPLICACION El color pajizo enseña la fabrica Antigua. El encarnado la Obra nueva ya echa. Y el claro y obscuro lo que se ha de añadir ó hacer de nuevo. A Puerta Principal B Puerta Lateral C Capilla de Jesus Nazareno D Sagrario E Presbiterio F Ante-Sacristia G Sacristia H Torre I Escalera para las Tribunas del Organo K Baptisterio L Encañados para la expedición de las aguas de aquel lado M Parte del sitio que ocupa la casita, propia de la Fabrica de la misma Iglesia, que es necesario demolerla para desahogo de aquella entrada y fachada".

39. 2<sup>º</sup> PERFIL Y ELEVACION QUE CORTA EL EDIFICIO POR MEDIO DE SU LONGITUD Y / LINEA AN. (Firmado por) Ignacio de Thomas en Cordova, Febrero 25 de 1792. (Rubricado por) Luis Paret (bajo la leyenda) "Aprobado por la Junta de Comision de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando en 21 de Abril de 1792". (Contiene Escala gráfica en pies castellanos) (625 x 423 mm). AHSJ, Écija (Sevilla).

40. 3<sup>º</sup> PERFIL Y ELEVACION QUE CORTA EL EDIFICIO POR SU LATITUD Y LINEA BC y 4<sup>º</sup> ASPECTO DE LA FACHADA PRINCIPAL Y VISTA EXTERIOR POR ESTE LADO. (Firmado por) Ignacio de Thomas en Cordova, Febrero 25 de 1792. (Rubricado por) Luis Paret (entre los dos diseños) "Aprobado por la Junta de Comision de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando en 21 de Abril de 1792". (Contiene Escala gráfica en pies castellanos) (650 x 430 mm). AHSJ, Écija (Sevilla).

respondiente parte superior derecha. La del primero es especialmente extensa porque aporta referencias al encargo de la obra por parte del Arzobispado de Sevilla a la Academia de San Fernando; de hecho, distribuida en cuatro líneas, con letra de tamaño diferente, progresivamente decreciente en cada una de ellas, y con doble justificación aparece lo siguiente: *PLANTA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN JUAN BAUTISTA / DE LA CIUDAD DE ECIJA Y NUEVO PROYECTO CONFORME A EL ENCARGO / DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO, Y DECRETO DEL SEÑOR PROVISOR Y VICARIO GENERAL / DEL ARZOBISPADO DE SEVILLA*. Este plano viene acompañado de una segunda leyenda, dispuesta en el ángulo inferior izquierdo, donde se identifican de la A a la M los distintos elementos de la planta y se explica el código cromático del plano.

En la parte inferior de cada plano, se recoge la firma legible del arquitecto, la ciudad de realización y su fecha (*“Ignacio de Thomas en Córdoba 26 de febrero de 1792”*), acompañados por la rúbrica de Luis Paret<sup>41</sup>, Secretario de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Madrid y la fecha de aprobación del proyecto.

Los planos, no acotados, incorporan una escala gráfica en pies castellanos. Se realizaron con traza muy cuidada y extremo detalle, con tinta china y aguadas de color, si bien actualmente su mal estado de conservación impide distinguir las tonalidades; el arquitecto hizo un especial uso del color como convencionalismo gráfico en el plano de planta, en el que, como recogía en la leyenda ya referida, que aparece en el extremo inferior izquierdo del plano, marcaba en color pajizo la fábrica preexistente, en encarnado la obra nueva ya hecha y en oscuro su propuesta: *“EXPLICACION El color pajizo enseña la fabrica Antigua. El encarnado la Obra nueva ya echa. Y el claro y obscuro lo que se ha de añadir ó hacer de nuevo”*. Este es precisamente uno de los aspectos que dotan al plano de especial interés como fuente de información; el otro es que en él se especifican las distintas estancias, permitiendo conocer la organización de las salas adyacentes a la nave de la Epístola, en concreto la Ante-Sacristía (F), la Sacristía (G), el Sagrario (D) y la Capilla de Jesús Nazareno (C), así como la reorganización de los accesos a dichas dependencias propuestas por Tomás.

### Descripción del proyecto de 1792

Como ya se ha referido, el templo neoclásico que Ignacio de Tomás proyectaba, aprovechaba los restos preexistentes e incluso los recrecidos de las fábricas medievales realizados entre 1785 y 1790. De ahí que las líneas generales de la planta de la iglesia mantuvieran su estructura basilical original, de tres naves, la central de mayor anchura que las laterales, así como el presbiterio poligonal comunicado con la Antesacristía y que Tomás elevaba respecto al conjunto con un graderío de cinco escalones.

Las aportaciones de Tomás fueron cuatro: la organización de los soportes, la reestructuración de los accesos a las dependencias del lado de la Epístola y el diseño de las cubiertas y las dos portadas. Las dos primeras cuestiones resultaron especialmente conflictivas, y poco acordes al sentir del Patrono de la Iglesia, el Marqués de Alcántara del Cuervo, lo que como veremos, generó la interrupción de las obras.

41. Luis Paret Alcázar, Académico de Mérito por la Comisión de Pintura en 1780, ocupaba el cargo, por nombramiento real desde enero de 1792, fecha en que también se nombró Isidoro Bosarte Secretario de la Academia.



Fig. 5. Proyecto de Ignacio de Tomás para la Iglesia de San Juan. Sección transversal y alzado de la fachada principal. AHSJ, Écija, Sevilla. Fot.: M.D. Rincón Millán.

El elemento más singular y característico fueron las columnas pareadas que proyectó entre los arcos formeros y, en correspondencia a cada pareja, dos semicolumnas adosadas a los muros perimetrales entre las que colocaba una hornacina para alojar retablos. De este modo, cuatro parejas de columnas por cada lado separaban la nave principal de las laterales. Según una referencia de 1794, las columnas no eran monolíticas sino que sus fustes constaban cada uno de tres tambores<sup>42</sup>. También emplazó sendas columnas (ahora individualmente), adosadas a los pilares de apoyo de la cúpula del crucero y en los muros de apoyo del coro elevado que se disponía a los pies de la iglesia<sup>43</sup>. En 1794, Tomás, dice haber seguido la distribución de la iglesia primitiva: “...á excepcion que en lugar de cada pilastra, en lo respectivo a las Naves, puse dos medias columnas apareadas, y en lugar de los machos aislados que devian dividir dichas naves, columnas apareadas y aisladas, correspondientes a las medias”<sup>44</sup>. Todas estas columnas, de orden corintio, constaban de una basa ática, elevada cada pareja sobre un pedestal compartido.

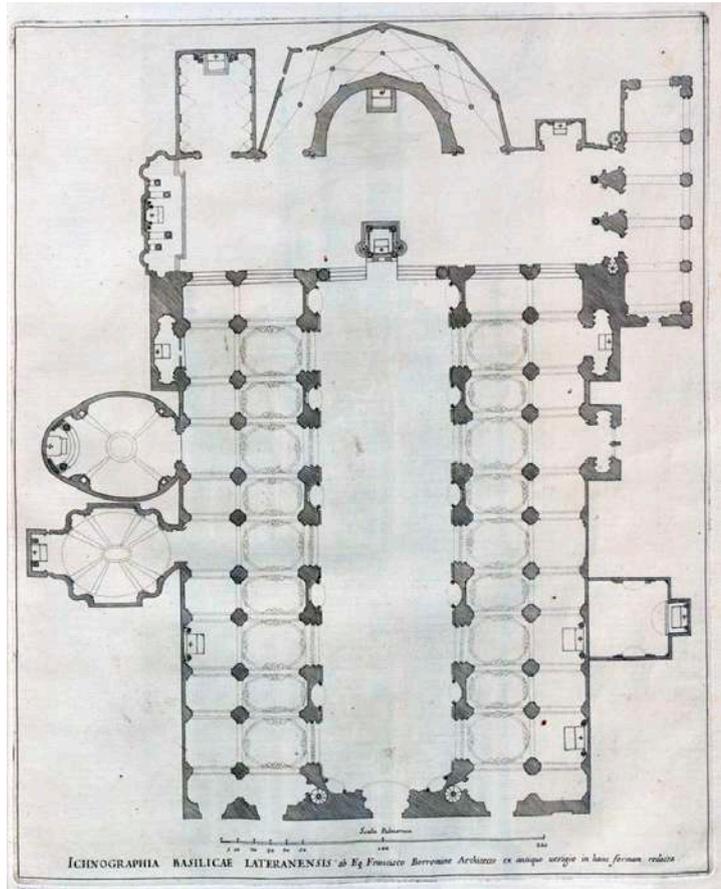


Fig. 6. Planta de la Basílica de San Juan de Letrán, reformada por Francesco Borromini. Giovanni Giacomo de Rossi, *Insignium Romae Templorum Prospectus*, 1683.

Según Fernández Casanova, el arquitecto se inspiró en la basílica de San Juan de Letrán de Roma<sup>45</sup> (Fig. 6). Se refería, sin aludir a ello, a la solución aportada por Borromini en la reforma que en 1645 el arquitecto acometiera en la basílica. Sin embargo, existían evidentes diferencias entre uno y otro caso; de hecho, Borromini uniría ocho parejas de columnas (cuatro a cada lado y también sobre pedestales) que soportaban los arcos torales, colocando hornacinas entre las columnas arriostradas y alternando hornacinas con arcos formeros<sup>46</sup>, mientras que Tomás (Fig. 7) proyectaba las hornacinas en los muros perimetrales.

Según se aprecia en los planos 2 y 3, el sistema de cubierta planteado por el arquitecto no conllevaba novedad alguna respecto a lo habitual en la época, siendo las bóvedas de las naves de cañón con

42. 1794. Febrero, 9. Écija. Carta del Marqués de Alcántara..., pág. 3. Refería "...dichas columnas han de ser de tres piezas porque nó da mas tamaño".

43. Se accedía al órgano a través de una escalera emplazada en el lado derecho de la portada de los pies (plano 1, E), quedando el baptisterio en el izquierdo (plano 1, K).

44. 1794. Marzo, 30. Córdoba. Carta de Ignacio de Tomás...

45. FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Sevilla*, tomo II, Edad Moderna, 1ª parte, 1907-1909, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pág. 112.

46. En 1683, Giovanni Giacomo de Rossi en su libro *Insignium Romae Templorum Prospectus* publicó tres grabados con los planos de Borromini para esta basílica.

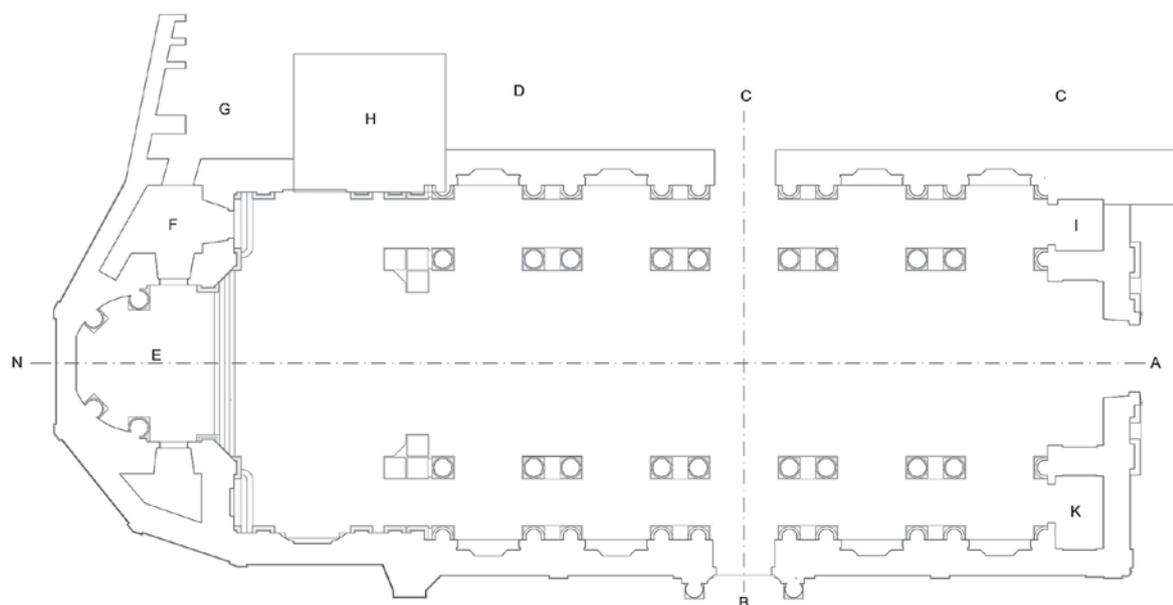


Fig. 7. Planta de la Iglesia de San Juan. Planta. Autoría: M.D. Rincón Millán.

lunetos, la del presbiterio de cuarto de esfera, y la del crucero vaída con casetones y con remate de linterna y pináculo.

Tomás proyectó dos accesos a la iglesia, el principal en el frente occidental (a los pies del templo) y uno lateral en el lado Norte, identificados en el plano 1 como A y B, respectivamente y que, como se ha referido sustituían a las portadas gótico mudéjares originales. Según se recoge en la leyenda inferior de este plano, a fin de potenciar la fachada principal, Tomás planteaba demoler una vivienda contigua, donada por Juan Alonso de Zaldúa y Vega, que aparece representada en el plano de planta (M) siendo su intención recogida en la leyenda inferior del plano.

El diseño 4 permite describir la majestuosa fachada principal (A), de casi 20 m. de longitud y más de 15 m. de altura (medidos hasta el vértice del frontón de remate). La fachada constaba de dos cuerpos, el inferior sobre un zócalo corrido, dividido en tres calles por pilastras acanaladas quedando en la central el vano de acceso delimitado por dos de gran tamaño (de más de 1 m. de anchura) que abarcaban también el cuerpo superior, en el que disponía un medallón con relieve. La puerta de acceso de esta fachada era adintelada, de 3 m de luz y 6 m. de altura y presentaba una moldura perimetral. Era especialmente significativo el contraste de luces y sombras generado por el juego de los planos de las pilastras principales, las laterales, las superficies murarias, las falsas ménsulas que arriostraban los dos cuerpos y las molduras de separación de los dos cuerpos de la fachada.

El alzado de la fachada lateral del frente septentrional no aparece recogido en los planos, pero el análisis de la planta evidencia que la flanqueaban dos columnas de igual dimensión que las del interior de la iglesia.

La última aportación del arquitecto consistió en reorganizar los accesos a las estancias en el lado de la Epístola. Según se desprende del plano de planta, en la construcción anterior había tres puertas de comunicación, una que daba acceso a la capilla de San Juan, otra a la del Sagrario y la tercera a la Sacristía inmediata a la torre. Los cambios fueron dos. De una parte, y condicionado por el diseño de las hornacinas entre columnas, el arquitecto proyectó cegar las puertas existentes en el lado de la Epístola (la de la Capilla de San Juan y la del Sagrario), abriendo una nueva a eje del acceso de la fachada lateral; en segundo lugar, modificó el acceso a la Sacristía por uno en el lateral de la Capilla Mayor, para lo que hubo de construir una triple grada a fin de adaptarse al desnivel existente entre esta y las naves de la iglesia. Otra medida propuesta por Tomás fue rebajar el piso media vara<sup>47</sup>.

### Los problemas para la ejecución del proyecto. Conclusiones

Aprobado el proyecto, los Diputados del Cabildo encargaron la dirección de la obra al maestro de Sevilla Antonio Delgado<sup>48</sup>. Desde diciembre de 1792 el Marqués de Alcántara del Cuervo (Patrono benefactor de la Iglesia) se quejó, al Cabildo y a la Academia, con relación al proyecto, pues se oponía a la organización de los accesos a las dependencias anexas al frente de la Epístola, la construcción de las columnas y las nuevas portadas y a que se rebajara el nivel de las capillas. En concreto, argumentaba que, por razones diversas, se perjudicaban sus intereses, los de los miembros de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la que era Hermano Mayor y los del conjunto de feligreses. Así, refería la imposibilidad de acceder a la Capilla del Sagrario, donde estaban su enterramiento y dos camarines (alto y bajo, por él costeados) ahora inutilizados y donde se colocaba el Monumento de Jueves Santo; cuestionaba la seguridad de las estancias como depósito de bienes y el buen desarrollo del culto y las procesiones. Planteaba que Tomás no había hecho el proyecto en su *“justa económica disposición”* y que, por sus dimensiones, la construcción sería inabordable e imposible de culminar *“la obra será eterna por falta de fondos”*<sup>49</sup>; en especial por el uso de las columnas de piedra, que además reducían la visibilidad: *“...si las columnas no fueran de piedra sino de material, y se aprovecharan las portadas se ahorraría mas de 20 d-pesos se aorran, y abrá esperanzas de que se vea concluida la obra, lo que nó sucederá por la cortedad de Rentas de la Iglesia, si se hace lo que tiene mandado”*<sup>50</sup>. Además de sustituir las columnas por machones de fábrica, planteaba abrir un arco de acceso a la Capilla del Sagrario, mantener el nivel de la solería existente y aumentar la anchura de las naves laterales y mientras se resolviera el conflicto, suspender la construcción por el lado de la Epístola y continuar por la Capilla Mayor y por el lado del Evangelio.

Sus propuestas contaron con la negativa de Tomás, quien además indicó la imposibilidad de modificar los planos ya aprobados y, en cualquier caso, su falta de conveniencia: *“... tal capilla no debe contemplarse acreedora para transtornar el buen orden de la Iglesia, pues no consiste mas que en quatro paredes y su bobeda, uno y otro bastante quebrantado, y que á la Iglesia no la hace la menor falta: pues que para Capilla del Sacrario se puede servir como en el dia se sirve de la del SSmo Cristo Nazareno, que tiene a su lado, y ser esta no solo mucho mejor, si tambien muy mas capaz ó grande”*<sup>51</sup>.

47. 1794. Febrero, 9. Écija. Carta del Marqués de Alcántara..., pág. 3.

48. Delgado aparece referenciado en distintos documentos (Ibidem, pág.2; 1794. Febrero, 23. Écija. Carta del Marqués de Alcántara a D. Pedro Joaquín de Murcia; 1794. Febrero, 23. Écija. Carta del Marqués de Alcántara a Isidoro Bosarte. R.A.B.A.S.F., A.G., Exp. 2-33-2-1).

49. 1794. Marzo, 20. Écija. Carta del Marqués de Alcántara a Isidoro Bosarte R.A.B.A.S.F., A.G., Exp. 2-33-2-1.

50. Ibid.

51. 1794. Marzo, 30. Córdoba. Carta de Ignacio de Tomás...

La negativa del Marqués de Alcántara vino seguida de la del Marqués de las Cuevas, Patrono de la Casa de Expósitos<sup>52</sup>, por afectar la obra a una de sus viviendas, quien a diferencia del primero inició un litigio para impedir las obras, que quedaron interrumpidas en 1804.

Los intereses particulares impidieron la ejecución de este proyecto que, sin duda, por su envergadura hubiera sido la principal obra construida de Ignacio de Tomás y una de las mayores construcciones neoclásicas de la Provincia de Sevilla. El arraigo de la tradición barroca en la ciudad motivó el escaso atractivo que el proyecto generó en los benefactores de la localidad, en unos momentos de crisis económica en que, coincidiendo con el auge de la arquitectura de ladrillo y tapial, no se entendía la necesidad de incrementar tan superfluamente los costes de la edificación.

*Fecha de recepción: 02/10/2016*

*Fecha de aceptación: 19/12/2016*

---

52. 1794. Abril, 13. Écija. Carta del Marqués de Alcántara a D. Pedro Joaquín de Murcia. R.A.B.A.S.F., A.G., Exp. 2-33-2-1.

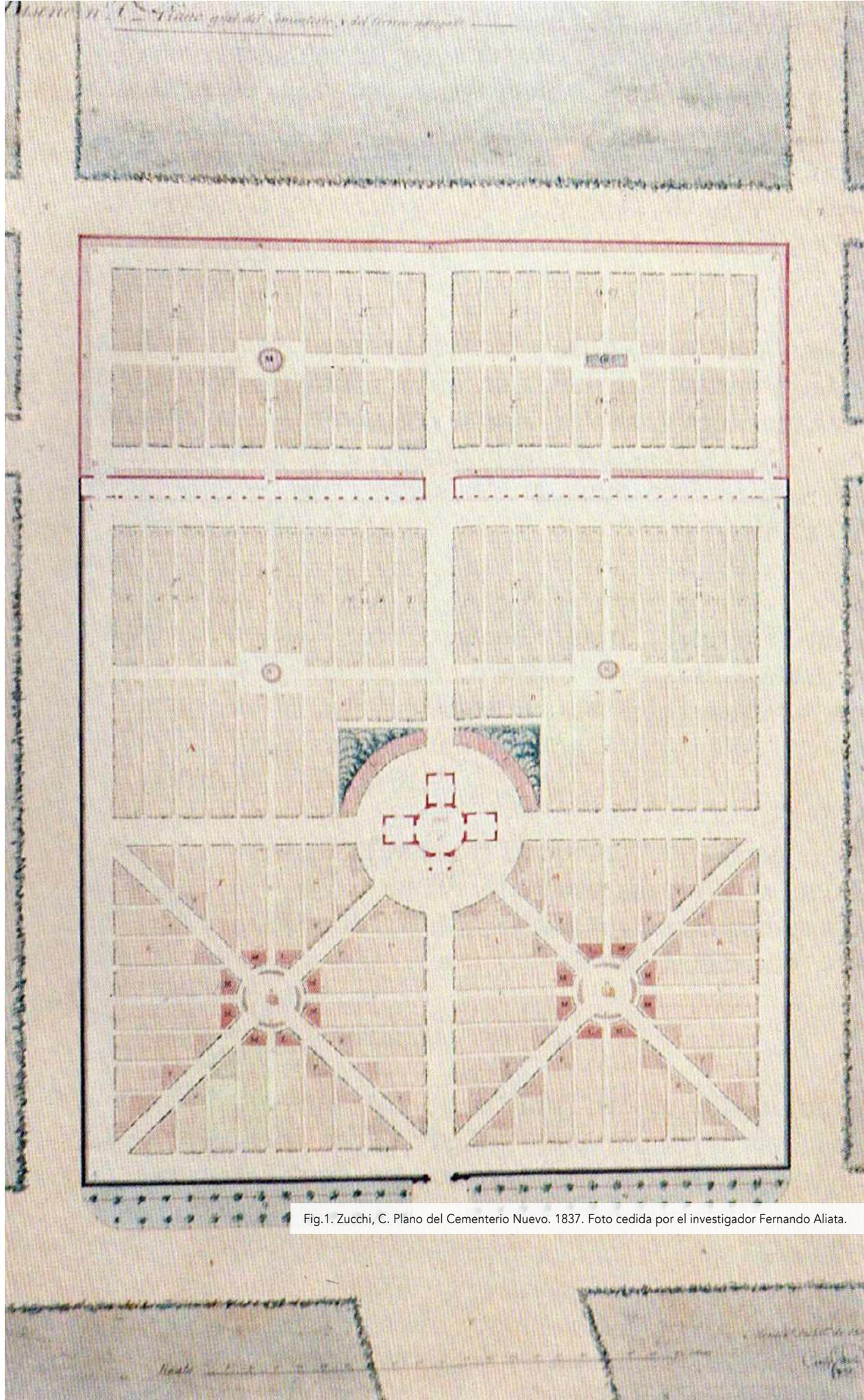


Fig.1. Zucchi, C. Plano del Cementerio Nuevo. 1837. Foto cedida por el investigador Fernando Aliata.

# Higiene y belleza.

## Dos tópicos determinantes de la arquitectura funeraria montevideana en el siglo XIX

*Hygiene and beauty. Two decisive subjects in Montevideo's funerary architecture in the 19th century*

**William Rey Ashfield**

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay  
william@bmr.uy

### Resumen

Los importantes debates producidos en el contexto español del siglo XVIII, en torno a la prohibición de enterramientos en iglesias y capillas, así como la creación de nuevos cementerios alejados del tejido urbano, tuvieron sus inevitables correlatos americanos. En la ciudad de Montevideo, muy tempranamente, esas discusiones se ordenaron bajo el eje de las nuevas ideas ilustradas y, en particular, desde una marcada valoración del concepto de higiene. Resultado de las mismas fue la creación de su primer cementerio de extramuros, en 1808, durante los últimos años del período colonial. Los cambios políticos y culturales producidos dos décadas más tarde exigieron también cambios en la arquitectura de la muerte: al valor de la higiene se agregará entonces el sentido de la belleza, como elemento esencial en la concepción de las nuevas necrópolis modernas. Tal cambio se identificará en Montevideo a través de dos hechos vinculantes: por un lado el diseño

y construcción de una más amplia necrópolis –el Cementerio Nuevo- y por otro, el intento de transformar el viejo cementerio colonial bajo una impronta esteticista, ajustada a las nuevas pautas de belleza registradas en Europa, particularmente en Francia.

**Palabras clave:** Arquitectura funeraria; necrópolis; higiene; belleza; ideas ilustradas.

### Abstract

*The important debates in the Spanish context of the eighteenth century concerning the prohibition of burials in churches and chapels, as well as the creation of new cemeteries distant from the urban fabric, had their inevitable American correlates. Very early, in the city of Montevideo, these deliberations were organized as from the Enlightenment's new ideas and, particularly, as from a deep assessment of the concept of hygiene. The result was the creation of its first cemetery outside the city walls in 1808, during the last years of the Colonial*

*period. The political and cultural changes – two decades later – also required changes as from the architecture of death: the sense of beauty was incorporated to the value of hygiene as an essential element in the conception of the new modern necropolises. Such change operated in Montevideo on two binding facts: on the one hand, the attempt to transform the old colonial cemetery with an*

*aestheticist approach and, on the other, the design and construction of a larger necropolis –the New Cemetery– following the new beauty guidelines in Europe, particularly in France.*

**Keywords:** *Architecture; necropolis; hygiene; beauty; Enlightenment ideas.*

El sacerdote José Manuel Pérez Castellanos cuestionaba, en un texto manuscrito<sup>1</sup> del siglo XVIII, la inconveniente vecindad del Hospital de San José y La Caridad de Montevideo, con un cementerio anexo a este. Se preguntaba entonces: “¿qué no se debe temer de un lugar funesto en que se hallan acinados los muertos con los vivos?”. Y más adelante agregaba: “los enfermos, á más de las dolencias que os acongoja, y que los obliga a recurrir al hospital, se hallen rodeados de una atmósfera pestilencial y de los vapores espesos y malignos, que exhalan los cadáveres sepultados tan cerca de sus lechos. Si el Hospital, en lugar de cementerio, tuviera en sus cercanías un huerto sembrado de yerbas medicinales y aromáticas que neutralizaren con una fragancia los miasmas fétidos que despiden de sí los enfermos (...)”<sup>2</sup>.

Lo anterior se condice con una serie de cambios introducidos por el pensamiento ilustrado, que tendría proyecciones directas en ciertas prescripciones reales, establecidas bajo el reinado de Carlos III y aplicadas para el Real Sitio de San Idelfonso<sup>3</sup> –prescripciones que debieran ser reiteradas luego, por Carlos IV<sup>4</sup>–, acerca de evitar los enterramientos en iglesias y capillas, así como construir cementerios en sitios alejados del centro urbano. Alentada por esta razón, en una reunión del Cabildo de Montevideo celebrada en 1790, se hizo manifiesta la necesidad de construir un cementerio nuevo en extramuros<sup>5</sup>, aun cuando este no se concretase hasta el año 1808.

De este cementerio colonial sólo han llegado, hasta ahora, distintos textos que apenas permiten entenderlo como fábrica material. También existen determinadas cartografías y una imagen realizada por el artista y calígrafo Manuel Besnes e Irigoyen que aportan una aproximación extremadamente parcial a su realidad física. No obstante esto, mejores gráficos de este cementerio se presentan a través de las propuestas realizadas por el arquitecto Carlos Zucchi -italiano de origen pero francés por formación-, las que permanecerían ocultas durante largas décadas en su archivo de Reggio Emilia, sin haber sido abordadas o investigadas hasta hace muy poco tiempo.

Este técnico realizó tres proyectos para una capilla dentro de dicha necrópolis cuyos gráficos acuarelados exponen un nuevo cambio de concepción acerca del cementerio. Si la higiene fue el propósito que

1. Pérez Castellanos, J. M., *Caxón de Sastre. Informe sobre un cementerio extramuros dado por el cura de Montevideo en el año 1801*. Libro Manuscrito. Archivo General de la Nación, Montevideo.

2. *Ibidem*, pág. 63.

3. Es interesante constatar, que este cementerio construido en 1785, en el Real Sitio de San Idelfonso, fue concebido para el enterramiento de la nobleza, lo que permitía marcar pautas de referencia social, hacia el resto de la población. Las pautas establecidas para su construcción, resultarían importantes para la concepción de nuevas necrópolis en España, algunas décadas más tarde.

4. Durante el reinado de Carlos III se estableció real cédula en el año 1767 (3 de abril) y más tarde bajo Carlos IV se reiteró una nueva real cédula en 1796 (15 de noviembre), en función de la falta de cumplimiento de las anteriores.

5. Citado por el propio Pérez Castellanos, J.M., *Caxón de Sastre...*, op. cit., pág. 65.

movi6 su inicial construcci6n, la belleza era ahora lo que pod6a mantenerlo en funcionamiento a partir de una dignificaci6n de la muerte, en un tiempo que mostraba grandes s6ntomas de cambio, desde la consolidaci6n republicana en 1830. A pesar de los tres proyectos de Zucchi, esta primera necr6polis de extramuros fue demolida. Una nueva propuesta ubicada en otro sitio y ajustada a m6s exigentes par6metros est6ticos estaba en curso; ser6an esas nuevas ideas las que se impondr6an en Montevideo, durante el siglo XIX, en los distintos lugares de enterramiento.

### El discurso higienista

Distintos textos refieren, en el 6mbito ilustrado espa6ol, a preceptos higienistas relacionados con la muerte, as6 como a la imperiosa necesidad de introducir cambios en su ritualidad. Tales iniciativas deb6an afectar tanto a los procesos velatorios como al propio enterramiento, provocando diferentes pol6micas y disputas entre acad6micos ilustrados y miembros de la Iglesia, aun cuando muchos sacerdotes –tanto americanos como peninsulares– se inclinaron por descartar la inhumaci6n en los templos y en cementerios de intramuros, particularmente cuando estos se ubicaban en forma cercana a hospitales.

Un texto central, al momento de analizar las relaciones entre muerte e Ilustraci6n en Montevideo, es el del ya citado Jos6 Manuel P6rez Castellanos, dada su incidencia en la creaci6n de un nuevo cementerio, as6 como tambi6n por las diferentes referencias o citas en relaci6n al discurso ilustrado. En este sentido, su *Informe sobre un cementerio de extramuros...* nos conduce en forma directa a ciertos autores espa6oles, de trascendencia en el contexto peninsular, al tiempo que permite identificar l6neas de transferencias en relaci6n a los nuevos cementerios y sus correlatos arquitect6nicos.

Dentro de esos textos se cita, por ejemplo, el *Tratado de los Funerales y las Sepulturas*<sup>6</sup>, del carmelita Miguel Azero<sup>7</sup>, as6 como el propio reglamento expedido por Carlos III en 1785, del que el sacerdote montevideano transcribe, literalmente, algunos de sus m6s importantes postulados. Muy en particular, se destaca tambi6n dentro del texto de P6rez Castellanos la cita del *Evangelio en Triunfo*<sup>8</sup>, obra del peruano Pablo de Olavide.

Respecto de la primera publicaci6n –Tratado de Miguel Azero–, suficientemente conocida en Espa6a, P6rez Castellanos hace referencia a ella como publicaci6n actualizada, dado que 6l conoce el texto a trav6s de su primera edici6n de 1786. En ese texto se hace especial hincapi6 sobre los problemas de salud generados a partir de la convivencia de la poblaci6n con espacios cercanos de enterramiento, tanto en Iglesias como en predios de intramuros. La teor6a miasm6tica ganaba terreno entonces, en distintos espacios cient6ficos y en el interior de la propia iglesia, tal como lo indica el texto de este sacerdote.

El texto de Pablo de Olavide –*Evangelio en Triunfo*–, citado por P6rez Castellanos en su informe de 1801, hace especial referencia a la carta 41 de tal obra, donde el peruano, seg6n nuestro cl6rigo montevideano,

6. Azero y Aldovera, M., *Tratado de los funerales y las sepulturas*, Madrid, Imprenta Real, 1786.

7. Al final de su informe, P6rez Castellanos cita a este autor y a su tratado.

8. Este texto –*El Evangelio en triunfo o historia de un fil6sofo desengafiado*– es citado por P6rez Castellanos sin nombrar autor, posiblemente porque manej6 una de las primeras ediciones an6nimas, al estar Olavide bajo condena inquisitorial. La obra fue escrita en Par6s y publicada en 1797, en Valencia, Espa6a, en cuatro v6lmenes editados por los hermanos Orga alcanzando, en 1800, la cantidad de 6 ediciones.

no, “*propone un cementerio fuera de población, que con corta diferencia es según el modelo del que S.M. mandó a hacer en San Ildefonso*”. En relación directa a la inhumación en las iglesias el texto de Olavide refiere, en boca de uno de sus personajes principales: “...no es prudente ni cristiano esponer á los que van a adorar al Dios de los vivos á que se contagien con los vapores de los muertos”. Nuevamente aquí, la idea del aire viciado y el peligro de las miasmas. Más adelante, indica el peruano en su texto:

*De acuerdo pues con el cura (...) determinó construir un cementerio separado (...) y se hizo también levantar en él una capilla suficiente para celebrar en ella los oficios de los difuntos. Por este medio la iglesia se conservaría para sin recibir más incienso que el que la adoración y el amor presentan al Dios de los vivos, y en el cementerio se podría ofrecer con los ruegos y oblaciones que se dirigen al alivio de los muertos.*<sup>10</sup>

Algunas apreciaciones de este texto –como el de no recibir más incienso que el necesario– hablan de uno de los fenómenos más preocupantes en las iglesias de la época: la fetidez y la creencia en posibles riesgos de enfermedad. Frente al aire insano, Olavide propone plantar en el cementerio, además de los tradicionales cipreses, naranjos y plantas aromáticas que aporten sanidad al espacio de enterramiento. Esto mismo es lo que entiende Pérez Castellanos, al influjo del autor del *Evangelio en Triunfo*, al momento de imaginarse el futuro cementerio montevideano:

*Así soy de parecer que el cementerio no sólo debe estar cerrado con paredes firmes y altas, sino que a más de la cruz (...) ha de haber una capilla suficiente para celebrar misa y los oficios fúnebres. Con esto se verificará siempre que los cadáveres estén sepultados cercanos a una Iglesia, pues lo estarán alrededor de la capilla del Cementerio. (...) El camino desde la puerta del Cementerio hasta la de la Capilla, que puede estar enfrente, se podrá decorar con una calle ancha de naranjos, olmos, otros árboles, que a la majestad del sitio, lo realcen con una vista agradable y lo purifiquen con la fragancia, de algunas exhalaciones malignas que puedan levantarse de las sepulturas.*<sup>11</sup>

Si bien en este texto Pérez Castellanos carga su acento en la pureza del aire, a partir de la selección de la flora más adecuada y aromática, comienza a leerse en su escrito una cierta dimensión esteticista –“*que a la magestad del sitio lo realcen con una vista agradable*”– que se suma a su ya explícita razón higienista.

En relación a la Real Academia de San Fernando, importa recordar también algunas publicaciones o escritos que debieron incidir de manera determinante en los ejercicios de proyecto de arquitectura. Uno de sus principales doctores, Benito Bails, publica en Madrid en 1785, una recopilación de escritos, cuyo título es por demás ilustrativo y, también, un tratado denominado *De la Arquitectura civil*. En ambas obras, no sólo se ataca la costumbre de entierros en las iglesias sino también la de concebir cementerios al interior de las poblaciones.

Asimismo debería considerarse, respecto de su incidencia en el plano académico, el texto de Antonio Ponz, *Viajes por España*<sup>12</sup>, que bien pudo ser conocido en el contexto montevideano. Resulta también central

9. Resulta particularmente importante la cita de este autor, ya que su posible influencia –“...el sabio, piadoso y eloquentísimo autor de la inestimable obra”, según dice Pérez Castellanos– no sólo podría constatarse en esta materia específica sino también en otras dimensiones de la cultura urbana.

10. Olavide, P., *Evangelio en Triunfo*, Imprenta de Joseph Doblado, 1808. Carta 41, pág. 388.

11. Pérez Castellanos, J. M., *Caxón de Sastre...*, op. cit., pág. 69.

12. En ese texto, Ponz hace especial hincapié en una carta de Jovellanos que es incluida en su obra. Véase Ponz, A., *Viajes por España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1788. Tomo XIV, págs. 168-187.



Fig. 2. Plano de José María Reyes, Ciudad Nueva de Montevideo donde se percibe la planimetría del Cementerio Viejo como un pentágono. Archivo Personal del autor.

un texto de Jovellanos, *Reflexiones sobre la legislación de España* en cuanto al uso de las sepulturas que, con variantes, sería presentado a la Real Academia de San Fernando, aunque difícilmente pudiera ser conocido en Montevideo, a excepción de quien fuera el primer arquitecto en llegar al Río de la Plata, Tomás Toribio, dado su paso por aquella institución.

### El cementerio de extramuros

Tal como vimos, el lugar territorial que debía ocupar el cementerio –externo respecto de los límites del casco urbano<sup>13</sup>– contaba en el escenario peninsular con el apoyo de importantes actores de la corte, del espacio académico y del propio rey, a partir de las cédulas reales emitidas y del Reglamento de San Ildefonso. Esta fuerte corriente de opinión incidiría directamente en la enseñanza de la arquitectura, que asumiría estos principios higienistas, alineados con las nuevas órdenes reales. De hecho, entre los ejercicios formativos de la Real Academia de San Fernando, es posible identificar –hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX– múltiples propuestas de cementerios, concebidos en espacios rurales, libres de toda edificación próxima o aneja.

Entre los alumnos de esta academia debemos identificar al ya citado Tomás Toribio, técnico nacido en Porcuna, quien se formó en la década de 1780 y llegó a Montevideo titulado de arquitecto, en

13. El cementerio de extramuros construido en 1808 y demolido en 1838, se ubicaba, aproximadamente, en el encuentro de las actuales calles Andes y Mini, según se desprende del citado plano de José María Reyes, al sobreponer en el terreno del mismo el trazado de las calles de la Ciudad Nueva, que el mismo Reyes proyectaría.

1799. Entre sus trabajos como estudiante puede identificarse, precisamente, un ejercicio cuyo programa es un cementerio de extramuros<sup>14</sup>, conteniendo gran parte de los preceptos higienistas por los que abogaba la Academia. Si bien Toribio vivía en Montevideo cuando se decide construir el cementerio de esta ciudad, en 1808 –y a pesar de su formación específica en la materia–, el proyecto no le es solicitado a él.

Aunque no se conocen los recaudos gráficos del proyecto original del cementerio de Montevideo, es posible acceder a su planimetría a través de una particular cartografía urbana del período republicano<sup>15</sup>. Este edificio parecía responder a una lógica militar, dada su planta poligonal, propia de fortalezas, fuertes y baterías. Quizá porque ha sido concebido por un militar y ubicado dentro del campo de Marte, el edificio presenta una forma de pentágono que, de acuerdo a su posición y dirección, bien podía ser entendido como un apoyo militar al sistema defensivo de la ciudad, en caso de guerra. No debe descartarse esta posibilidad, teniendo presente que estaba muy fresca en la memoria –tanto la memoria colectiva de la sociedad montevideana como la personal del propio gobernador Francisco Javier de Elío– la invasión inglesa a Montevideo<sup>16</sup>, así como el ingreso de sus ejércitos por la brecha generada en un sector de la muralla, muy cercana a la ubicación de

14. Véase Rey Ashfield, W., "Dibujo y doctrina. Los ejercicios proyectuales de Tomás Toribio en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando", *Vitruvia*, n° 3, año 4, Instituto de Historia de la Facultad de Arquitectura. UDELAR, Montevideo, 2017, págs. 41-58.

15. *Plano Topográfico de las Murallas de Montevideo, del Ingeniero Militar José María Reyes*. Dibujado por Manuel Besnes e Irigoyen. Este plano pertenece a la colección privada de la Arq. Ana María Crespi.

16. La invasión a Montevideo se produjo en el año 1807.

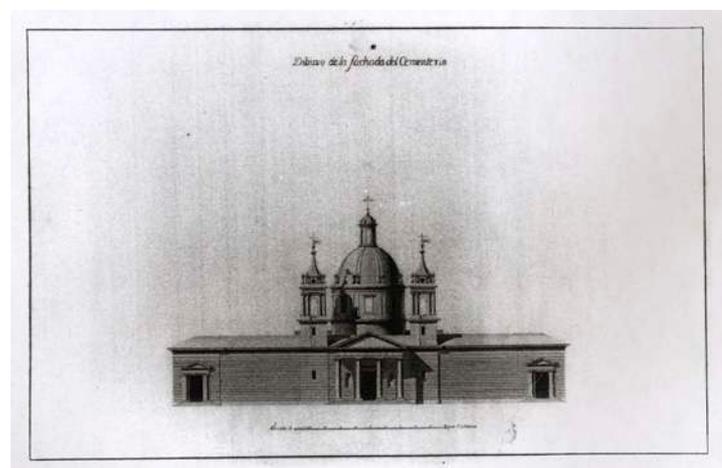
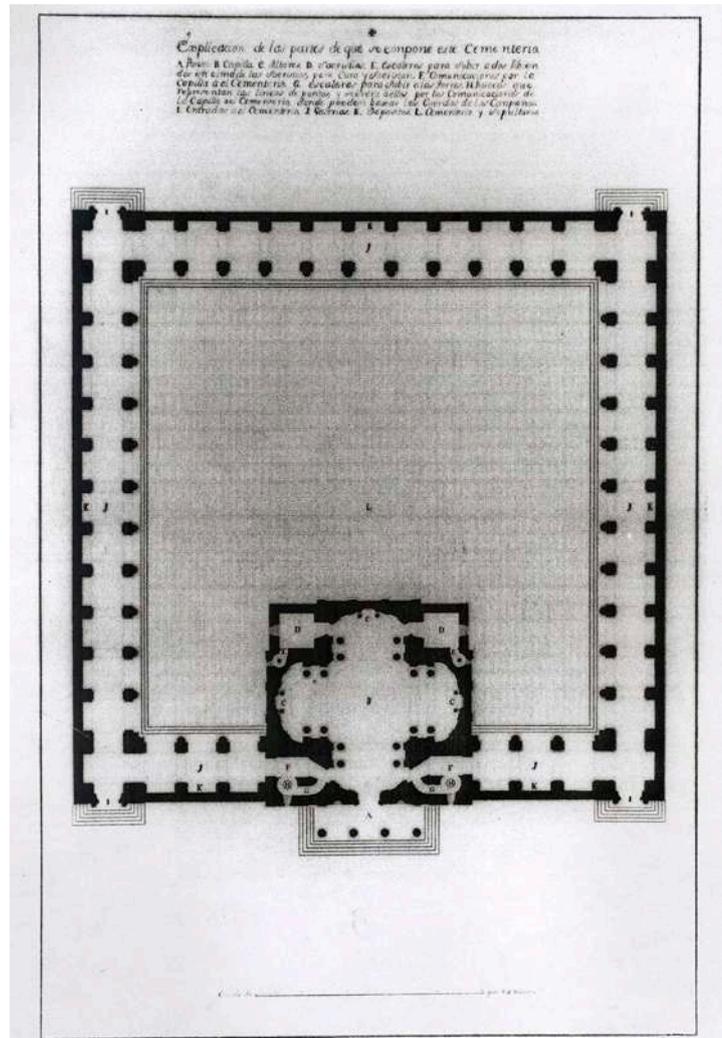


Fig. 3 y 4. Proyecto de cementerio. Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Alumno T. Toribio. Ejercicio de formación. 1784. Archivo de la R. A. de Nobles Artes de San Fernando.

este cementerio. Si bien es cierto que el espesor de muros que se puede apreciar a través de la fuente citada parece insuficiente para este propósito –dada la capacidad de impacto de la artillería de la época–, no es de descartar la idea de una posible continuidad de su fábrica, luego de inaugurada la necrópolis, hasta alcanzar un completamiento como batería de defensa. Los convulsionados tiempos políticos y militares que siguieron a su construcción harían, igualmente, imposible este propósito.

Importa destacar que en España los ingenieros militares cumplieron con un importante rol en la construcción de cementerios de extramuros, adelantándose incluso a la labor de los arquitectos académicos y a las discusiones establecidas en ese ámbito institucional. En este sentido, es posible verificar distintas iniciativas militares en territorio peninsular, como son los cementerios de Porcuna, Almagro y Amodóvar del Campo, entre otros.

En Montevideo, el cementerio fue concebido –de acuerdo a datos aportados por el cronista Isidoro de María– a partir de un “*cercado de ladrillo, mezcla de barro, con una pequeña puerta de rastrillo al oeste*”. Más adelante agrega a su descripción este autor: “*Al fondo se construyó un cuarto para depósito de las herramientas del sepulturero (...)*”. Como se ve, nada se dice de la existencia de una capilla, tratándose entonces de una construcción muy pobre, con escasa o nula componente ornamental que, sin embargo, tenía un valor importante en el contexto platense ya que era el primer cementerio de extramuros en la región<sup>17</sup>.

Esta humilde fábrica sería sustentada, parcialmente, por las ideas higienistas ilustradas pero carecería de los mínimos elementos de decoro –una capilla portadora del adecuado ornato y una avenida forestada como lo había planteado Pérez Castellanos en su informe de 1801–, fenómeno que restaba capacidad de convencimiento acerca de establecer cambios en los hábitos de enterramiento.

La falta de una capilla cercana a los muertos debió ser un factor para la continuidad de enterramientos en intramuros en tiempos coloniales y durante los primeros años republicanos. Los enterramientos al interior de los templos, aunque de manera cada vez más limitada, se mantendrían para cierta jerarquía de actores sociales. No hubo, por tanto, un convencimiento explícito y una aceptación social absoluta del cementerio creado<sup>18</sup>, factor que explicaría también su temprano fracaso como nueva necrópolis y su cierre definitivo en 1835.

### La belleza en la muerte republicana

Dos hechos fundamentales, desde el punto de vista del proyecto arquitectónico, expresan la incorporación de coordenadas esteticistas en el escenario montevideano de la muerte, hacia la primera mitad del siglo XIX. Por un lado, la propuesta de un nuevo cementerio de extramuros, localizado tempranamente en el proyecto de Ciudad Nueva del Ing. José María Reyes, más tarde diseñado –en forma sucesiva– por los arquitectos

17. El primer cementerio de extramuros de Buenos Aires se materializaría recién en 1822.

18. En este sentido, Isidoro de María realiza alguna referencia de orden social respecto de las posibles “personalidades” que aceptaron ser allí enterradas. Sobre esto apunta el cronista: “*Los primeros sepulcros que se construyeron más notables, fueron los destinados a guardar los restos mortales de la Señora Bárbara Menéndez de Barreiro y del señor Antonio Gurméndez*”. Nada se dice de la importancia de sus tumbas, ni de un posible ornato asociado. Tal descripción da cuenta, –por ausencia de datos–, de la magra imagen que alcanzaba esta construcción funeraria, así como de la limitada aceptación de los sectores dominantes a su enterramiento en ella.

italianos Carlos Zucchi y Bernardo Poncini<sup>19</sup>. Por otro, el planteo de renovación –realizado por el mismo Zucchi– para el cementerio creado en 1808, ahora llamado Cementerio Viejo, buscando incorporar una importante capilla en el interior de su recinto, además del cambio de diseño en su cierre perimetral.

En relación al primero de los cementerios citados –el Cementerio Nuevo–, los proyectos realizados por ambos académicos –Zucchi y Poncini– se inscriben en el marco de las transformaciones conceptuales y formales introducidas en la necrópolis parisina de Père-Lachaise, concebida en 1804<sup>20</sup>, con implicaciones directas en materia de trazado, de tratamiento verde, de monumentalización y de otros aspectos como ser la eliminación de las fosas comunes. En particular importa considerar el proyecto de Carlos Zucchi, dado que la segunda propuesta proyectual –la del arquitecto Poncini– podría entenderse como una variación específica del diseño pero no de su base conceptual.

Ese primer proyecto ordenó al cementerio a partir de dos ámbitos diferenciados o cuerpos. El cuerpo mayor de base cuadrada, fue subdividido a su vez en cuatro áreas homotécicas. Dos de ellas –las más próximas a la entrada– presentaban una organización planimétrica en base al trazado de caminería diagonal y los dos posteriores, en cambio, a una caminería coincidente con las medianas de sus respectivos cuadrados, según se aprecia en el plano<sup>21</sup> actualmente localizado en el archivo de Zucchi, en Reggio Emilia<sup>22</sup>. Un segundo ámbito o cuerpo de cementerio, más angosto y separado del primero por un muro divisorio, respondía a un diseño análogo, pero restringido a una caminería exclusivamente ortogonal.

Al centro del primer cuerpo, se ubicaba una capilla, a manera de “rotonda”, cuya entrada coincidía con la del cementerio, es decir con su línea axial jerárquica. El edificio se ubicaba sobre un gran círculo pavimentado, el que a su vez se inscribía dentro de un cuadrado –en clara alusión simbólica al binomio Cielo-Tierra– donde este último contenía el mayor sector verde libre, según se desprende del plano. El cuerpo de esta capilla se organizaba a partir de diferentes volúmenes vinculados: un octógono central cubierto por cúpula y tres volúmenes de base rectangular conectados al primero de cubierta horizontal, además de su acceso porticado. Todo el edificio encontraba una fuerte identidad con ciertos diseños neoclásicos franceses, dada su claridad volumétrica y su fuerte simpleza formal. Nada hace pensar, desde la lectura del plano, que esta construcción pudiera funcionar también como espacio de inhumación, tal como sucediera más tarde con la llamada Rotonda diseñada por Poncini.

El conjunto del cementerio manifiesta la importancia de un orden geométrico dominante, en base a una organización simple, de contenido simbólico, donde la distribución de área libre y de enterramiento queda perfectamente delimitada y establecida: panteones individuales y de igual tamaño, tanto en el primer cuerpo como en el segundo, aun cuando pueda vislumbrarse cierta diferenciación jerárquica entre ambos, por razones de disposición.

Conceptualmente, el proyecto que le seguiría a este –el proyecto del arquitecto Bernardo Poncini– no plantearía cambios mayores, aun cuando la dominante diagonal fuera más pronunciada en la planimetría

19. La inauguración del Cementerio Nuevo o Central se produjo en el año 1835. El proyecto de Zucchi corresponde al año 1837 y el de Poncini al año 1858.

20. Construido por A. T. Brongniart, este cementerio será una referencia importante para varias necrópolis republicanas en América Latina.

21. *Diseño N° 1, Plano General del Cementerio y del terreno agregado*. 1837. Archivo Zucchi, Archivo del Estado de Reggio Emilia.

22. Este plano está catalogado con el número 10. Archivo Zucchi, Reggio Emilia.

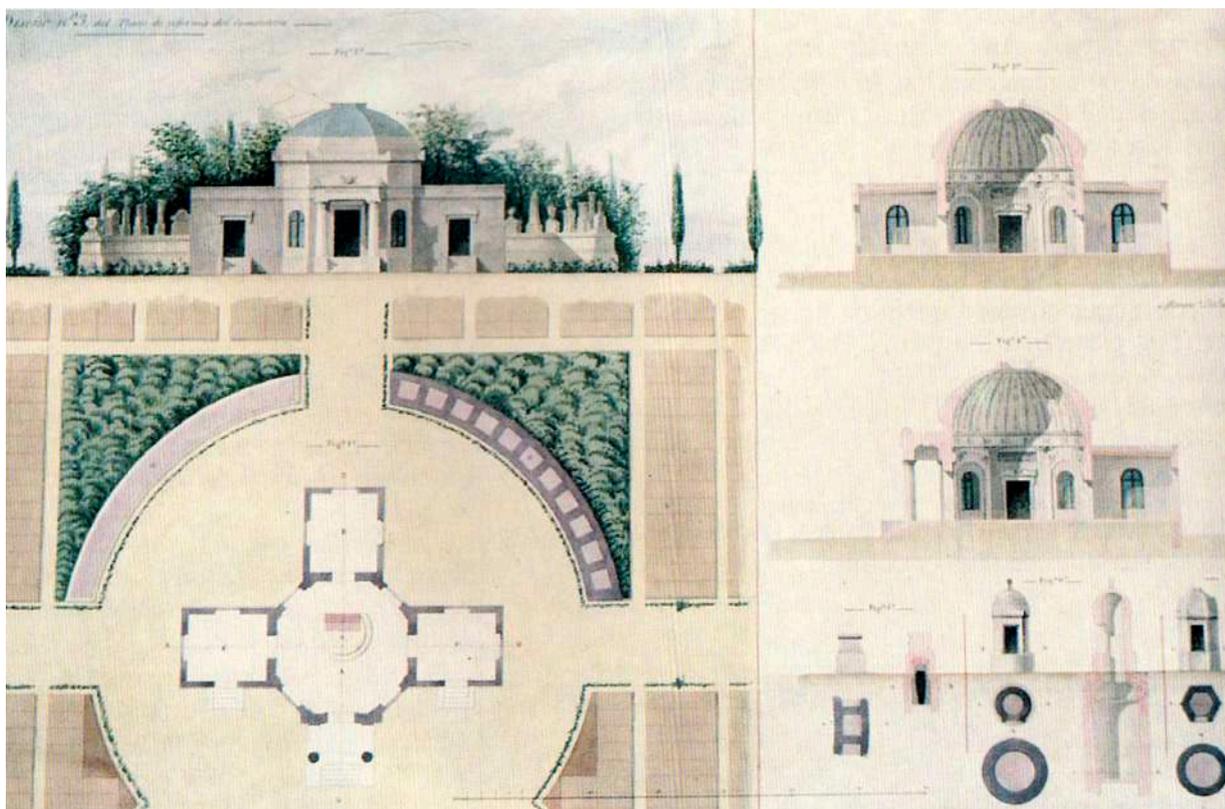


Fig.5. Zucchi, C. Proyecto de capilla central para el Cementerio Nuevo. 1837. Foto cedida por el Investigador Fernando Aliata.

y la capilla central se concibiera desde referentes alternativos, de base italiana. Ambas propuestas manifiestan una mirada esteticista, que debe comprenderse en el marco de un cambio registrado en el culto de enterramiento. Una fuerte individuación se vuelve expresa en la clara delimitación de los sepulcros y en la presencia cada vez más fuerte del monumento. La escultura exaltaría luego, mediante el recuerdo textual e iconográfico la singularidad del muerto, fenómeno contrastante con el enterramiento más austero –y muchas veces anónimo– de tiempos coloniales. Si bien la presencia monumental del área de sepulcros no puede deducirse del plano de Zucchi antes citado, sí es posible verificar su importancia a través del alto número de proyectos funerarios diseñados por él, que hoy integran el Archivo del Estado de Reggio Emilia. A lo anterior debe agregarse el valor del componente verde, que empieza a encontrar sus áreas específicas, claramente delimitadas, además de la forestación que se incorporaría al área propia de sepulcros.

### Los proyectos de Zucchi para el Cementerio Viejo

Pero si el Cementerio Nuevo fue pensado *ex novo*, el Cementerio Viejo –en cambio– motivó la ideación de distintas propuestas de intervención sobre una pre-existencia, involucrando una mayor componente y fuerza edilicia. Se trata, en este caso, de tres proyectos que hablan de un cambio de imagen y, en cierta forma también, de un cambio de función.

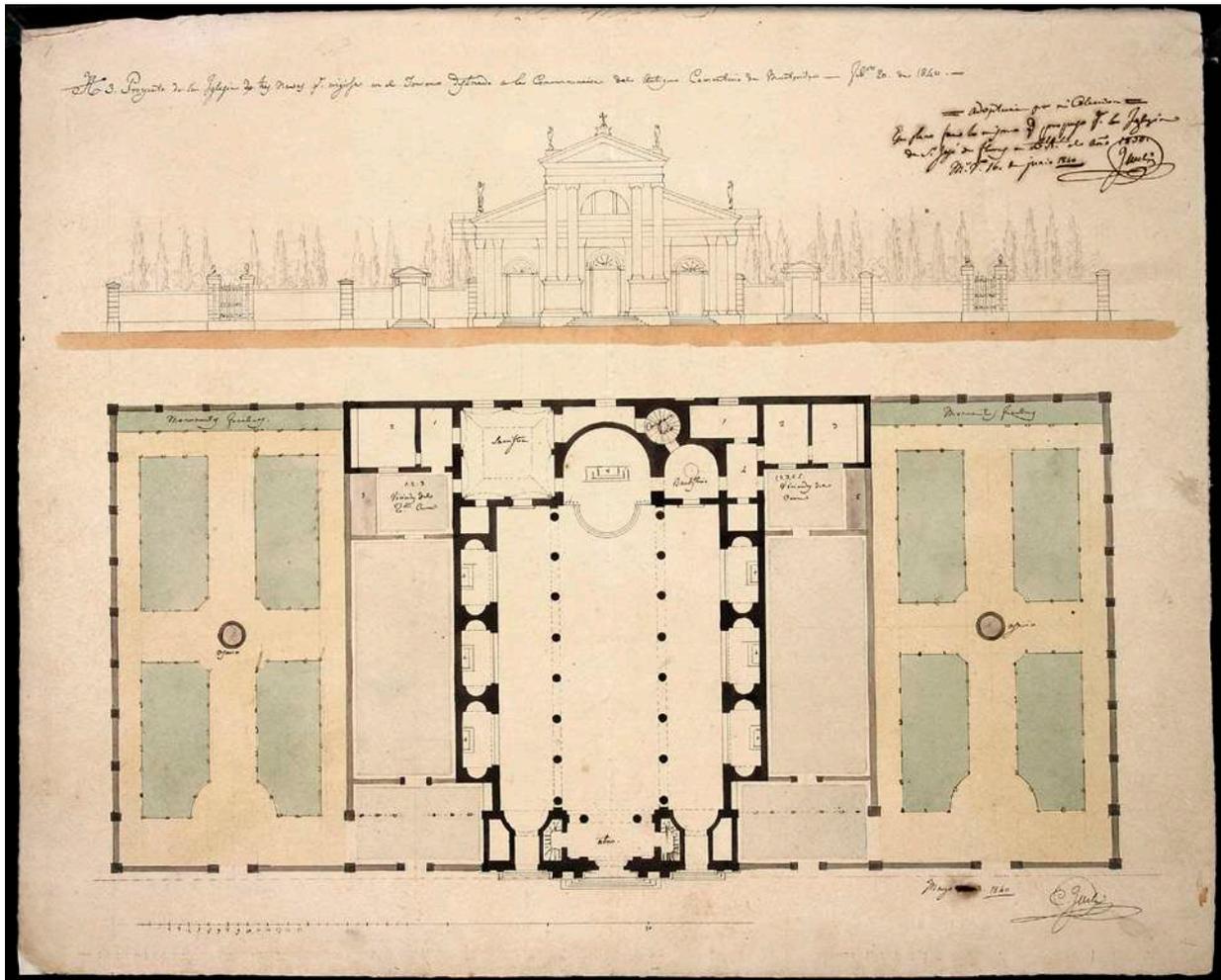


Fig.6. Zucchi, C. Planta y alzado del tercer proyecto de intervención para el Cementerio Viejo. 16 de Junio de 1840. Foto cedida por el investigador Fernando Aliata

Si se compara las características del terreno sobre el que se desarrollan los tres proyectos de Zucchi para el Cementerio Viejo, se verifica un cambio de tamaño y de forma en relación a la planimetría original de aquella necrópolis dibujada en el plano de Reyes. La razón de este cambio estriba, posiblemente, en las transformaciones que el terreno sufriría por la proyección del trazado de la Ciudad Nueva, primera ampliación de la ciudad colonial. La forma original de pentágono dejaría lugar a un polígono más regular, casi rectangular y de menores dimensiones, afectado por el trazado de las futuras calles. Ese sería entonces el predio donde Zucchi desarrollaría sus tres proyectos, durante el año 1840.

De acuerdo a fechas registradas, con igual data se identifican dos proyectos<sup>23</sup>. Existe un tercero, más complejo, también correspondiente al año de 1840 pero materializado algunos meses después que los anteriores<sup>24</sup>. Si bien los dos primeros parecen haber sido hechos para la especificidad del sitio, el proyecto más

23. Ambos proyectos se encuentran fechados en febrero 20 - marzo 1-3, de 1840.

24. Proyecto fechado el 16 de junio de 1840.

tardío constituye una adaptación de otro anterior realizado en 1830, identificándose un cambio dimensional del terreno.

En los tres casos se trata de propuestas de intervención realizadas sobre parte del viejo cementerio de extramuros, incorporando una capilla o iglesia –particularmente grande en el último de los proyectos- y el enjardinado del resto del terreno, además de una propuesta de tratamiento perimetral, con sus respectivos nuevos accesos.

Los tres proyectos se corresponden con una fecha cinco años posterior a la decisión de cerrar el cementerio –1835– y dos años después de su demolición parcial, haciendo pensar que la idea de construir una iglesia encontraría su explicación como monumento recordatorio de los muertos allí enterrados, al tiempo que como calificación visual del sitio. En este sentido, las transformaciones propuestas por Zucchi al Cementerio Viejo deberían entenderse dentro de la misma mirada esteticista que tuvo su propuesta para el Cementerio Nuevo.

Los dos primeros proyectos –fechados en febrero-marzo de 1840– exponen una propuesta relativamente análoga, donde la capilla se ubica en el medio del predio y este mantiene iguales dimensiones en ambos casos. Aunque en una de ellas la componente edilicia responde a una menor proporción, las dos propuestas se inscriben dentro de la escala propia que debían tener las capillas funerarias. Las fachadas principales de ambos proyectos no quedan recluidas al interior del muro perimetral sino que extrovierten su diseño a la calle, inscribiéndose dentro de dicho muro en un caso y proyectándose más allá del mismo en el otro, mediante un pórtico de cuatro columnas. De este último proyecto existen dos piezas gráficas<sup>25</sup> que amplían información sobre este templo, permitiendo una mejor comprensión de su diseño de fachada y del espacio interior.

El tercer proyecto, de factura posterior, indica un cierto cambio que podría ser resultado de nuevas apreciaciones relacionadas con el proceso de consolidación de la Ciudad Nueva. El terreno presenta variantes dimensionales, siendo más grande que en los casos anteriores. La propuesta edilicia alcanza también mayor tamaño, constituyéndose en una imagen de Iglesia con vocación urbana, más que de capilla mortuoria. De hecho, en el plano se aclara que se trata del mismo proyecto arquitectónico realizado diez años antes, para una iglesia en Buenos Aires<sup>26</sup>. Esta iglesia se organiza en base a tres naves, con capillas laterales, dejando a sus costados áreas libres propias y dos ámbitos enjardinados en base a una caminería de líneas medianas, perpendiculares entre sí, donde se ubica un osario al centro de cada uno de estos jardines.

La presencia de dichos osarios se verifica también en los dos proyectos anteriores, lo que hace pensar que, habiendo dejado de funcionar el Cementerio Antiguo, su nuevo jardín quedaba ahora como un parque “de la memoria” y la iglesia restablecía la función de culto, pero desde un rol más urbano que funerario. De ahí sus características dimensionales.

25. Se trata de una fachada y un corte, absolutamente coincidentes con el plano del templo ubicado sobre terreno. En cuanto a la catalogación dentro del archivo Zucchi, estas piezas llevan los números 546 y 550 respectivamente. Archivo Zucchi, Reggio Emilia.

26. Se trata del proyecto para la Iglesia de San José de Flores, en Buenos Aires, concebido por Zucchi en 1830.

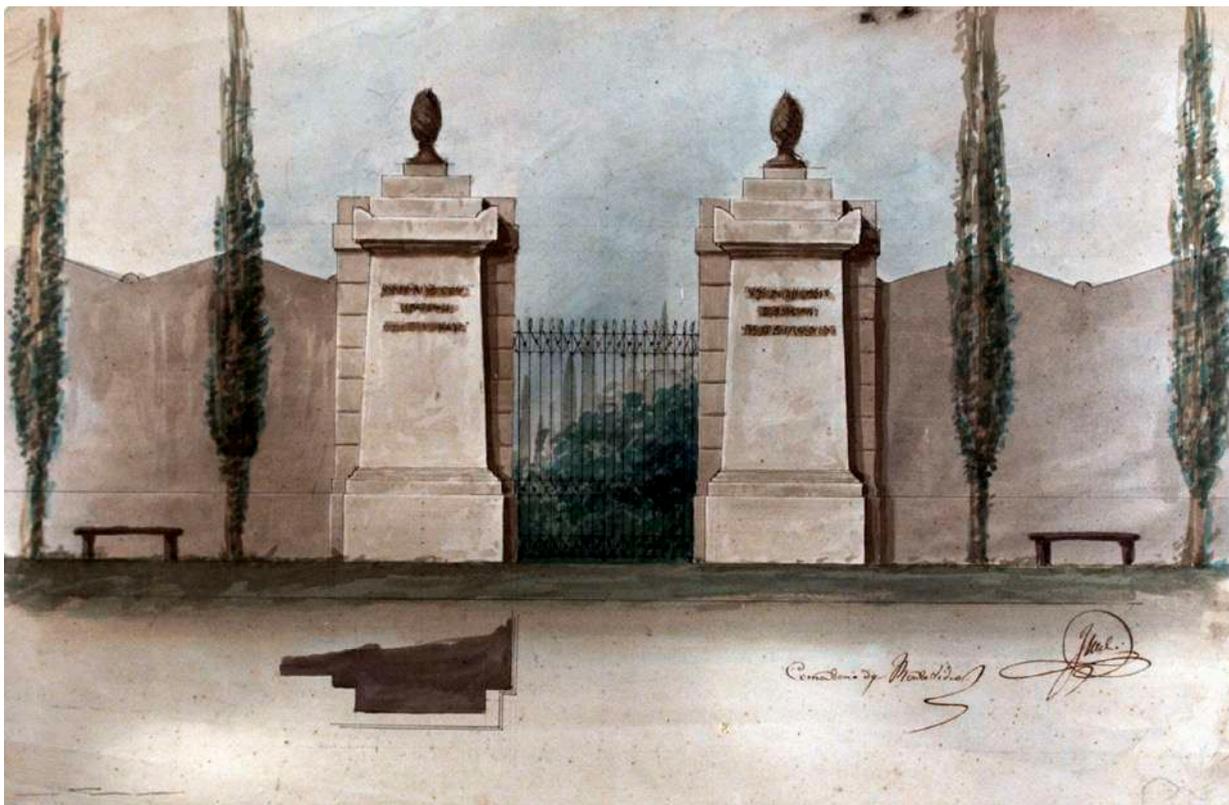


Fig.7. Zucchi, C. Proyecto de entrada y muro perimetral para el Cementerio Nuevo. Foto cedida por el investigador Fernando Aliata.

## Colofón

Las transformaciones producidas en tiempos republicanos deben entenderse como un fenómeno novedoso, pero sin perder de vista las continuidades que estos cambios mantienen con el pensamiento ilustrado del período colonial. El estudio del llamado Cementerio Viejo permite, por sí mismo, dar verdadera cuenta de este hecho.

A la raíz española de los primeros intentos de transformación de la necrópolis en Montevideo –con sus necesidades higienistas–, debemos incorporar el paradigma cultural francés que, en esta materia, será fundamental para definir la mirada esteticista que permanecerá durante el siglo XIX y gran parte del XX. Al igual que Père Lachaise impactó en un número importante de necrópolis europeas y latinoamericanas, lo hará también –y quizá más temprano que en mucho de esos espacios geográficos– en Montevideo, dando muestras tempranas de la gran apertura a lo moderno –y a lo francés– que esta ciudad ha manifestado siempre.

Sin embargo, importa constatar un hecho que contradice parcialmente lo anterior. Si bien los espacios de enterramiento recogieron rápidamente esta concepción de “nueva muerte” que debía tener lugar en el contexto de la sociedad republicana, una parte de su ritualidad mantendría todavía viejos formatos, propios de una cultura barroca tardía. Del análisis de las instancias de velatorios, de homenajes fúnebres, de misas de cuerpo presente, etc. es posible corroborar la permanencia de una manera muy tradicional de despedir a los seres queridos. En este sentido, las iglesias mantendrían todavía un lugar central en materia de velatorios, en

particular si de lo que se trataba era de la muerte de un actor relevante de la vida política, social o religiosa. Los grandes túmulos o catafalcos continuarían construyéndose a lo largo de todo el siglo XIX y, en muchos casos, los velatorios podían llegar a alcanzar largos días –y hasta semanas– de duración.

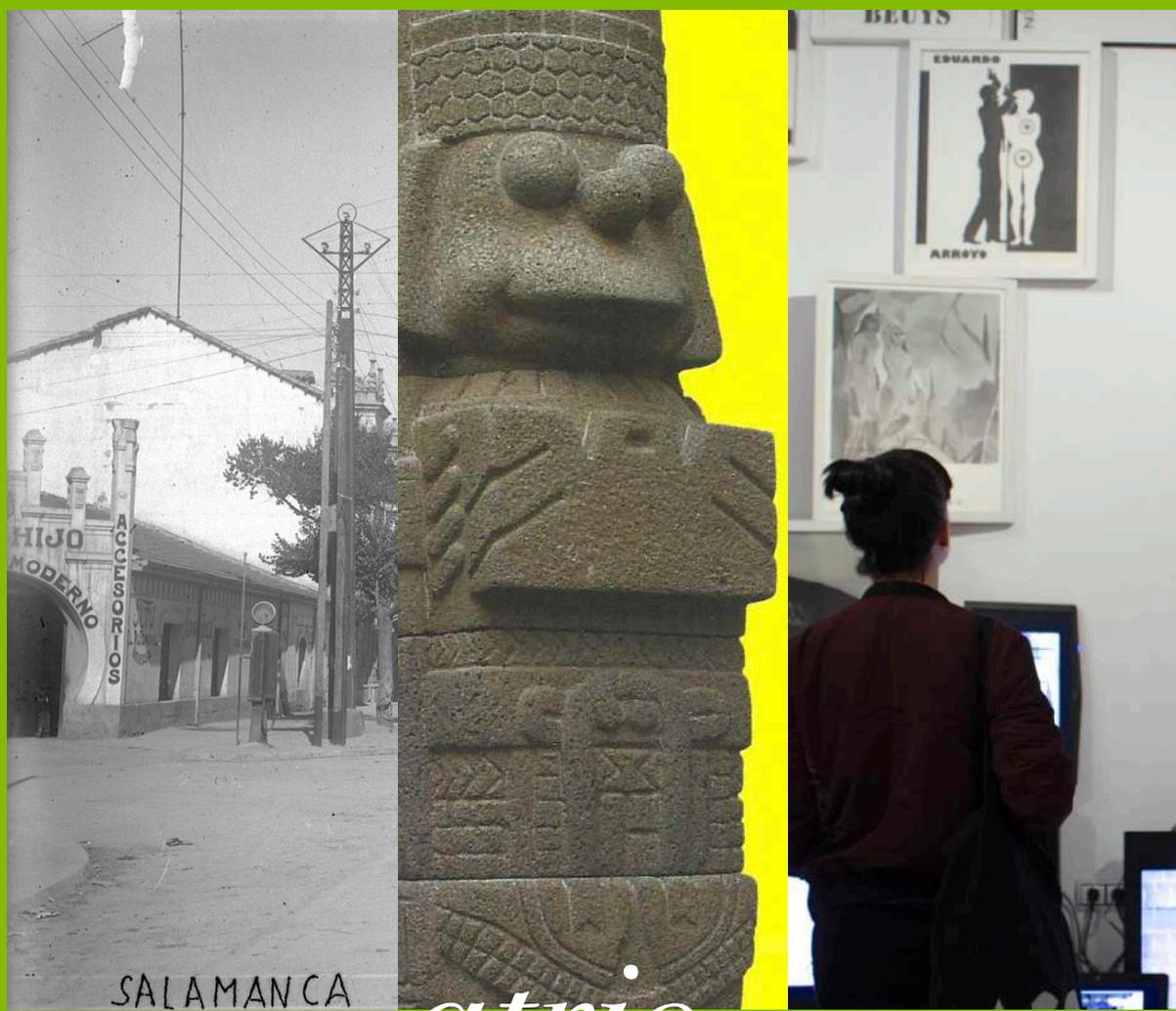
Es en el ámbito de las reglamentaciones urbanas y de la arquitectura –con sus prescripciones o normas específicas– donde la modernidad parece imponer más drásticamente su vocación de cambio. Sin embargo, en el seno del imaginario colectivo y de las ritualizaciones –con sus costumbres, sus deseos y sus particulares cosmogonías– es donde el espíritu de la tradición y los sentimientos colectivos podrán, todavía, resistir al potente empuje de la modernización.

*Fecha de recepción: 19/09/2016*

*Fecha de aceptación: 14/11/2016*



Sara Núñez Izquierdo | Sol Astrid Giraldo  
Escobar | Belén Mazuecos Sánchez



*atrio*  
contemporánea



Fig. 1. Edificio Manuel Abundio Domínguez Gómez. 1935. Arquitecto: Francisco Gil González. Situado entre el Paseo de Torres Villarroel y la calle José Manuel de Villena. Foto: Guzmán Gombau.

# El crecimiento y la transformación arquitectónica de la zona norte de la ciudad de Salamanca durante la primera mitad del siglo XX

*The growth and architectural transformation of the northern area of Salamanca during the first half of the 20th century*

**Sara Núñez Izquierdo**

Universidad de Salamanca, España  
saranunez@usal.es

## Resumen

En este artículo estudiaremos la transformación urbanística y arquitectónica de la extensa área situada al norte de la capital salmantina a lo largo de las primeras cinco décadas del siglo XX. Durante esos años, esa zona de la ciudad modificó notablemente su aspecto, convirtiéndose en el escaparate de algunos de los mejores y más originales diseños arquitectónicos, algunos de los cuales, desafortunadamente, no se conservan en la actualidad.

**Palabras clave:** Salamanca; arquitectura; siglo XX; pintoresquismo; racionalismo; historicismo; regionalismo.

## Abstract

*The aim of this paper is to study the urban and architectural changes developed during the first half of the 20th Century in the north area of Salamanca. In those years, this space became the place where were constructed the most valuable examples of urban and architectural regeneration. Thus, a variety of developers left innovative buildings that, unfortunately, are disappear at present.*

**Keywords:** Salamanca; architecture; XX Century; picturesqueness; rationalism; historicism; regionalism.

## 1. Introducción

Durante las cinco primeras décadas del siglo XX la ciudad de Salamanca pasó de ser una tranquila capital de provincia a una activa urbe en continuo crecimiento. Entre los factores más significativos que posibilitaron esta circunstancia, especialmente en los últimos años, hay que señalar que la capital charra, a diferencia de otras localidades, apenas sufrió daños materiales y bajas humanas durante la Guerra Civil, a lo que se sumó

la relevante presencia de la Universidad de Salamanca y, a partir del año 1940, la significativa incorporación de la Universidad Pontificia, lo que supuso la dotación de nuevas infraestructuras e inmuebles.

A lo largo de los cincuenta años objeto de nuestro estudio se redactaron cinco planes de urbanismo y se modificaron en reiteradas ocasiones las ordenanzas municipales, labor que corrió a cargo de los arquitectos y los urbanistas César Cort Botí (1925), Víctor D'Ors Pérez-Péix (1939), Francisco Moreno López (1939), Eduardo Lozano Lardet (1941) y José Paz Maroto (1944)<sup>1</sup>. No obstante, a pesar de estos esfuerzos, fue imposible sortear las dificultades derivadas de la aplicación de muchos de los principios contemplados en esas propuestas por afectar a los intereses de numerosos particulares, reacios a ceder parte de sus terrenos para la nueva ordenación urbanística, a lo que sumó la falta de liquidez del órgano local para acometer las masivas expropiaciones necesarias, lo que supuso la inviabilidad o la demora de la mayoría de aquellas ideas. Además, tras la lectura de buena parte de estos textos, se constata que en la configuración de las nuevas zonas de desahogo de la ciudad fue determinante, entre otras cuestiones, la cercanía de los terrenos a las carreteras y los caminos entonces existentes, así como la facilidad para el abastecimiento de agua potable y las infraestructuras con las que contase cada área. En este sentido, las zonas menos demandadas de la urbe fueron la sur y la este por la precariedad de servicios y la carencia de recursos (Fig. 2). La parte meridional tenía como límite natural el río Tormes, que durante los años de nuestro estudio únicamente contaba con dos puentes, el Puente Mayor del Tormes, construido en el siglo II a. C., y el de Enrique Estevan, inaugurado en 1913. Otro de sus inconvenientes era la concentración de numerosas fábricas de curtidos, lo que hacía insostenible vivir ahí por los malos olores que desprendían los vertidos. Por lo que atañe a la zona este, su principal inconveniente radicaba en su lejanía del centro urbano y, sobre todo, la separación impuesta por la vía del tren que la atravesaba, que llegó a ser una auténtica barrera física, social, económica y psicológica, lo que frenó cualquier

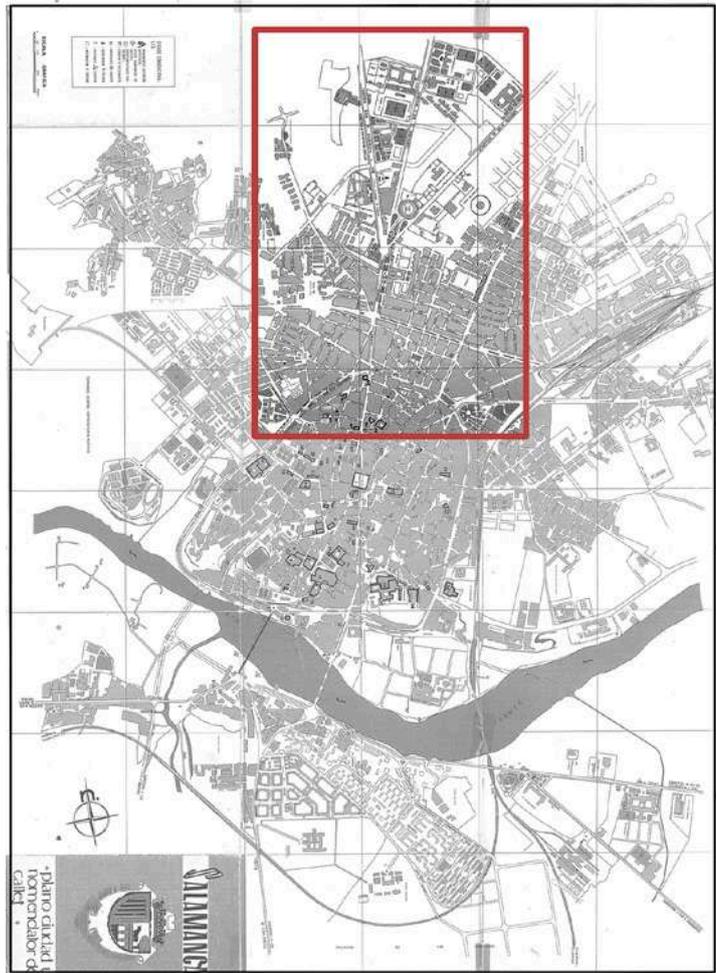


Fig. 2. Plano de Salamanca hacia la década de 1960. Zona norte objeto de estudio señalizada.

de las nuevas zonas de desahogo de la ciudad fue determinante, entre otras cuestiones, la cercanía de los terrenos a las carreteras y los caminos entonces existentes, así como la facilidad para el abastecimiento de agua potable y las infraestructuras con las que contase cada área. En este sentido, las zonas menos demandadas de la urbe fueron la sur y la este por la precariedad de servicios y la carencia de recursos (Fig. 2). La parte meridional tenía como límite natural el río Tormes, que durante los años de nuestro estudio únicamente contaba con dos puentes, el Puente Mayor del Tormes, construido en el siglo II a. C., y el de Enrique Estevan, inaugurado en 1913. Otro de sus inconvenientes era la concentración de numerosas fábricas de curtidos, lo que hacía insostenible vivir ahí por los malos olores que desprendían los vertidos. Por lo que atañe a la zona este, su principal inconveniente radicaba en su lejanía del centro urbano y, sobre todo, la separación impuesta por la vía del tren que la atravesaba, que llegó a ser una auténtica barrera física, social, económica y psicológica, lo que frenó cualquier

1. Sobre algunos de estos proyectos véase: D'ORS PÉREZ-PÉIX, V., "Sobre el plan de urbanización de Salamanca", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1, 1941, págs. 51-65; MIRANDA REGOJO, F., *Desarrollo urbanístico de posguerra en Salamanca*, León, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Delegación de Salamanca, 1985; SENABRE LÓPEZ, D., *Desarrollo urbanístico de Salamanca en el siglo XX. Planes y proyectos en la organización de la ciudad*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Fomento, 2002; DíEZ ELCUAZ, J. I., *Arquitectura y urbanismo en Salamanca (1890-1939)*, Salamanca, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Delegación de Salamanca, 2003.

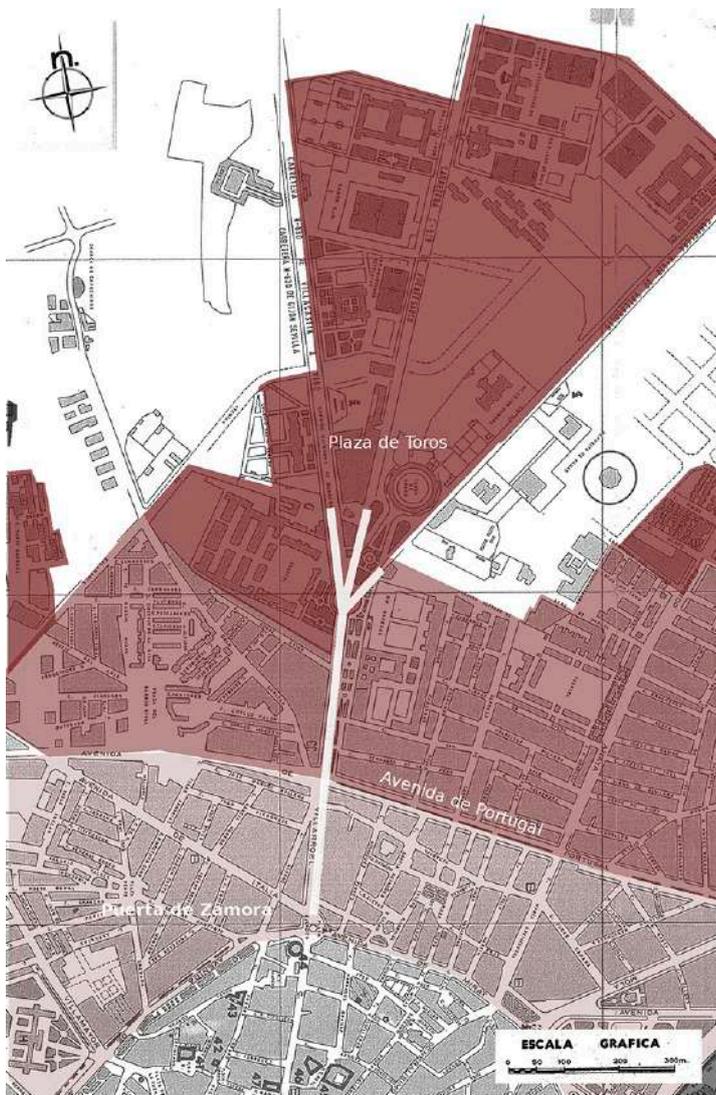


Fig. 3. Plano de Salamanca con los segmentos de crecimiento de la zona norte marcados. Elaboración: Román Andrés Bondía y Sara Núñez Izquierdo.

su consolidación como una de las avenidas más frecuentadas y agradables de esta capital, convirtiéndose en el lugar de paseo por excelencia de la capital del Tormes<sup>2</sup>. Este área nació como el eje que conectaba la céntrica calle Zamora con la plaza de toros La Glorieta (1892), emplazada al final del actual paseo del doctor Torres Villarroel. El trazado original de esta última vía correspondía con el de una de las calzadas más anchas de la ciudad. La conformación de este sector norte se ordenó tras la expansión en tres segmentos netamente divididos a lo largo de los cincuenta años objeto de nuestro estudio (Fig. 3).

El primero lindaba con el antiguo recinto amurallado y comprendía desde la puerta de Zamora hasta la avenida de Portugal, nombre este último con el que se denominó al trazado de la vía del ferrocarril

intento de mejora urbana o edilicia hasta la segunda mitad del siglo XX. Por otro lado, la zona occidental de la ciudad era un espacio ignorado por cualquier promotor ante la carencia de acometida de aguas y dotación eléctrica, además de la propia distancia respecto al centro histórico, circunstancia esta última que tiempo atrás había favorecido la construcción del cementerio allí. De hecho, hasta principios de la década de 1940, el aspecto de este área era el de una extensión de terrenos de cultivo salpicada por algún inmueble, caso del hospital de la Santísima Trinidad (1899), además de los restos del antiguo convento de San Bernardo, destruido, en gran medida, durante la Guerra de la Independencia, lo que supuso su abandono y posterior desaparición.

Muy diferente era la situación de la zona norte de la ciudad, que aquí nos ocupa. Era un sector que, desde inicios del siglo XX, se distinguió del resto por su notable desarrollo urbanístico y arquitectónico. Su excepcional emplazamiento; su rica dotación de infraestructuras, entre las que destacamos los espacios ajardinados allí existentes; su óptima conexión con los principales caminos y carreteras que enlazaban la ciudad con otras localidades, caso Valladolid o Zamora, así como la existencia de tierras de cultivo en su tramo final favorecieron

2. Anónimo, "Los paseos de Salamanca", *La Gaceta Regional*, 28-VI-1921, pág. 4

que desde 1884 comunicaba la capital charra con el país luso, suprimido a mediados de la década de 1950, correspondiendo el tramo de la zona que nos ocupa con un puente sobre el que pasaba el tren. Por aquel entonces, se conocía a esta área como las Eras de la Glorieta, en donde, ya por entonces, se alternaban tierras de labranza con viviendas unifamiliares.

El segundo tramo del sector norte estaba delimitado por la avenida de Portugal y la plazuela de la Glorieta, esta última comunicaba con las tres carreteras que desde el siglo XIX conectaban la ciudad del Tormes con Valladolid, Zamora y Fuentesaúco (Zamora)<sup>3</sup>. Esta área coincidía, prácticamente, con el terreno ocupado hasta 1836 por el cenobio de los Capuchinos, orden religiosa que sufrió la pérdida de sus posesiones tras la Desamortización de Mendizábal, lo que supuso su desaparición y la venta del solar correspondiente. A día de hoy, esta zona está limitada por el paseo del Doctor Torres Villarroel, la avenida de Portugal y la calle de los Ingenieros Zapadores.

Por último, la tercera extensión fue denominada La Glorieta, por ser el emplazamiento ocupado por la plaza de toros homónima, que es la construcción más antigua del sector norte y, en buena medida, la justificación del desarrollo urbanístico del mismo (Fig. 4). Su origen data de 1891, fecha en la que la necesidad de un nuevo coso taurino era un hecho, dada la gran afición a la fiesta nacional de la población que, de manera regular, acudía a estos festejos. Ante esta situación, los comerciantes de la ciudad se asociaron para costear la construcción del coso en el que vieron no sólo una manera de incorporar un nuevo espacio de ocio, sino también una eficaz y una duradera publicidad para sus negocios<sup>4</sup>. Su artífice fue el arquitecto e ingeniero Mariano Carderera Ponzán (1846-1916; titulado en 1870), quien, en su diseño, rubricado en 1892, siguió el mismo modelo de la anterior plaza de toros ideada por él, la del Puerto de Santa María (Cádiz) (1880). Así las cosas, la presencia de este edificio en el tramo final del paseo del Doctor Torres Villarroel animó en los años posteriores al desarrollo urbanístico en esta zona. Comprende este espacio la extensión limitada por las carreteras de Valladolid y Zamora, superficie que dibuja una forma triangular atravesada, a modo de bisectriz, por la carretera de Fuentesaúco (Zamora).

## 2. La evolución urbanística y arquitectónica de la zona norte de la ciudad de Salamanca

A diferencia de otras zonas de la ciudad donde la lejanía respecto al centro urbano fue sinónimo de abaratamiento de los solares y, por ende, implicó la erección de numerosos grupos de viviendas obreras de limitado interés arquitectónico, la norte se distinguió por la promoción de singulares proyectos costeados por órdenes religiosas y militares, comerciantes, así como adinerados promotores que valoraron positivamente la corta distancia del centro, entendida como una garantía de tranquilidad, pues tenía el interés añadido de no ser un sector demasiado bullicioso, aparte de tener poco tráfico. De este modo, en el eje que nos ocupa se concentraron un nutrido repertorio de inmuebles de diferentes tipologías, caso de un convento, un asilo, un cuartel, una plaza de toros, como queda dicho, así como varias viviendas unifamiliares y casas de vecindad, concebidas todas ellas en variadas corrientes arquitectónicas, en función de su cronología. En este sentido,

3. Sobre el desarrollo urbanístico de la ciudad en el siglo XIX véase: GARCÍA CATALÁN, E., *Una ciudad histórica frente a los retos del urbanismo moderno: Salamanca en el siglo XIX*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017.

4. Díez Elcuaz, J. I., *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., págs. 95-97.



Fig. 4. Fachada de la Plaza de toros La Glorieta. 1892. Arquitecto: Mariano Carderera Ponzán. Situada entre las Avenidas de la Merced y de San Agustín. Foto: Sara Núñez.

de cara a nuestra investigación, ha sido crucial la documentación de los proyectos de estos inmuebles, así como las fotografías de la época, especialmente las realizadas por los profesionales Venancio Gombau Santos (1861-1929) y Guzmán Gombau Guerra (1909-1971), constatando la paulatina ocupación del sector y la irreparable pérdida de un valioso patrimonio desaparecido tras los masivos derribos iniciados a partir de la década de 1970<sup>5</sup>. Entre las variadas soluciones estilísticas de los inmuebles levantados en esta zona, cabe destacar corrientes como el pintoresquismo, el regionalismo vasco, pocos frecuentes en la ciudad.

El panorama arquitectónico de los tres sectores señalados se distinguió por su desigualdad. Efectivamente, el primero se caracterizó por su paulatina y completa colmatación con casas de vecindad y viviendas unifamiliares a lo largo de los cincuenta años de nuestro estudio. A continuación, en ese mismo período, el segundo tramo fue ocupado en buena parte de su extensión por el monasterio de las Salesas Reales (1917)<sup>6</sup> y el cuartel de caballería General Arroquia (1920)<sup>7</sup> (Fig. 5). Por último, el tercero se singularizó por contar con el citado coso taurino, que estaba rodeado por extensas parcelas sobre las que se erigieron primero chalés a partir de la década de 1920, y posteriormente una barriada de casas de vecindad, denominada Ciudad Jardín (1947). Previamente, se había levantado allí el Asilo de las Hermanitas de los Pobres (1924), que fue el primer edificio promovido por una orden religiosa en esta zona<sup>8</sup> (Fig. 6). En relación a esto último, hay que señalar que durante la segunda mitad del siglo XX se concentraron aquí seis inmuebles más a cargo de otras congregaciones, caso del Colegio de Santo Tomás de Villanueva (1954) a cargo de los Agustinos Recoletos; el Colegio Claretiano Hispano-Americano (1955) y la residencia de la Orden Hospitalaria de los Hermanos de San Juan de Dios (1963), entre otras.

5. El fondo de su colección se encuentra custodiado en la Filmoteca de Castilla y León, entidad que ha publicado algunos títulos que incluyen algunas de las fotografías de estos autores. Véase, por ejemplo: SENA MARCOS, E. de., *Salamanca en las fotografías de Venancio Gombau*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo y Ayuntamiento de Salamanca, 1992; CONESA, M., *La Salamanca de los Gombau*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996; KENT, C., *El perfil de Salamanca. Historia fotográfica de una seña de identidad*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005.

6. Díez Elcuaz, J. I., *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., págs. 171-174.

7. *Ibidem*, págs. 289-292.

8. *Ibidem*, págs. 331-334.

### 2.1. El primer sector de la zona norte: la Puerta Zamora y la avenida del doctor Torres Villarroel.

Centrados ya en el primer sector, comprendido entre el antiguo trazado de la muralla y el puente de la vía del tren, llama la atención que su aspecto durante las primeras décadas del siglo XX era el de una amplia avenida flanqueada por árboles e inmuebles de gran sobriedad de una o dos alturas (Fig. 7). En relación con estos últimos, a fecha de hoy apenas hay noticias respecto a la identidad de sus promotores y tracistas, así como de la fecha exacta en la que fueron proyectados. La austeridad de los mismos realzó e hizo destacar a las nuevas edificaciones, que sobresalieron por el empaque de sus frentes. Un ejemplo de ese manifiesto contraste se aprecia en el



Fig. 5. Fachada del cuartel de caballería General Arroquia. 1920. Ingeniero: Felipe Rodríguez López. Situado entre el Paseo de Torres Villarroel, las avenidas de Raimundo de Borgoña y Salamanca, además de las calles de los Ingenieros Zapadores y Emigdio de la Riva. Foto: Sara Núñez.

primer edificio de nuestro estudio, promovido por Manuel Hernández Jorge en 1913, situado en la Puerta de Zamora con vuelta al paseo del Doctor Torres Villarroel, que no ha llegado hasta nuestros días<sup>9</sup>. Se trataba de un diseño de estilo ecléctico, rubricado por el arquitecto zamorano Santiago Madrigal Rodríguez (1878-1932; titulado en 1904). Ordenado en tres alturas, destacaba por la ornamentación de los ejes verticales. El técnico logró ese efecto en buena medida al enlazar los recercos de los huecos desde la planta baja hasta la cornisa como resultado de una personal composición en la que se ha querido ver una lejana evocación de los modelos del gótico hispano flamenco. Además, cabe señalar que Madrigal reiteró esta fórmula en otros diseños emplazados en calles más céntricas de la ciudad, caso del edificio de Timoteo Gómez (1914) en la plaza del Liceo con vuelta a las calles Toro y Azafranal, entre otros<sup>10</sup>.

Años más tarde, el primer tramo del paseo del Doctor Torres Villarroel fue también el espacio escogido para la construcción de varios edificios racionalistas, una de las corrientes arquitectónicas de gran aceptación en la ciudad, que, además, contó con valiosos diseños firmados por profesionales que desarrollaron una dilatada carrera en Salamanca como Ricardo Pérez Fernández (1894-1975; titulado en 1922), Genaro de No Hernández (1894-1978; titulado en 1918) y Francisco Gil González (1905-1962; titulado en 1933)<sup>11</sup>. De hecho, fue este último el autor de la casa de vecindad de esa impronta levantada en esta avenida, promovida por el constructor Manuel Abundio Domínguez Gómez (1935), en la confluencia del paseo del Doctor Torres Villarroel con la calle José Manuel de Villena, que, desafortunadamente, tampoco se conserva en la actualidad<sup>12</sup> (Fig. 1). En esta ocasión, uno de los aciertos de Gil fue enfatizar la esquina del inmueble,

9. DÍEZ ELCUAZ, J. I., *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., pág. 131.

10. *Ibidem*, pág. 333.

11. Sobre algunas de las obras de estos autores véase NÚÑEZ IZQUIERDO, S., *La vivienda en el antiguo recinto amurallado de Salamanca durante el Primer Franquismo (1939-1953)*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos y Diputación de Salamanca, 2014.

12. Archivo Municipal de Salamanca (en adelante A. M. S.), Caja 1747. Expediente 121; THEUDIA, "Rascacielos salmantinos", *El Adelanto*, 12-VI-1936, pág. 8.



Fig. 6. Vista del último tramo del Paseo de Torres Villarroel. Década de 1920. Foto: Fondo Venancio Gombau. Filmoteca de Castilla y León.

resuelto en rotonda y animado con un cuerpo a modo de torreón, a lo que añadió balcones y miradores, de manera que introdujo cierta tensión vertical. De este modo, el arquitecto logró un pronunciado efecto de escalonamiento a lo que sumó el contraste de texturas, fruto de la combinación de ladrillo visto y superficies revocadas, que, en conjunto, configuraron una notable obra racionalista.

Pocos años después y lindante con el edificio que acabamos de estudiar, se levantó el chalé de Fernando Cid Rodríguez (1945)<sup>13</sup> (Fig. 8). Genaro de No Hernández fue el autor de la obra, quien se inclinó por una solución historicista justificada por la fecha del encargo, ya que para entonces este tipo de soluciones se habían convertido en la tendencia obligada en la arquitectura de nuestro país. Así, para el artífice resultó adecuada la propuesta de un inmueble de estilo regionalista montañés, dándose además la circunstancia de que este mismo técnico había rubricado años atrás uno de los primeros edificios de esta corriente en la ciudad: el sanatorio Villa María Teresa (1927), situado entre las calles Álvaro Gil y Juan Picornell, a escasos metros del paseo del Doctor Torres Villarroel<sup>14</sup>. La cercanía de este edificio propició la configuración del de Cid Rodríguez, situado en un gran solar que lindaba con las calles José Manuel de Villena, Luis Vives, Juan Picornell y García Moreno<sup>15</sup>. La documentación hallada confirma el empaque de este edificio. Dotada con un amplio jardín, esta vivienda unifamiliar dibujaba una planta rectangular y constaba de cuatro alturas. De ella sobresalía por su singularidad el frente principal, enmarcado por dos torreones de sección cuadrada dispuestos en ángulo para dar “*más movimiento a la composición de las fachadas*”<sup>16</sup>, siendo una solución novedosa en el panorama arquitectónico salmantino. Además, esta configuración fue una especie de licencia estilística, ya que el arquitecto renunció a elementos propios de lo

13. A. M. S., Caja 6276. Exp. 310.

14. Anónimo, *La Gaceta Regional*, 25-VII-1928, “Una obra admirable del doctor don Francisco Díez”, pág. 6; Anónimo, *El Adelanto*, 27-VII-1928, “El nuevo Sanatorio Quirúrgico Villa-María-Teresa, del doctor don Francisco Díez Rodríguez”, pág. 3; DÍEZ ELCUAZ, J. I., *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., págs. 205 y 322-324.

15. A. M. S., Caja 6289. Exp. 220.

16. *Ibidem*, Caja 6276. Exp. 310.

montañés, al apostar precisamente por la simetría de la fachada noble y prescindir de un alero de gran vuelo en la cubierta y de los típicos balaustres de hierro en el porche y la terraza.

## 2.2. El segundo sector de la zona norte: la avenida del Doctor Torres Villarroel y La Glorieta

Superado el puente del tren que atravesaba esta avenida, se encuentra el que hemos dado en llamar el segundo tramo del paseo del doctor Torres Villarroel, cuya extensión se prolonga hasta la plaza de toros. Como avanzamos, a principios del

siglo XX esta era una zona alejada del centro, en la que lo único que había eran tierras de labranza entre las que se levantaban escasas e insignificantes edificaciones. Sin embargo, su aspecto cambió de manera drástica a partir de la dotación de saneamiento, alcantarillado y abastecimiento de aguas, labores que se iniciaron en 1912, y, sobre todo, como consecuencia de la recalificación de muchas parcelas, que pasaron de ser rústicas a urbanas<sup>17</sup>. Así, en 1917, se levantó el primer proyecto sobre la que hasta entonces era una “*extensa huerta*”<sup>18</sup>: el monasterio de las Salesas Reales. El arquitecto responsable de su traza fue el navarro José Yarnoz Larrosa (1884-1967; titulado en 1910). Este técnico concibió para la ocasión un sobrio diseño prácticamente desornamentado de tres alturas de planta cuadrangular, del que al exterior sólo se perciben cuatro frentes en los que horadó huecos ligeramente apuntados recercados por piedra franca. Este inmueble alberga todas las dependencias del convento a excepción de la capilla, que fue proyectada años después, en 1966, por el técnico gallego Amando Diego Vecino (1921-1992; titulado en 1951) sin sobresalir especialmente en altura con respecto al conjunto<sup>19</sup>.

La disponibilidad de amplios solares propició el asentamiento de instituciones que precisaban de solares de cierta superficie, siendo ideal también la zona para el emplazamiento del cuartel de caballería, que ocupa un terreno limitado por el paseo del Doctor Torres Villarroel y las avenidas de Raimundo de Borgoña y Salamanca, además de las calles de los Ingenieros Zapadores y Emigdio de la Riva. Se trata de un ambicioso proyecto ideado en 1920 por el ingeniero Felipe Rodríguez López, dotado con catorce pabellones. De ellos, sobresale el que alberga las dependencias generales, el único orientado hacia el paseo del Doctor Torres Villarroel, que destaca sobremanera por su diseño inspirado en el palacio renacentista de Monterrey<sup>20</sup> (Fig. 5). La elección de un estilo entroncado con el patrimonio arquitectónico de la capital charra delata en sí mismo el deseo de obtener una cierta *concinnitas* y no desentonar con la arquitectura local. Así, imprimió la representatividad que rápidamente adquirió este tramo urbano, tal como reflejó el artífice en la memoria del proyecto, en la que el técnico señaló que el “*carácter monumental de la plaza de la Glorieta exigía cuidados especiales*



Fig. 7. Fotografía del primer tramo del Paseo de Torres Villarroel. Década de 1910. Foto: Fondo Venancio Gombau. Filmoteca de Castilla y León.

17. DÍEZ ELCUAZ, J. I., *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., pág. 35.

18. *Ibidem*, pág. 171.

19. A. M. S., Caja 6780. Expediente 252.

20. DÍEZ ELCUAZ, J. I., *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., págs. 289-292.

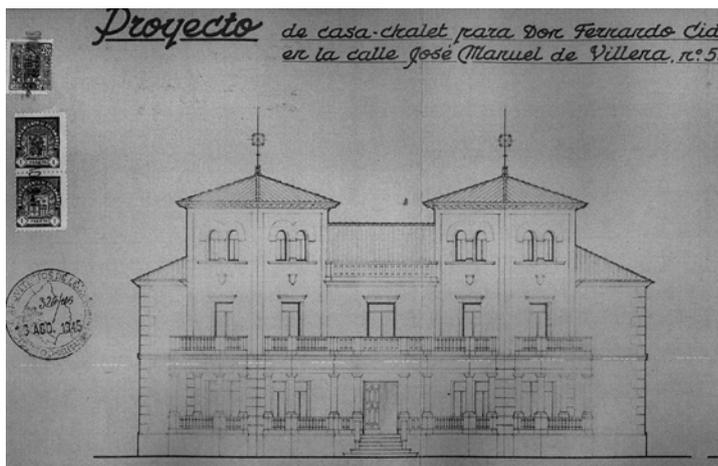


Fig. 8. Alzado principal del chalet de Fernando Cid Rodríguez. 1945. Arquitecto: Genaro de No Hernández. Situado entre las calles José Manuel de Villena, Luis Vives, Juan Picornell y García Moreno. Plano: Archivo Municipal de Salamanca.

en estilo y ornato"<sup>21</sup>. Durante las décadas de nuestro estudio, este segmento estuvo ocupado principalmente por estos dos edificios, puesto que fueron escasos proyectos levantados en estos años en ese tramo, a diferencia de lo que ocurrió a partir de la segunda mitad del siglo XX.

### 2.3. El tercer sector de la zona norte:

#### La glorieta y las avenidas adyacentes

Bien distinta fue la situación del tercer y último intervalo de la zona abordada en el presente artículo, que, como hemos señalado, comprende los terrenos próximos a la plaza de toros, limitados por las carreteras que comunican Salamanca con Zamora,

Fuentesaúco (Zamora) y Valladolid, a día de hoy bautizadas en este primer tramo como las avenidas de Raimundo de Borgoña, de la Merced y San Agustín, respectivamente. Como avanzamos, a partir de la construcción del coso taurino en 1892 se convirtió en un área en la que se asentaron algunas instituciones religiosas y, sobre todo, sectores acomodados de la población que, por distintos motivos, renunciaron a establecerse dentro del antiguo recinto amurallado de la capital. En relación a las primeras, fueron las Hermanitas de los Pobres las que levantaron en 1927 su asilo sobre un terreno que linda con los corrales de la plaza de toros y la avenida de San Agustín<sup>22</sup>. El autor de los planos fue el ya citado José Yarnoz Larrosa, quien concibió un sobrio inmueble de cuatro alturas, de las cuales tres están ordenadas en galerías que garantizaban el soleamiento, la aireación y el paseo, actividades integradas en los cuidados diarios de los ancianos a cargo de las religiosas.

Sin embargo, la mayor singularidad de este último tramo orientado hacia el norte de la capital charra vino de la mano de la promoción de viviendas unifamiliares con amplios espacios ajardinados. Sus comitentes supieron aprovechar las ventajas de estos terrenos del extrarradio para levantar inmuebles un tanto singulares, pese a lo cual algunas de estas construcciones no se han conservado. La ausencia de edificaciones previas en la zona y la proximidad de un entorno natural propiciaban la libertad creadora de los técnicos, favorecido por la falta de ordenanzas municipales que afectasen a este espacio, hasta mediados de la década de 1940.

Buen ejemplo de lo señalado fueron los dos hoteles propiedad de Ignacio Veiga (1921), situados enfrente de La Glorieta, en la avenida de la Merced, cuyas trazas firmó el arquitecto andaluz afincado en Salamanca Joaquín de Vargas Aguirre (1855-1935; titulado en 1883)<sup>23</sup>. El artífice de la conocida casa modernista de Miguel de Lis (1905), situada entre el paseo del Rector Esperabé y la calle Gibraltar, optó, influido por las características de la zona, por diseños calificados como pintoresquistas y que constituyeron un ejemplo aislado dentro de su producción. El proyecto que nos ocupa incluía dos viviendas unifamiliares contiguas con

21. *Ibidem*, pág. 289.

22. *Ibid.*, págs. 331-334.

23. *Ibid.*, págs. 342-343.

jardín. Ambas llamaban la atención por el efectismo de su peculiar alzado de dos alturas, debido, entre otros motivos, a la incorporación de soluciones tan poco frecuentes en la ciudad como la combinación en un mismo frente de un hueco ultrasemicircular modernista con un *bay window* rematado con un hastial concebido a modo de piñón escalonado horadado por un ojo de buey. El uso de elementos tan ajenos a lo salmantino ha llevado a los expertos en la obra de este artífice a justificar este diseño por el manejo e inspiración en algún catálogo de arquitectura nacional o internacional.

A escasos metros de estos inmuebles se levantó, pocos años después, otro de gran valor arquitectónico que tuvo mayor repercusión en la zona. Se trataba del chalé del ganadero Manuel Angoso Sánchez, bautizado como residencia Eguzkira –en euskera significa orientado al sol–, proyectado en 1928 por el arquitecto bilbaíno Rafael Fontán Sáenz (1898-1986; titulado en 1926), sobre una amplia parcela situada en la actual avenida de Alfonso VI<sup>24</sup> (fig. 9). Era un edificio que difícilmente pasaba desapercibido, no sólo por ser el único construido en esta dirección durante años, sino también por su diseño en estilo regionalista neovasco, una *rara avis* dentro del panorama arquitectónico salmantino de la primera mitad del siglo XX. La filiación a esta corriente estaba justificada por los orígenes vizcaínos de la esposa del comitente, Delfina Marina del Castaño, natural de Sopuerta (Vizcaya). El alzado incluía todas las características y los elementos de este tipo de arquitectura: el portalón de acceso, el hastial triangular con tejado a doble vertiente con el caballete perpendicular a la fachada principal, que estaba dividida en tres calles, con decoración con entramados de madera ficticios, los huecos triangulares, además de contraventanas exteriores de madera. Por lo que atañe a la planta, el arquitecto optó por los modelos ingleses, caracterizados por una marcada asimetría.

El impacto de este edificio en la zona fue incuestionable, ya que su presencia determinó el diseño del chalé de Andrés García Blanco en un terreno situado entre las avenidas de Raimundo de Borgoña y de la Merced, a escasos metros del que acabamos de estudiar<sup>25</sup> (Fig. 10). Se trataba de un caso excepcional en el que el comitente, un acaudalado banquero y empresario, no reparó en gastos en un inmueble en el que la elección del estilo neovasco estaba únicamente justificada por la vistosidad del diseño del proyecto de Fontán más que por el origen norteño de sus promotores, circunstancia que en este caso no se cumplía. Este encargo recayó en 1940 en el experimentado arquitecto Ricardo Pérez Fernández, que por aquel entonces llevaba más de veinticinco años de actividad en la capital salmantina en la que dejó buenos ejemplos de estilo art déco y racionalista. La Pérgola fue el nombre con el que se bautizó a este proyecto, en alusión a una de las dos instalaciones de este tipo con las que contaba. La vivienda unifamiliar está situada en el centro de un amplio jardín dotado con un parterre, un cenador, una fuente circular y una cancha de tenis<sup>26</sup>. Completan el conjunto otras dos edificaciones situadas en dos extremos de la parcela, destinadas a las casas del jardinero y del portero. Por lo que atañe a la del comitente, sobresale por la riqueza de su programa, que se aprecia en la planta y en el alzado. En relación a este último, destaca el empaque de sus cuatro frentes, en los que el técnico aplicó un variado repertorio de motivos de inspiración vasca, caso de los entramados de madera ficticios de color rojo, los pequeños orificios triangulares que imitan los huecos de ventilación de los pajares propios de la arquitectura popular de esa región del norte de España, el

24.- NIETO GONZÁLEZ, J. R., dir., *El Taller del Arquitecto. Dibujos e instrumentos*. Salamanca 1871-1948, Salamanca, Caja Duero, 2001, págs. 102-103; Díez Elcuaz, J. I., *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., pág. 313; Pérez de la Peña Oleaga, G., *Rafael Fontán, arquitecto: del art déco a la modernidad de los cincuenta*, Bilbao, Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro, 2007, págs. 66-68.

25. A. M. S., Caja 1777. Exp. 599; Núñez Izquierdo, S., "El arquitecto Ricardo Pérez Fernández (1894-1975; titulado en 1922). Biografía y trayectoria", *Norba, Revista de Arte*, 32, 2014, págs. 172-173.

26. A. M. S., Caja 1785. Exp. 384.



Fig. 9. Fachada del chalet de Manuel Angoso Sánchez, denominado *Iguzkira*. 1928. Arquitecto: Rafael Fontán Sáenz. Situado en la Avenida de Alfonso VI. Foto: Fondo Venancio Gombau. Filмотeca de Castilla y León.



Fig. 10. Fachada del edificio del chalet de Andrés García Blanco, denominado *La Pérgola*. 1940. Arquitecto: Ricardo Pérez Fernández. Situado entre las avenidas de Raimundo de Borgoña y de la Merced. Foto: Sara Núñez.

alero de castaño de gran vuelo y la veleta de la torre, aunque esta última no se conserva en la actualidad. Además, la singularidad también se refleja en la concepción de la planta por su accidentada volumetría, correspondiente a varios cuerpos prominentes ordenados en torno al núcleo central, que permiten que las dependencias principales se signifiquen y singularicen en el exterior. En este sentido, sobresale el porche de arcos de medio punto de la fachada principal sobre el que Pérez dispuso una terraza, el *bay-window* de la biblioteca y la cabecera de planta semicircular de la capilla. Además, *La Pérgola* cumple con la división habitual de este tipo de viviendas en cuatro partes: la de los señores, la de los niños, la de los criados y la de los invitados. Este tipo de detalles corroboran que Ricardo Pérez tenía cierto conocimiento de los modelos más complejos de la arquitectura residencial del País Vasco, de la que dejó buena muestra y un ejemplo irreplicable en la capital charra.

La singular combinación de la parcelación rústica y urbana de esta zona norte, posibilitó la construcción, años más tarde, de una barriada de viviendas para la clase humilde. Se trataba de una serie de casas de vecindad integradas dentro del conjunto conocido como *Ciudad Jardín*<sup>27</sup>. Bajo esta denominación se recuperó el término acuñado en 1902 por el urbanista británico Ebenezer Howard (1850-1928), quien

preconizó el establecimiento de viviendas obreras en un entorno natural separado de la urbe, pero bien comunicado con ésta. De este modo, los trabajadores podían disfrutar de las ventajas de la vida en el campo y en un entorno natural sin tener los inconvenientes de las zonas urbanas degradadas. Este modelo gozó de gran aceptación en Inglaterra, de donde pasó a un gran número de países europeos. Salamanca no fue una excepción y, de hecho, hubo tres tentativas hasta la configuración definitiva de esta barriada. Su sistemática inclusión en la zona norte en los planes de crecimiento de la ciudad fue un hecho desde el año 1944, fecha

27. NÚÑEZ IZQUIERDO, S., *La tipología de la vivienda en la arquitectura salmantina del Primer Franquismo (1939-1953)*. Salamanca, Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes, 2011, Tesina inédita. págs. 803-809.

en la que se aprobó el plan de reforma interior y urbanización del ensanche redactado por el ingeniero José Paz Maroto. Este último emplazaba su construcción en un extenso terreno comprendido entre el teso de la Chinchibarra y la carretera de Fuentesauco<sup>28</sup>. Inicialmente, este ambicioso proyecto contemplaba la construcción de al menos doscientos bloques de viviendas, distribuidos en manzanas rodeadas de jardín, sin que exista documentación más detallada al respecto, de manera que la propuesta no superó la mera declaración de intenciones.

Dos años más tarde, en el mes de mayo de 1946, hubo una segunda tentativa que corrió por cuenta de la Sociedad Anónima de Construcciones Inmobiliarias (S.A.C.I.), domiciliada en la capital charra. Llama la atención que entre sus miembros figurase además de dos ingenieros salmantinos, Gregorio Mirat Domínguez y Manuel Sánchez Fabrés, el arquitecto Secundino Zuazo Ugalde (1887-1971; titulado en 1912)<sup>29</sup>. Nada unía al arquitecto vasco a esta ciudad, pero por aquel entonces el técnico había reflexionado y ofrecido un variado repertorio de soluciones arquitectónicas para zonas urbanas de crecimiento, circunstancia que pudo animarle a tomar parte en este proyecto como promotor. Según la prensa, la primera inversión de la empresa fue la adquisición de unos terrenos entre las avenidas de Alfonso IX, la carretera de Valladolid y la estación de tren, con una extensión de 300.000 metros cuadrados. En ellos iban a construir una *“ciudad capaz para doce mil habitantes, en casas de tres y cuatro plantas, con trazado de calles, algunas que ha de tener un kilómetro de larga, templo parroquial, estadium de deportes, servicios, urbanización y cuantas necesidades demande la nueva población (...) la Sociedad que va a acometer esta magna obra también tiene estudiado, perfilado y pronto a la realización cuando las necesidades lo aconsejen, de una línea de autobuses o trolebuses, que hagan constantes recorridos, en el tiempo más breve”*<sup>30</sup>. Sin embargo, una vez más, esta megalómana propuesta languideció y nunca se materializó.

Así las cosas, en abril de 1949 se presentó la tercera y definitiva Ciudad Jardín de Salamanca. En este caso, la iniciativa corrió a cargo de Fernando Cid Rodríguez, dueño del terreno situado en el *Hectómetro siete de la carretera de Fuentesauco*<sup>31</sup>, que coincide con la actual avenida de la Merced. Con el paso de los años, el proyecto fue perdiendo capacidad de alojamiento, ya que finalmente se redujo a nueve bloques de tres plantas, dispuestos de manera paralela a las calles Juan de Pareja, las Meninas y Conde de Orgaz, que albergan ciento veintiséis viviendas. A pesar de esta drástica reducción, la barriada de nueva construcción mantuvo la denominación de Ciudad Jardín, aunque de las bonanzas iniciales no quedase ni rastro. Francisco Gil González fue el arquitecto responsable de su diseño, cuyas trazas firmó en marzo de 1947, aunque su ejecución se demoró hasta 1949. Como indicó el facultativo en la memoria, desde un principio ideó un alzado caracterizado por la sobriedad y la desornamentación, pero al que quiso dotar de cierto empaque con la incorporación de materiales nobles, como la piedra franca, aunque finalmente fue sustituida por ladrillo cubierto con revoco. Además, en su configuración el tracista buscó romper con la monotonía con un cierto movimiento de masas, combinando cuerpos salientes y entrantes, *“produciendo un efecto agradable, por las zonas de luz y sombras que acusarán el movimiento de fachadas”*<sup>32</sup>. La discreta variedad en los frentes también se aplicó al programa en planta, ya que las viviendas sólo diferían en el número de dormitorios, de tres a cinco, puesto que el resto de las dependencias era el mismo, es decir, sala de estar, comedor, cocina con despensa y un baño.

28. SENABRE LÓPEZ, D., *Desarrollo urbanístico ...*, op. cit., pág. 159.

29. A. M. S., Caja 6323. Exp. 109; Anónimo, *La Gaceta Regional*, 3-V-1946, “Se constituye una importante empresa constructora en Salamanca”, pág. 2.

30. Anónimo, *La Gaceta Regional*, 3-V-1946, “Una gran ciudad en la zona de ensanche de Salamanca”, pág. 2.

31. A. M. S., Caja 6385/3. Expediente 165.

32. *Ibidem*.

Una vez concluidas las obras se sucedieron una serie de circunstancias que fueron depreciando el valor de lo construido. Efectivamente, entre estos factores se encuentra, por un lado, lo derivado de su alejado emplazamiento con respecto al centro de la ciudad, ya que no contaba con transporte público que la conectara con la capital, lo que dificultaba notablemente vivir en ese espacio. En este sentido, fueron frecuentes las quejas de sus habitantes, quienes denunciaban el permanente lodazal de las principales vías de acceso<sup>33</sup>. Más grave aún era la falta de suministro eléctrico, de agua potable y alcantarillado, carencias que dificultaban seriamente su habitabilidad<sup>34</sup>. Ante estas penosas circunstancias, en 1954 el Instituto de Crédito para la Reconstrucción Nacional se hizo cargo de estos bloques, sufragando la importante inversión que necesitaba esta zona residencial, lo que supuso la recuperación de una agradable zona residencial que paulatinamente se fue rodeando de inmuebles promovidos por órdenes religiosas que valoraron la tranquilidad de esta zona, circunstancia que distinguió, como hemos reiterado en este texto, la configuración de la zona norte de la capital charra<sup>35</sup>.

### 3. Conclusión

En el lapso de cincuenta años la configuración del eje norte de la ciudad de Salamanca modificó sustancialmente su apariencia con la construcción de una serie de inmuebles que otorgaron cierta singularidad a la zona. Su estratégico emplazamiento, la disponibilidad de grandes solares, la dotación de infraestructuras y la tranquilidad de la zona convirtieron al paseo del Doctor Torres Villarroel y su prolongación hacia la plaza de toros en un atractivo espacio para la promoción de singulares diseños a cargo de comitentes particulares, religiosos y militares. A esto se sumó la inexistencia, durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, de unas ordenanzas municipales que coartasen la libertad creadora de los arquitectos que rubricaron algún diseño en esta zona. Lo último posibilitó la construcción de obras de diferentes estilos. Desafortunadamente, buena parte de este corpus arquitectónico desapareció a partir de los años setenta, cuando la mayor parte de los ejemplos abordados en este estudio fueron derribados para dejar paso a diseños que revisten un escaso interés.

*Fecha de recepción: 17/02/2017*

*Fecha de aceptación: 23/04/2017*

33. Así lo recuerdan los vecinos de la zona, tal como aparece recogido en la publicación dedicada a la memoria social de esta barriada. VV.AA., *El retablo inacabado: 50 años de historias en la Ciudad Jardín de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2005.

34. A. M. S., Caja 6265/2. Exp. 1.

35. *Ibidem*.

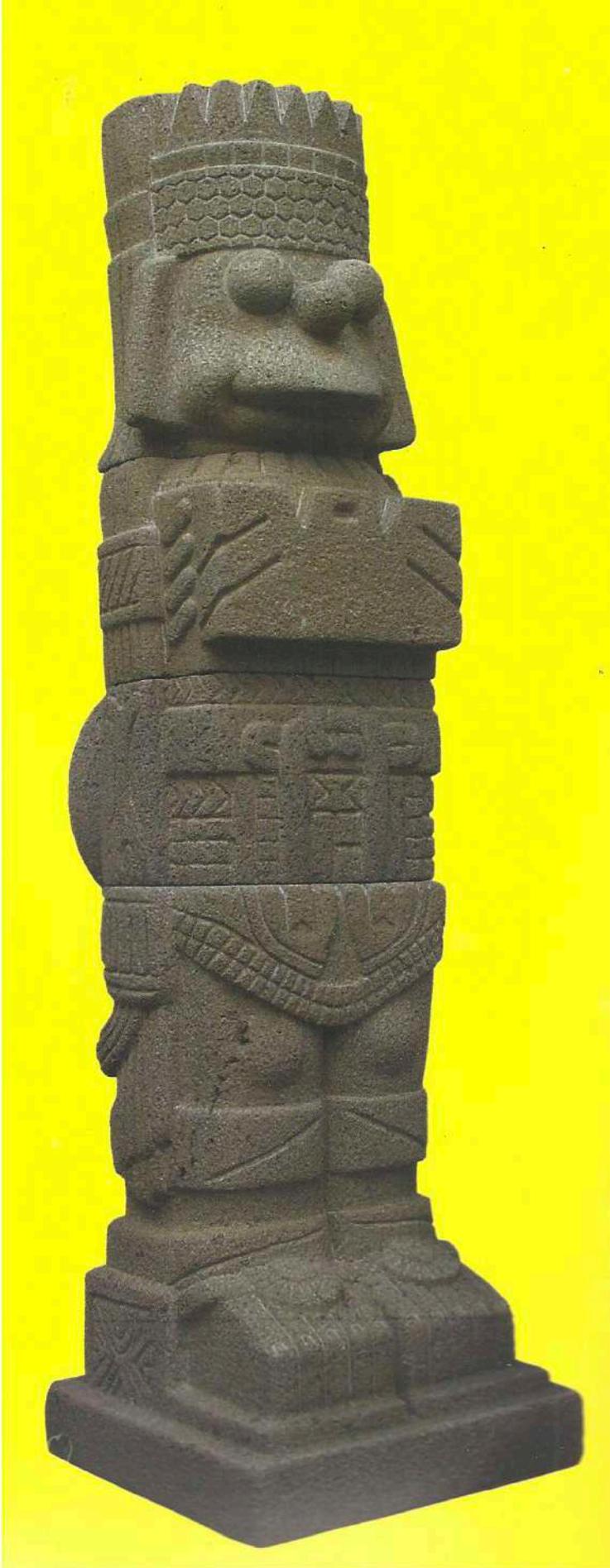


Fig. 1. Nadin Ospina, Atlante.  
2004, talla en piedra, 90x26x26 cm

# Del pre al post-colombino en el arte contemporáneo colombiano

Pre-Columbian art / Post-Columbian art

Sol Astrid Giraldo Escobar

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia  
sol.astrid.giraldo@gmail.com

## Resumen

La búsqueda de reconexión con el esquivo pasado pre-colombino se ha planteado desde el arte colombiano en diferentes períodos. No siempre de la misma manera, ni con las mismas herramientas, ni se ha llegado a las mismas formalizaciones. Estas búsquedas han partido de distintos puertos, contextos históricos, debates políticos e ideológicos y de múltiples búsquedas estéticas y personales como el indigenismo (en las décadas de los 30 y 40), los problemas de la identidad latinoamericana en las décadas de los 60 y 70 y las preguntas decoloniales y de género a partir de los 90, entre otras perspectivas. Como una aproximación al tema, este texto analizará cuatro propuestas (Edgar Negret, Nadín Ospina, Juan David Henao y el Colectivo El Cuerpo Habla), las cuales han explorado cada una a su manera el universo pre-colombino desde los post-umbrales del siglo XX.

**Palabras claves:** Arte moderno; arte contemporáneo; indigenismo; decolonialismo; género; escultura; performance.

## Abstract

*The search for reconnection with the elusive pre-Columbian past has been raised from the Colombian art in different periods. Not always in the same way, nor with the same tools, nor has it reached the same formalizations. These searches have started from different ports, historical contexts, political and ideological debates and from multiple aesthetic and personal searches such as indigenism (in the decades of the 30s and 40s), the problems of Latin American identity in the 60s and 70s and the decolonial and gender questions from the 90s, among other perspectives. As an approximation to the theme, this text will analyze four proposals (Edgar Negret, Nadín Ospina, Juan David Henao and the Collective El Cuerpo Habla), which have explored each in their own way the pre-Columbian universe from the post-threshold of the century XX.*

**Keywords:** Modern art; contemporary art; indigenism; decolonialism; genre; sculpture; performance.

El Dorado, con su resplandor eterno e inasible, es nuestro mito fundacional. Ningún occidental fue invitado a su derroche de belleza, abundancia, felicidad. Tampoco, los hijos mestizos y bastardos de la raza indígena en cuyo nombre se sembró en las quimeras universales. Eternamente expulsados, los latinoamericanos nos hemos debido contentar con las alucinaciones que producía como ansiosos fuegos fatuos criollos a través de nuestra geografía montañosa, en la forma de entierros y guacas<sup>1</sup>. No siempre salían a la luz sus tesoros, a veces sus riquezas presentidas hacían guiños para esconderse nuevamente en las profundidades del mito. Y cuando daban la cara, sus extraños dioses se envolvían en una apariencia tan impenetrable que nos continuaban expulsando desde la frialdad de los museos etnográficos. La orfebrería indígena y su hermético simbolismo antropomorfo, sus monstruos de ojos desmesurados, los dientes amenazantes de la estatuaria agustiniana<sup>2</sup>, sus guardianes pétreos de un secreto que no estaban dispuestos a revelar, la geometría intensa de Tierradentro<sup>3</sup>, su cavernoso culto a la muerte... todos ellos paraísos o infiernos, fuera del alcance de nuestra sensibilidad contemporánea, de las rejillas que Occidente implantó en nuestras miradas. ¿Es hoy posible acceder a esos mundos perdidos? ¿Vale la pena intentarlo? ¿Por qué no dejan de obsesionarnos?

La reconexión con ese esquivo pasado se ha planteado desde el arte colombiano en diferentes períodos. No siempre de la misma manera, ni con las mismas herramientas ni se ha llegado a las mismas formalizaciones. Estas búsquedas han partido de distintos puertos, contextos históricos, debates políticos e ideológicos y de múltiples búsquedas estéticas y personales como el indigenismo (en las décadas de los 30 y 40), los problemas de la identidad latinoamericana en las décadas de los 60 y 70, las preguntas decoloniales y de género a partir de los 90, entre otras perspectivas. Como una aproximación al tema, este texto analizará cuatro propuestas (Edgar Negret, Nadín Ospina, Juan David Henao y el Colectivo El Cuerpo Habla), las cuales han explorado cada una a su manera el universo pre-colombino desde los post-umbrales del siglo XX.

### El indigenismo y el debate moderno

En los albores de la entrada del arte colombiano al modernismo de la década de los 60, el tema se instala en el ojo del huracán, ante la presión que se da en la época de pintar latinoamericano. Este debate, en el que se pueden percibir claros ecos de los planteamientos marxistas, se da en términos de una dicotomía entre primer mundo y tercer mundo, entre colonizados y colonizadores, entre centro y periferia, entre internacionalismos cosmopolitas frente a episodios nacionalistas, en una concepción del capitalismo como un sistema que impone de forma única sus patrones culturales destruyendo en el proceso los valores de las distintas culturas nacionales. Identidad como motivo de orgullo, énfasis en la diferenciación cultural, resistencia, son algunos de los elementos que esgrimen los artistas para encontrar su lugar en un mundo que no parece tenerlo para ellos.

La vuelta al arte precolombino empieza a verse como deseable y apropiada en esta búsqueda de la “americanidad”, al lado de otras características como el influjo espacial, la imposición de la naturaleza, el dominio del mito, que define Romera como características básicamente latinoamericanas y donde siempre

1. Nombre popular con el que se conocen las tumbas indígenas en Colombia.

2. Se conoce como Cultura de San Agustín la desarrollada en el valle alto del río Magdalena, en el suroccidente de Colombia, entre 3300 A.C y el 1410 D.C. Es una de las primeras sociedades complejas en el norte de Sudamérica y desarrollo importantes trabajos de estatuaria megalítica.

3. La Cultura Tierradentro también tuvo importantes contribuciones a la estatuaria y la alfarería, pero sobre todo realizó monumentales hipogeos, en el Alto Cauca de Colombia, en el municipio de Inzá y Paéz. Su existencia se remonta a 870 años antes de la era cristiana y tiene un desarrollo conocido hasta el año 850 D.C.

será posible hurgar identidades<sup>4</sup>. Y que para muchos entonces podrían convertirse en el hilo de Ariadna que permitiría a los artistas latinoamericanos salir de su laberinto definido así por Traba: “*Se espera de los jóvenes latinoamericanos que han vivido en el exterior que a su regreso en contacto con el ambiente, el hombre y la naturaleza autóctonos entregarán el mensaje americano a que están obligados por su nacimiento*”<sup>5</sup>.

Aunque todavía no tuvieran muy claro el camino a seguir, los artistas de la época sabían que los términos del debate debían ser otros que los desarrollados por el inflamado indigenismo de los 30 y 40. “*Esas traducciones folclóricas-anecdóticas –diría Traba– no pueden verse sino como vestigios arqueológicos de una edad abolida por el trabajo revolucionario del arte moderno*”<sup>6</sup>. Aunque esta pérdida de inocencia no facilitaba las cosas, sí empezaba a indicar un camino, como lo insinuaba Romera: “*el hombre sudamericano con las técnicas superiores de una civilización muy desarrollada, con un fondo cultural milenario, tiene que volver a plantearse los problemas más primitivos*”<sup>7</sup>.

Había pues una percepción de que era en ese mestizaje del lenguaje estético moderno internacional y los contenidos vernáculos donde podrá emerger la voz americana. Pero, ¿cómo hacerlo?, ¿dónde estaba lo primitivo?, ¿qué era? Marta Traba da la clave del carácter que, según ella, debía tomar esta indagación: “*La revisión sería del arte precolombino trata de saber en qué medida lo precolombino mantiene una continuidad con el hombre actual en América. Y como esta continuidad condiciona las obras actuales dentro de un temperamento, una atmósfera particulares*”<sup>8</sup>. Traba saluda en el continente las peculiares y acertadas soluciones de un Rufino Tamayo en México y de un Fernando de Szyszlo en Perú, países del núcleo indígena<sup>9</sup>. Es en este contexto donde puede entenderse el trabajo del escultor colombiano Edgar Negret, y este fue el debate que lo alimentó.

## 1. Escena: Edgar Negret y la búsqueda de la identidad en las mecánicas industriales y celestes

El escultor Edgar Negret (1920-2012) no tuvo un acercamiento temprano al mundo precolombino. Pero en el desarrollo de su trabajo, fue llegando a él, hasta terminar convirtiéndolo en uno de los pilares fundamentales de su obra. Después de una breve etapa figurativa, muy pronto se decanta decisivamente por un lenguaje abstracto y moderno.

4. ROMERA, A., “Despertar de una conciencia artística”, en Bayón, Damián (Relator), *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, 2ª edición, 1978, pág. 14.

5. TRABA, Marta, “El problema de la existencia del artista latinoamericano”, en *Marta Traba*, Bogotá, Museo de Arte Moderno y Editorial Planeta, 1984, pág. 203.

6. Ibid.

7. Ibid, pág.14.

8. TRABA, M., “La lucha contra el mimetismo en el arte”, en *Marta Traba*, Bogotá, Museo de Arte Moderno y Editorial Planeta, 1984, pág. 214.

9. Para Traba y Romera habría tres núcleos en Latinoamérica según su relación con el pasado indígena. El primero sería el Núcleo Precolombino, indigenista. Este estaría concentrado, al norte, en México y Centroamérica y respondería a la herencia de las culturas mayas, toltecas y aztecas. Más al sur, estaría también la zona altamente tradicional de Perú, Ecuador, Bolivia, con su influencia tihuanaco e inca. Según Romera, las corrientes extranjeras que llegaron históricamente aquí se han terminado por “indianizar”. Para Traba, en esta zona, el pasado no es asunto de museo y “sigue actuando como una presencia real sobre los habitantes de estas regiones”.

El segundo núcleo que contempla esta teoría sería el extranjerizante o europeizante, conformado por Argentina, Uruguay, Chile y Venezuela. En este no se habría dado ningún diálogo con lo indígena, y al contrario todo lo vernáculo habría terminado por extranjerizarse. Entre estas dos zonas se daría una franja fronteriza, de la que harían parte Brasil, Paraguay, Costa Rica, Cuba y Colombia, donde la relación con lo prehispánico no es muy estrecha como en el primero núcleo ni tan difuminada como en el segundo. TRABA, M., “La lucha contra...”, op.cit, pág. 213.

ROMERA, A., “Despertar de una conciencia artística”, op.cit. pág. 5.

Hay en su trabajo una búsqueda intensa del valor de los materiales, el constructivismo y la organicidad. A finales de la década del 40, viaja a Nueva York y comienza a indagar el mundo de la máquina, de la industrialización, a hurgar en la estética de lo que no parecería tenerla, en la nobleza de los materiales más innobles en términos tradicionales como el hierro, las varillas, el aluminio. Entona entonces en un lenguaje recio, austero, un canto poético a la modernidad, la era industrial, las ciudades, el movimiento frenético del siglo XX. El esqueleto que puede soportar semejante universo es su imaginativa geometría. Luego de esta incursión al corazón de la máquina hecha en la madre de la industria del siglo XX, Negret emprende su viaje al otro lado de la luna, es decir la otra gran meca perseguida por los artistas de la época: Europa.

Además de descubrir allí el sistema modular en Gaudí, el color en Mallorca, tiene un intenso acercamiento al arte primitivo africano en el Museo del Hombre de París, el cual lo conmueve profundamente. No hay que olvidar que en sus inicios ya había emprendido búsquedas espirituales que al principio se expresaron en un descarnado Cristo de hierro y madera. Cuando regresa a Nueva York, ya entrados los 50, le esperarían otros descubrimientos fundamentales como el aluminio, los remaches, los tornillos, con los que esculpiría figuras maquínicas con alma, vida y movimiento. Pero también como antes en Europa, le estaría esperando un encuentro místico, que en este caso sería el arte esencial, telúrico, de las culturas Navajo y Pueblo de Norteamérica. Este acercamiento a civilizaciones excluidas de la historia occidental le daría un vuelco definitivo a su trabajo. Entonces *“reconsidera las fuerzas y propiedades de la magia y del espíritu como ingredientes fundamentales de su producción”*<sup>10</sup>.

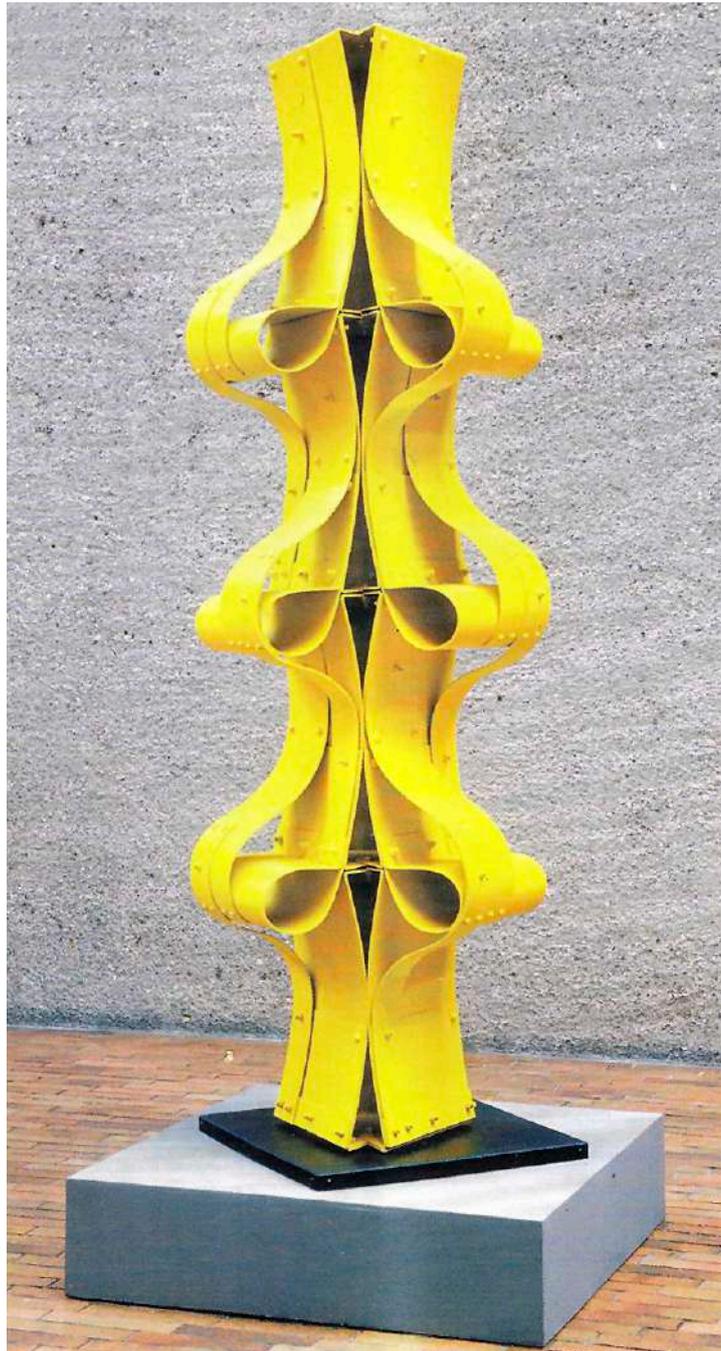


Fig.2. Edgar Negret, *Maíz*, 1993, aluminio pintado, 295 X80 X80.

10. SERRANO, E., *La era Negret*, Bogotá, Catálogo del Museo Nacional de Colombia, 2006, pág.16.

La materialización de este encuentro inédito de las fuerzas cósmicas de una cultura tradicional con la energía desbocada de la máquina de una cultura despersonalizada e industrializada tendría su primera manifestación en su serie de *kachinas* (nombres de los tótems navajos) con los que empieza su culto personal, vertical, ascético, a las fuerzas cósmicas del universo. Habría una simbiosis todavía más atrevida en sus *Aparatos Mágicos*, donde la racionalidad sólida de la producción industrial se hace liviana en estas máquinas inútiles, obstinadas, y la etérea magia se vuelve concreta en unas formas terrenas y absurdas. La geometría y la estructura todo lo salvan con sus juegos perfectos de proporciones, volúmenes y ritmos que le permiten atrevidas incursiones en la asimetría.

Sin embargo, sólo será a su regreso a Colombia cuando estos temas que habían empezado como ligeras filtraciones en sus sólidas esculturas terminarán por inundarlas y llevarlas decididamente a un nuevo y conmovedor continente. Entonces la época le exigió, y él aceptó la exigencia, de “americanizarse”, una presión que sentían los artistas locales.

Esto comenzó a hacerlo sumergiéndose en “*la cultura, naturaleza, topografía e idiosincrasia*”<sup>11</sup> de ese país natal que había abandonado durante los años definitivos de su formación. Así, empiezan a aparecer en sus obras cordilleras, soles, lunas, cóndores, plantas de maíz. Negret parecía estar descubriendo a América como su antepasado el conquistador Sebastián de Belalcázar. Finalmente está preparado para aproximarse a lo precolombino, un universo que no buscó en clichés exóticos, sino en la espiritualidad de las culturas ancestrales. Comenzó indagando la monumentalidad agustiniana y la de Tierradentro, y entonces sintió la necesidad imperiosa de viajar a las mecas prehispánicas, a los grandes centros energéticos de ese mundo ancestral en México y Perú. Al hacerlo, lo que había sido una insinuación, el *pathos* precolombino, se instaló en el centro. Así logró una “*ingeniosa síntesis de referencias tecnológicas, orgánicas y espirituales*”<sup>12</sup>.

Negret cambió entonces, según sus palabras: “*los mitos de Europa por los mayas, aztecas, incas. La serpiente emplumada de los mayas hace el mismo papel de Prometeo, quien está de parte del hombre y roba el fuego de los dioses para dárselo. La serpiente emplumada está del lado del hombre y roba el maíz a los dioses para dárnoslo y volvernos hombres del maíz*”<sup>13</sup>. Sin embargo, en su obra no aparece la representación mimética de la serpiente al lado de un buen salvaje, cetrino y manso como en la obra de Luis Acuña y Pedro Nel Gómez, pintores indigenistas de los 30 y 40. Lo que ve la crítica de su tiempo en su obra es una cautivante relectura de ese “*cupismo teotihuacano*”, de ese “*neocupismo de Machu Pichu*”, de ese “*expresionismo y surrealismo azteca*” del que hablaba Romera. O de esa organicidad azteca, de esa geometrización inca, de esa alucinante repetición de un tema ornamental, de una manera continua, sin pausa, lineal de los incas, observados por Traba.

En obras como *Casa de las Serpientes*, *Fuente Ceremonial*, *Fiesta Andina*, *Maíz*, *El Gran Soporte*, *El Triángulo*, *El Arco*, hay sobre todo una fascinación por la síntesis, la simplicidad, la necesidad formal, la definición, la energía desarrolladas en la geometrización de las culturas primitivas<sup>14</sup> y que se expresan obsesivamente en los tejidos, mantos, ábacos, objetos plumarios, candelarios, códices precolombinos. Todo ello en absoluta convivencia con sus planteamientos estéticos anteriores. Tanto que esa carga de discursividad ecológica,

11. Ibid, pág. 18.

12. Ibid, pág. 21.

13. Ibid.

14. READ, H., *Imagen e idea*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pág. 56.

americanista, nacionalista, ideológica, que alcanza a percibirse en su última época, no logra mermar sus alcances formales ni disminuir sus apuntes conceptuales, su conexión mística con ese mundo hermético. Es pues su obra una celebración del mundo aborigen, pero desde la propuesta arriesgada de estudiar su lenguaje y atreverse a hablar desde él, a modular con estos signos primitivos otros enunciados de frente a su contemporaneidad.

## 2. Nadín Ospina: la identidad como simulacro

El problema para Nadín Ospina (1960) también es la vigencia de los vínculos con el pasado precolombino. Pero a diferencia de Negret que cree lograrlos, Ospina llega a la conclusión de que es imposible: “*El pasado precolombino es inasible*”<sup>15</sup>, dice lapidariamente. Por ello se decide a simularlo. Aunque Ospina era una joven artista reconocido por sus reflexiones sobre la identidad, la ecología, los animales, su participación en un Salón Nacional que ganó con la obra *In partibus infidelium* (*En tierra de infieles*) en 1992 partió en dos su carrera y también las reflexiones sobre el tema precolombino en el país. Su instalación era la recreación de un museo arqueológico decimonónico con piezas precolombinas falsas. Más tarde iría más allá con su serie de *Críticos Bizarros*, en los que en una ingeniosa fusión logra combinar la cara de Bart Simpson con un cuerpo hierático agustiniano. Esta imagen es tan demoledora que críticos como el español

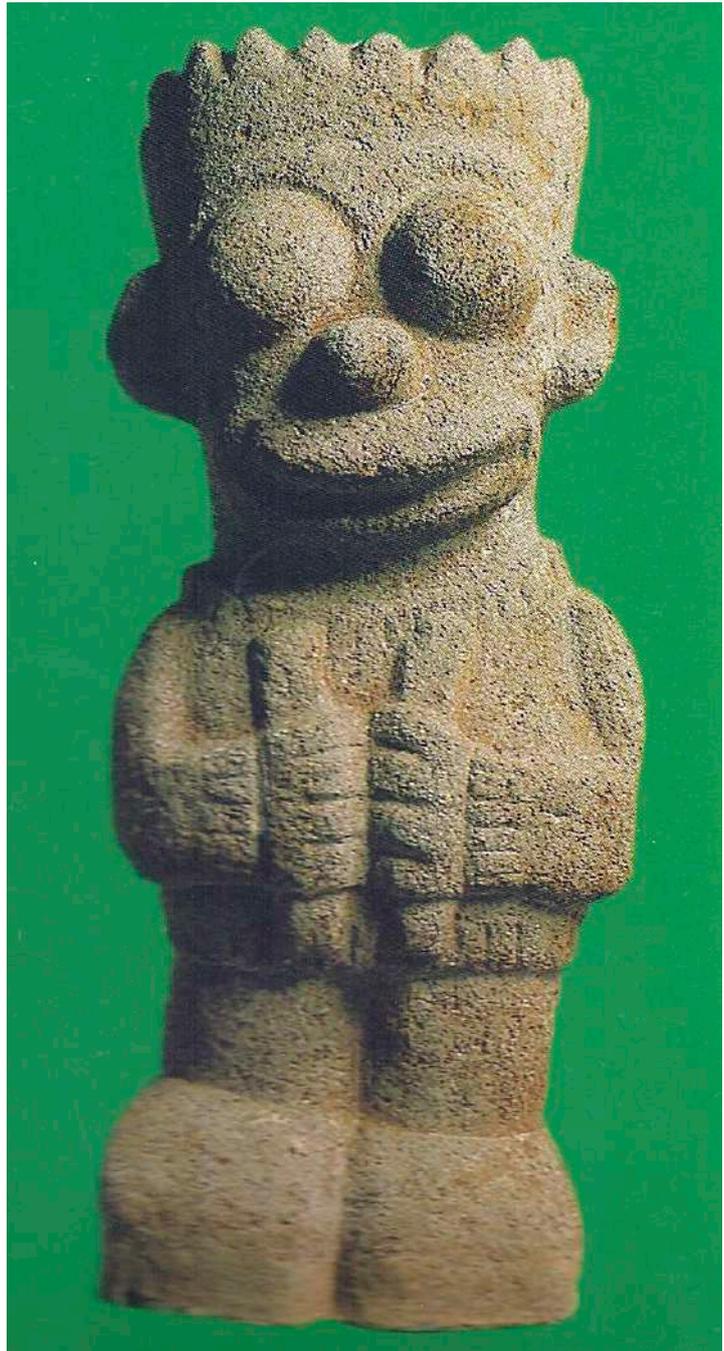


Fig.3. Nadin Ospina, *Crítico Arcaico*, 1993, piedra hechiza, 105x45x45

Eduardo Pérez Soler, han llegado a decir que “*el Crítico Arcaico I es una obra tan emblemática para la América Latina de fines del siglo XX como lo fueron las Marilyn de Warhol para los Estados Unidos de la década del 60*”<sup>16</sup>.

15. HERZOG, H. M., “El pasado precolombino es inasible”, *Revista Mundo*, n° 18, Bogotá, pág. 17.

16. PÉREZ SOLER, E., “Un ícono de la era poscolonial”, *Revista Mundo*, n° 18, Bogotá, pág. 55.

Su contexto no es ya el de la recuperación de las raíces, la búsqueda de la identidad en el pasado y la resistencia en el presente. El suyo es un escenario desencantado. Ya no se trata de sobrevivir al capitalismo homogeneizador, unívoco y expulsor, contra el que luchaba Negret, sino a “*un capitalismo híbrido, resultado de un complejo proceso de negociación entre la cultura transnacional y las culturas locales*”<sup>17</sup>. Ospina está metido de cabeza en un debate internacional que ha desactivado las culturas binarias del primer y tercer mundo, del centro y la periferia, de la mirada exótica y nostálgica de los folclorismos. Vive los tiempos de la explosión de pluralidades culturales, el disfrute de las diferencias, el discurso de la otredad, el poscolonialismo, el cuestionamiento del exotismo, la muerte del autor, los bordes, los lugares transicionales, los entrecruzamiento del presente y pasado, del afuera y del adentro, de la inclusión y exclusión<sup>18</sup>.

Ante este estado perturbador de las cosas sólo queda el simulacro, la falsificación, la simbiosis, la hibridación, y Ospina es un maestro en ello. Sus “objetos precolombinos” son hechos manualmente con técnicas tradicionales por falsificadores de oficio que trabajan bajo sus órdenes y en los que mezcla cabezas de Miceys, Donalds, Tribilines, con cuerpos agustinianos, texturas quimbayas, iconografía muisca. En ellos concentra una confusión de signos que logran transmitirnos de un solo golpe visual el debate ideológico, lo inútil e ingenuo de la nostalgia, la resistencia, la reivindicación o el orgullo patrio. El mensaje parecería claro: ese lazo con lo precolombino se perdió, es irreparable y a nadie le importa, en un mundo donde la identidad proviene de las marcas que se consumen y prefieren. Sin embargo, en el fondo de ese exotismo desactivado permanece inmovible una evidencia “*es como si su piel petrificada preservase una identidad esencial de la que no le es posible desprenderse*”<sup>19</sup>.

Hay pues a lo largo de esta galería monstruosa, de espejos invertidos, de habitaciones cerradas, de cadáveres sagrados, de ritos muertos, de magias rotas, de silencios salvajes, de mentiras grandilocuentes, la condensación de las principales preguntas del debate posmoderno en la forma que toma en América Latina: ¿Perdimos el contacto con nuestras culturas milenarias? ¿Eran nuestras? ¿Nuestros templos de memoria precolombina, como los museos, son tan artificiales como cualquier serie de Ospina, pero tal vez menos honestos? ¿El pasado precolombino es una mueca, una representación con actores petrificados por el *rigor mortis* y con espectadores que asisten masticando chicles? ¿Perdimos el sentido sagrado de la vida? ¿Pero eso importa? ¿Nos hemos convertido en guardianes de un capital simbólico que tal vez sólo dé para recrear un parque temático exótico? ¿Es nuestra historia una ficción, nuestra cultura una escenificación? ¿Es lo americano una utopía, un misterio o una mentira? ¿Qué papel juegan estos fetiches culturales en la inalcanzable identidad? ¿Quién puede decir yo en el mundo de las transacciones culturales, las trashumancias, los desplazamientos globales? ¿Es el pillaje arqueológico una labor menos honesta que la de los museos? ¿Tal vez la única manera de alcanzar estos inalcanzables, de tocar estas vaporosidades, sobrevolar estas cimas y estos infiernos precolombinos sea el humor? No hay respuestas. Sólo, la sonrisa sagrada del malicioso Bart Simpson de piedra que nos contesta con su silencio impenetrable y nos lo tira como un guante a la cara, retándonos a un duelo que sospechamos no podemos ganar con nuestras oxidadas armas conceptuales.

17. Ibid.

18. Elementos definidos como propios de la posmodernidad globalizada en GUASCH, Anna María. Seminario: “El arte contemporáneo y el paso de lo micropolítico a lo postpolítico”. Medellín, mayo 31, junio 1, 2, 3 de 2006.

19. PÉREZ SOLER, E., “Un icono...”, op cit., pág. 56.

### 3. Escena: Juan David Henao: la historia como pastiche

El centauro viene galopando desde las profundidades de la historia. Es un guerrero pero su peor lucha es la que tiene consigo mismo. No la puede esconder y la lleva a flor de piel. Civilización y barbarie se enfrentan a muerte en ese cuerpo dividido entre un torso humano perfecto y su dorso, patas y cola animalizados. Sin embargo en la aurea estética griega estas contradicciones fueron superadas por el ideal armónico de Fidias. Y así, bellos y dramáticos ejemplares, mitad hombre, mitad caballo, recorren con sus cascos los exquisitos frisos del Partenón. Entre forcejeos y luchas, van exhibiendo también sus contradicciones corporales apaciguadas en una de las más logradas soluciones formales del canon artístico europeo.

¿Qué diremos, sin embargo, del *manarrauro* que ha cazado Juan David Henao (1987) cuando pasaba descuidado por la prosaica historia latinoamericana? Nada de concesiones, condensaciones ni triunfos formales hay en el engendro de cabeza de santo colonial y cuerpo de marrano que salió de estos corrales al Oeste de Europa. Nada de ceremonia ni triunfos de la razón. Sólo encontramos allí detritos, figuras heridas a muerte, deformidades. En lugar de condensación, yuxtaposición. A cambio de soluciones, derrotas. Y en vez de la gravedad ceremonial del mito milenario, lo que resuena en él es una carcajada prosaica de un poco más de quinientos años. La grieta, el choque, la incompletud, la imposibilidad se instauran en el cubo blanco adonde llega la particular mitología de Henao.

Sus esculturas, objetos e instalaciones despliegan físicamente el lugar de la paradoja. Columnas hechas de cerámicas precolombinas y del Carmen de Viboral (cerámica tradicional realizada con técnicas europeas), o de capiteles corintios y maíz. Columnas que no sostienen sino que se doblan o hacen escaleras a la nada. Mazorcas realizadas con granos de cerámica. Floridas sillas Luis XV forradas con textiles indígenas de geometrías obsesivas. Construcciones en contra de la lógica, las leyes de Euclides, las líneas rectas, la totalidad, las estructuras racionales, los acabados estéticos. ¿Se podrían entonces entender como aglomeraciones eclécticas? Sí, indudablemente campea en estos objetos ambiguos una liberación de los diques que compartimentan los periodos históricos, los decálogos de la pureza formal, las categorías y jerarquías racionales y occidentales, lo artístico y lo artesanal. Y por supuesto las normas que prohíben o autorizan los materiales de la creación.

Por esto, la obra de Henao podría mirarse desde las estrategias de la estética de la posproducción propuesta por Nicolás Bourriaud. Es decir, la del artista que no trabaja con materias primas, sino con unas elaboradas, generando así significados “*a partir de la selección y combinación de elementos heterogéneos ya dados*”<sup>20</sup>. Éste, por lo tanto, no aspira tanto a ser un creador como Yahvé, sino un combinador de detritos culturales como un DJ o un editor cinematográfico. La historia es una plastilina maleable en las manos de este reciclador que no practica la originalidad sino el montaje. Y en esto se diferencia de Nadín Ospina, por ejemplo. Aunque ambos artistas reflexionan sobre los choques en la cultura latinoamericana, Ospina construye objetos nuevos en clave de simulacro, mientras Henao simplemente recombina los existentes. Otra diferencia entre ambos es que los diálogos propuestos por Ospina son entre lo vernáculo y lo global, mientras Henao se concentra en el choque de los fundamentos históricos de la cultura latinoamericana.

20. BOURRIAUD, N., *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.



Fig.4. Juan David Henao, *Objeto etnológico*, 2015, cerámica, 19x38x38 cm.

El eclecticismo de Henao, empero, se aleja de la ligereza que denuncia Yve-Alain Bois en la escena de las transvanguardias y estilos internacionales desde la década de los 80, cuando la historia se convirtió en un divertimento, al ser tratada “*como un espacio de pura irresponsabilidad*”<sup>21</sup>. Y en ella, entonces, todo aparecía con la misma significación, el mismo valor.

Al contrario, a pesar de su indudable humor e ironía, hay una pregunta responsable y de la mayor importancia en los objetos absurdos de Henao. Y una sustentada crítica cultural a los conceptos de exotismo, mestizaje y sincretismo que ha impuesto una interpretación occidental y colonial de la historia de Latinoamérica (palabra que en sí es ya todo un *marranauro*). Porque los objetos que interviene, sobre todo los etnográficos, estarían escenificando un desgastado y ficticio mito de origen que ya no dice nada. En este punto vale la pena acudir al neologismo *historiocularidad* (*historiocularity*) utilizado en algunos análisis decoloniales, el cual intenta apartarse del logocentrismo de la historiografía tradicional. Así, la historiocularidad no se preocuparía tanto por el cómo se escribe la historia sino cómo se hace visible<sup>22</sup>.

Y eso es lo que vemos en estos objetos dementes de Henao: las estrategias fallidas de la historia hechas materia que se puede ver. Para lograrlo nos hace consciente de todo lo que de ideología y acumulación

21. Ibid.

22. REYNOLDS-KAYE, J., “Exhibiting the Decolonial Option: Museum Interventions by Pedro Lasch and Demián Flores”, *Hemisferique Institut E-misférica* 11.1 *Gesto Decolonia*, 2014 (en línea) Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial/reynoldskaye>

simbólica conllevan las cosas. En su *Sistema de los objetos*, Baudrillard expone como en todo objeto hay una estructura funcional, pero también una social y mental, las cuales terminan traslapándose o contradiciéndose<sup>23</sup>. Es decir, las cosas tienen un componente esencial, primario y operativo (para qué sirven). Pero también uno inesencial, variado, disperso, formal (cómo están hechas). Este es precisamente el terreno de Henao: todo lo que en el objeto no tiene función pero sin embargo está pleno de historia, símbolos y de marcas sociales, culturales y políticas. Es decir, de connotación. Es en este espacio donde despliega su carnaval errático de monstruos cotidianos, de artefactos hechizos y deformes.

Y en este sentido nos habla desde otra perspectiva plenamente latinoamericana, la barroca, entendiéndola aquí más que como una época histórica como un modo cultural que tiende al regodeo en el significativo, a la pasión por el espectáculo, a la búsqueda de una visualidad para toda idea. Se podría entonces reconocer en su obra aquellas características que Bolívar Echavarría<sup>24</sup> distinguía en el *pathos* barroco: la reutilización de un código para decir otra cosa, el retorcimiento de un lenguaje para trascenderlo, la exageración, la oposición, los enrevesamientos de todo tipo que buscan llevar al sistema a la suprema tensión para explorar sus últimos límites y posibilidades. Perversa combinatoria.

Los objetos de Henao son ambiguos en el sentido que le da Elena Olivera a aquellos híbridos que no caben en las categorías funcionales, ni puras ni simples ni distintas<sup>25</sup>. Piezas que se contradicen en sí mismas, imposibles lógicos, estéticos e históricos. Materiales cargados semántica y culturalmente de maneras tan dispares que nunca hallarán sosiego. Aunque logren un precario equilibrio formal en sus surrealistas acumulaciones, y ese es el triunfo de cada pieza, éste aparente caos controlado en cualquier momento puede estallar. De hecho, lo hace en la mente del espectador que no puede unir lo que ve.

Es que semejantes juegos no son una simple diletancia formal. Más que la incongruencia de los materiales y los estilos, Henao plantea un feroz combate semántico, una demolidora crítica plena de humor negro y de comentarios agudos. ¿Qué es lo civilizado, qué es lo bárbaro? ¿qué es lo original, qué es el robo de formas?, ¿qué es lo artístico, qué no lo es?, ¿qué es lo sublime, qué lo prosaico?, ¿qué es el arte, qué la artesanía? ¿qué es lo que tiene valor, qué no lo tiene?

Su tema es la identidad latinoamericana no como un ideal deseable en los términos de Acuña, Gómez o Negret, sino como una ficción para deconstruir, un concepto por revisar, una utopía para explotar. Por ello su planeta es el del corto circuito más que el del sincretismo o el mestizaje que supondrían transacciones y acuerdos exotizantes.

Henao no se ha inventado nada. Ya la artesanía y la cultura popular habían dado cuenta de estas incongruencias pasadas por alto por los imaginarios oficiales. El artista simplemente las observa, las colecciona, las disecciona, las deconstruye y las vuelve a construir para llevarlas a los sacrosantos espacios expositivos con una mueca que desvirtúa toda seriedad conmemorativa de una exotizada y plácida América mestiza. La que él ve está esencialmente contrahecha como resultado de luchas de poder, de imaginarios, de colisiones semánticas, de

23. BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1999.

24. ECHEVERRÍA, B., *La modernidad de lo barroco*, México, Era-UNAM, 2005.

25. OLIVERAS, E., "Objetos ambiguos en el arte argentino de los 90", *Arte en Colombia Internacional*, n°82, abril-junio, 2000.



Fig.5. Colectivo El Cuerpo Habla, *Molé que molé*, 2012, performance.

significantes vencidos. Así son también sus fabulosas piezas paródicas, donde podemos ver en vivo y en directo la rugosa y deforme piel de la historia, tan fisurada como sus cerámicas infructuosamente remendadas.

#### 4. Escena: la memoria cultural del cuerpo

*“Fácil es imaginar –al regreso de su primer viaje– a don Cristóbal Colón actuando y gesticulando ante los Reyes Católicos como un auténtico bufón con dos mazorcas en la mano, y todo para explicarles a sus patrocinadores la manera como las mujeres de las tierras descubiertas, ayudadas de un mazo de madera, machacaban dichos granos boleando sus tetas y cantando, para finalmente transformarlas en una redonda masa que puesta sobre un plato de barro y encima de las brasas, terminaba convertida en un insípido bocado muy consumido por aquellos salvajes recién descubiertos.”<sup>26</sup>*

Se quiere proponer aquí, como una coda a las anteriores esculturas revisadas –casualmente todas de artistas varones–, una obra desmaterializada, des-monumentalizada, des-museificada, des-fetichizada. Feminista. Por un lado, no tiene pedestales, ensamblajes, juegos de fuerza o equilibrio, ni nostalgias de utopías pasadas. Ni, por el otro, simulaciones, ironías o gestos iconoclastas. No es tampoco un artefacto estético. Su soporte, al contrario, es el cuerpo. El de varias mujeres de distintas edades que se apropian de las calles de Medellín.

26. ESTRADA, J., “Tribulaciones sobre la arepa”, *Revista Universo Centro*, n°31. Febrero de 2012. [En línea] <http://www.universocentro.com/NUMERO31/Tribulacionessobrelaarepa.aspx>

Las integrantes del Colectivo Artístico El Cuerpo Habla en la acción *Molé que Molé* (realizada desde 2012)<sup>27</sup> invaden diversos espacios urbanos sentándose alrededor de una mesa de madera en la que hay instaladas máquinas de moler. Llevan sus cabellos recogidos, largas faldas de tela cruda blanca y el torso descubierto. Sus cuerpos sobre el asfalto interrumpen la vida cotidiana de la ciudad. En silencio, y en contravía del agitado movimiento urbano, muelen y muelen maíz. La desnudez permite apreciar la arquitectura de sus movimientos, los músculos que utilizan en esta acción, el esfuerzo, la tensión. También la sabiduría memoriosa de aquel oficio ancestral en el baile de sus manos. Ese que las mujeres latinoamericanas han aprendido por generaciones y generaciones, y han repetido desde los tiempos anteriores a la Conquista. Ese con el que han transformado en comida y nutrición el verdadero Dorado: el “grano de oro”, el maíz americano.

El protagonista de esta performance es uno colectivo, en el que se pierde la individualidad de cada una de las mujeres. Tampoco hay distinción entre ellas y la materia que manipulan: piel, sudor, maíz, telas. En la molienda hasta la extenuación todo termina amalgamándose en un concentrado vibrante: una masa viva, sin categorías, ni tiempo. Los significantes también se intercambian y cruzan: los pechos y el maíz nutricios, el trabajo y el ritmo, la comida y la estética, la performance y la molienda. Y al final, de esta máquina de acciones físicas y rituales surge la arepa, tortilla de maíz devenida objeto sagrado, que repartirán entre el público para una comunión actual y profana con el grano que sustentó por siglos la alimentación de estos pueblos.

Volvamos al debate pre-post colombino y recordemos como Traba y Romera aseguraban que en países como Colombia, Paraguay o Costa Rica, no habitaba en su actualidad la memoria indígena, a diferencia de otras naciones latinoamericanas decididamente indigenistas como México, Perú, Bolivia o Ecuador, las cuales, según dichos críticos, la conservaban viva en su cultura material contemporánea. Y, por lo tanto, en estos lugares “des-indigenizados”, lo precolombino no podía formularse “como una cultura reconstruible”. Así, desde el arte apenas se podría aludir a ello como “una vida irrevocablemente desaparecida”<sup>28</sup>. Desde la perspectiva de Nadín Ospina, como veíamos anteriormente, también los vínculos con las culturas vernáculas se habrían roto, son inasibles y han sido usurpados por los imperativos de la globalidad. Mientras Juan David Henao, por su parte, señala las capas profundas y las resiliencias materiales que ignoraban Traba y Romera.

Al respecto, las mujeres de *El Cuerpo Habla* no dicen nada, pero sus cuerpos expuestos lo recuerdan todo en este embadurnamiento. Sin teorías, se restriegan y deshacen en el caldo primordial de la vida americana, en ese maíz que es planta y economía, pero también símbolo y cultura. Historia pero sobre todo presente.

El maíz que Negret al doblar el aluminio industrial vuelve un ícono identitario, que Ospina convierte en el pelo de Bart Simpson, que Henao mezcla con la arcilla ancestral, aquí ya no está re-presentado, sino que es presencia. Estos cuerpos femeninos son su archivo, su actualidad, su canto. Es esta acción un homenaje a todas aquellas excluidas de los relatos oficiales que sólo han tenido en cuenta las espadas de los conquistadores europeos, los caballos de los próceres de la Independencia, las charreteras de los guerreros de todas las pelambres y épocas.

27. Fernanda Aguirre, Carla Aguirre, Gabriela Galvis, Diana Paniagua, Mónica Restrepo, Evelyn Loaiza, Catalina Cadavid, Erika Palacio, Raquel Peña, Ángela Ángel, Alejandra Quintero, son algunas de las *performers* participantes en esta acción que se ha realizado en varias ocasiones.

28. TRABA, M., “La lucha contra...”, op. cit., pág. 213

Al contrario, estas *performers* despliegan un espacio para escuchar el bajo continuo del trabajo nímio, los susurros permanentes y constructores de la cotidianidad, el minucioso, callado, milenario tejido de los días. Todo ello se condensa en la arepa que por siglos ha salido de las manos de las mujeres americanas. Desde la insignificante y a la vez épica redondez de una tortilla de maíz, ellas han sustentado, sin ningún reconocimiento, la economía de sus familias y sus países, pero también los vínculos emocionales, filiales y comunitarios, el entramado que ha permitido la vida en tiempos de guerra y de paz.

Otra revolución también sucede aquí: la de esos cuerpos de mujer que se sustenta en una memoria olvidada, ahora recuperada en su actualidad urbana. Dice Ángela Chaverra, directora de El Cuerpo Habla, que en *Molé que Molé*: “*la mujer no solo muele el maíz, sino también a ella misma*”<sup>29</sup>. Afirmación que nos hace pensar en una pos-escritura de los cuerpos, paradójicamente afianzada en un pasado pre-colombino. Cuando Occidente llega a estas tierras en las carabelas de Colón, además de la espada y la cruz, trae un concepto de cuerpo que se propaga e instala desde la fuerza física y la simbólica. Porque España, parafraseando a Le Breton, más que el alma, trae el cuerpo a América. Uno que va en contra vía del cuerpo aborigen, que está afuera de su moral, categorías aristotélicas, topologías católicas, divisiones con la naturaleza, rejillas de género.

Las mujeres de El Cuerpo Habla “boleando sus tetas” una vez más, mezclándolas con comida, exhibiéndolas en el espacio público, liberándolas de corsés, prejuicios morales, interdictos sociales y objetualizaciones eróticas, se afirman a sí mismas desde una memoria pre-occidental. Su feminidad ya no se sustenta en la gracia y la debilidad que impuso Europa, sino en el esfuerzo y el trabajo. Su desnudez ya no es barbarie sino libertad y afirmación. Su lugar ya no es el privado sino el público. Su actitud no es pasiva sino activa. No son espectadoras del mundo sino que están inmersas en su materia. Su cuerpo no está más fragmentado en las zonas nobles o innobles católicas, sino que se asume en una totalidad redentora. Sus senos no son ya para otros ni están fetichizados por la arquitectura del deseo masculino, sino que son plenamente para sí mismas. Ya no están relegados a una privacidad doméstica, sino que reclaman una exterioridad política. No los crea la mirada depredadora del deseo como sucede en las vallas publicitarias que tachonan las calles de Medellín, sino que son afirmados, redescubiertos, sentidos y explorados desde la sabiduría interior de sus propios cuerpos.

Recuperan así su carne en el silencio parlante de este atrevimiento público. Por ello, en esta montaña hecha de masa de maíz, sudor y piel bien podemos buscar hoy en día algunos de los brillos perdidos y extraviados de El Dorado. Quizás aquella quimera no estaba afuera ni atrás. Quizás siempre había estado en el ahora y adentro. Quizás.

*Fecha de recepción: 15/01/2017*

*Fecha de aceptación: 10/04/2017*

29. Entrevista realizada por la autora a Ángela Chaverra, Medellín 20 de abril de 2018.



Fig.1. Alegre & Piñero. Surco.  
Diversos materiales, diámetro 33 cm., 2017.

# Más allá del lienzo (y de la pintura): proyectos pictóricos en el campo expandido

*Beyond the canvas (and of the painting): pictorial projects in the expanded field*

**Belén Mazuecos Sánchez**

Universidad de Granada, España  
bmazue@ugr.es

## Resumen

Partiendo del desbordamiento de la idea tradicional de pintura, reconstruimos la genealogía del arte expandido, revisando los principales antecedentes que han dilatado el campo artístico hasta tornarlo elástico. El artículo se centra en el trazado de una cartografía de la pintura expandida que registra las declinaciones de su práctica hoy.

**Palabras clave:** arte expandido; pintura expandida; campo expandido; arte contemporáneo; arte emergente; hibridación; glocalización; interdisciplinariedad.

## Abstract

*Starting from the overflowing of the traditional idea of painting, we reconstruct the genealogy of expanded art, reviewing the main antecedents that have widened the artistic field until it becomes elastic. The article focuses on the mapping of expanded painting that records the declensions of its practice today.*

**Keywords:** *expanded art; expanded painting; expanded field; contemporary art; emerging art; hybridization; glocalization; interdisciplinarity.*

## Introducción: Desbordando la idea tradicional de pintura

Partiendo del desbordamiento de la idea tradicional de pintura y de la transgresión de sus límites físicos y/o conceptuales, este artículo arranca con una sucinta presentación del estado del arte y de las condiciones en que éste se desarrolla en la actualidad, considerando la hibridación como consecuencia lógica de los efectos de la globalización en las sociedades del conocimiento y la información. Analizaremos algunos de los rasgos que caracterizan las prácticas artísticas hoy, considerando como fondo de contraste la era del capitalismo

cultural, la revolución digital y la postproducción<sup>1</sup>. Una vez esbozado el marco de actuación en el que nos situamos, se considerarán algunos referentes paradigmáticos para reconstruir una suerte de genealogía del arte expandido y dilatar el campo artístico hacia una categoría elástica del arte. Para ilustrar los distintos casos de estudio prestaremos especial atención a algunos proyectos expositivos producidos por La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada durante el período 2016-2018, en colaboración con el Proyecto de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad “Artes visuales, gestión del talento y marketing cultural: Estrategias de construcción del *branding* y desarrollo de una *network* para la promoción y difusión de jóvenes artistas-ARTAPP [HAR2014-58134-R]”.

En la actualidad, la revisión y redefinición de las distintas disciplinas artísticas ha diluido las fronteras entre compartimentos originariamente estancos, conformando un fecundo territorio poroso, atravesado por propuestas eclécticas que resultan difícilmente clasificables. La idea tradicional de pintura evoluciona y se ramifica en diferentes comportamientos pictóricos dúctiles y maleables, que invaden con rotundidad la escena artística contemporánea, consintiendo la emergencia de prácticas híbridas que emanan de una actitud pictórica y resultan de enriquecedores trasvases y fructíferos contagios interdisciplinarios que, en ocasiones, superan el formato cuadro física y/o conceptualmente o renuncian a la pintura como material para lo pictórico. David Barro acuña el término “pintura reencarnada”, para definir este fenómeno de proyección de la pintura en otros soportes o de manifestación de lo pictórico mediante otras herramientas<sup>2</sup>.

El engrosamiento de la idea misma de arte –y su imposibilidad de acotación–, resultado del mestizaje entre disciplinas y de la disolución de los límites entre arte y vida (que comporta la contaminación del arte con otras esferas de la cotidianidad), obedece a un cambio de paradigma del arte que admite nuevas variables como la incorporación de materiales experimentales y elementos extra artísticos (o, incluso, la posibilidad de prescindir de ellos, contemplando una dimensión intangible de la obra que resulta de un proceso de “anorexia del arte”<sup>3</sup>), la dialéctica entre presentación y representación, e incluso la importación de metodologías propias de otras disciplinas, facilitando la colonización de nuevos entornos de exhibición y la imbricación del arte con la realidad, para optimizar la contextualización de los productos artísticos contemporáneos que transgreden los rígidos corsés impuestos por la ortodoxia.

Probablemente, la contaminación simbiótica entre lenguajes haya provocado las transferencias de algunos rasgos propios del dibujo, la escultura, la instalación, la *performance*...o la vida, a la pintura actual y viceversa... Como resultado, proliferan comportamientos artísticos que expanden infinitamente las posibilidades de la pintura<sup>4</sup>.

1. BOURRIAUD, N., *Post Producción. La cultura como escenario: Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2004.

2. BARRO, D., “La pintura, lo pictórico y otra vez la pintura”, en SOBRINO, M.L. y FERNÁNDEZ, A., eds., *Arte + Pintura*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2015, pág. 59.

3. BONITO, O., “L’anorexia dell’arte (in forma autoriflessiva)”, en *Gratis, A bordo dell’arte*, Milán, Ed. Skira, 2000, págs. 229-235.

4. BARBANCHO, J.R., “El arte actual en el campo expandido. La hibridación de los géneros”, en <http://juanramonbarbancho.blogspot.com.es/2009/10/el-arte-actual-en-el-campo-expandido-la.html>. (Fecha de consulta: 21/09/2016) y BARBANCHO, J.R., “La pintura como territorio híbrido”, en [http://www.fernandomromo.com/html/images/obras/feedbackstage\\_canvas/texts/Text\\_Barbancho\\_ES.pdf](http://www.fernandomromo.com/html/images/obras/feedbackstage_canvas/texts/Text_Barbancho_ES.pdf). “FeedBackStage” en Casa Góngora, Córdoba. 9 junio-10 julio 2011. (Fecha de consulta: 1/09/16).

En la escena artística actual son muchos los ejemplos que ilustran las diferentes estrategias de trascendencia y expansión del concepto tradicional de pintura por lo que resulta evidente que en la actualidad se ha consolidado una definición dilatada del arte (anticipada por Duchamp y Beuys, y antes aún por artistas humanistas como Leonardo Da Vinci y su visión holística de las artes) que, desmontando tipologías, amplifica sus posibilidades en el campo fecundo de un arte expandido<sup>5</sup>.

### 1. La “Glocalización” como causa y la Hibridación como efecto en la escena artística contemporánea

En la era del capitalismo cultural e informacional y la revolución digital, la globalización ha introducido importantes modificaciones en los procesos de creación, producción, difusión y consumo artísticos. En las llamadas sociedades del conocimiento contemporáneas, —caracterizadas por el nomadismo, la multiculturalidad, la circulación frenética de flujos de información y la disolución de las coordenadas espacio-temporales—, la interculturalidad y los fenómenos de la globalización y la “glocalización”<sup>6</sup> tienen su impacto también en la producción artística contemporánea, siendo la hibridación de discursos, lenguajes y procesos una de sus principales consecuencias.

La “glocalización” o gestión armoniosa de lo local y lo global (como causa) y la “hibridación” trans-cultural y transdisciplinar (como efecto), son rasgos característicos del arte internacional actual.

Bajo las nuevas condiciones de las sociedades de la información, el artista posmoderno se convierte en un perpetuo viajero (físico o virtual), en un caníbal cultural ávido por nutrirse de la otredad. Los artistas actuales tienen hoy a su disposición múltiples fuentes para inspirarse. La posmodernidad se caracteriza por el recurso constante a las citas y al ensamblaje, desarrollando una actitud neobarroca<sup>7</sup>, apropiacionista. Los viajes a importantes eventos culturales como la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel, o la visita a prestigiosas ferias internacionales de arte como Art Basel —que constituyen en sí mismos contextos globalizados de alta interculturalidad e interdisciplinariedad—, o el acceso a los flujos de información que discurren por Internet, posibilitan este “nutrirse del otro”, expandiéndose el espectro de las transferencias culturales<sup>8</sup>.

La antropóloga del arte, Lourdes Méndez distingue dos dinámicas indisociables de la mundialización: la globalización y la glocalización, entendiendo por la primera el acelerado proceso de interdependencia global en el mundo actual, y por la segunda la interpenetración entre lo global y lo local, y el hecho de que todo colectivo humano participe de la globalidad a la par que posee una identidad cultural específica<sup>9</sup>.

5. PERNIOLA, M., *El arte expandido*, Madrid, Casimiro Libros, 2016.

6. El neologismo “glocalización”, (formado al intersecar las palabras “globalización” y “localización”), introducido en el discurso académico por el sociólogo americano Roland Robertson en 1992 y retomado años más tarde en 1998 por el alemán Ulrich Beck, encuentra su origen en el término japonés “dochaduka”, acuñado en el ámbito del marketing para definir el compromiso de Japón con la economía global, basado en la estratégica relación entre lo global y lo local. Este concepto hoy se ha extendido al ámbito de la cultura.

7. CALABRESE, O. *La era neobarroca*, Madrid, 1999.

8. FREIXANES, J., *De Magiciens de la terre a Partage d'exotismes. Intercambios panculturales en la era de la globalización*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 2004.

9. MÉNDEZ, L., “Globalización y glocalización en los mundos del arte actual”, *ZEHAR*, nº 42, 2000, págs. 28-31.

Para Néstor García Canclini, lo local no puede ser comprendido sin considerar lo global ya que las sociedades contemporáneas, híbridas y mestizas, se caracterizan por una antropofagia selectiva, ávida por incorporar elementos de fuera pero enriqueciéndolos con las propias señas de identidad culturales<sup>10</sup>.

En este sentido, la interculturalidad y los fenómenos de la globalización y la “glocalización” (como resistencia frente a la globalización) se convierten en temas y estrategias recurrentes en la producción artística contemporánea, híbrida y mestiza.

## 2. Dilatando el campo: hacia una categoría elástica del arte

La pintura como proceso lento y espacio acotado que exige una mirada pausada, contrasta con los ritmos frenéticos de consumo de imágenes impuestos por las sociedades de la información y las NN.TT., y se fragmenta en múltiples poéticas personales que conservan la pintura como tradición (y no tanto como técnica).

Una vez introducidas las condiciones en que se desarrolla el arte actual y la disolución de los límites entre disciplinas, trataremos de reconstruir la genealogía del concepto de arte expandido<sup>11</sup>, identificando los distintos hitos que han supuesto un punto de inflexión en la definición tradicional de los géneros, anticipando la actual categoría elástica del arte, que trasgrediendo los límites impuestos por la modernidad ha dilatado su campo de acción hasta provocar una profunda crisis de legitimidad del arte en la posmodernidad<sup>12</sup>.

### 2.1. Genealogía del arte expandido. El viraje del paradigma:

de Clement Greenberg a Daniel Buren, Rosalind Krauss y Douglas Crimp

La ortodoxia de la modernidad comienza a ser obviada a finales de los 60 y principios de los 70 por muchos artistas que buscaban los medios más adecuados para vehicular su propósito expresivo, sin importarles transgredir los límites formales o conceptuales que tradicionalmente encorsetaban las distintas disciplinas artísticas. Tal es el caso de movimientos como *Fluxus*, el *Accionismo Vienés*, las primeras manifestaciones del *Body Art*, el *Land Art* o el *Arte Povera*... hasta desembocar en el *Arte Conceptual*.

Desde finales de los 60, la muerte del arte<sup>13</sup> y su crisis de legitimidad han centrado el debate de la posmodernidad y la “pintura-pintura” ha ido quedando relegada a un espacio periférico, desbancada por me-

10. GARCÍA CANCLINI, N., “Noticias recientes sobre la hibridación”, *Revista Transcultural de Música-Transcultural Music Review*, nº 7, págs. 1-10, <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>, (Fecha de consulta 05/02/13).

11. A partir de los años 60 parece concretarse una breve genealogía en el uso del término que se extiende hasta el momento actual en ensayos como Perniola, M., *Op Cit*.

12. Para Juan Luis Moraza la era del Capitalismo Cultural, se caracteriza por la colisión de las esferas del arte y la economía, que implica un engrosamiento del ámbito artístico que ha traído aparejada una profunda interacción entre “ámbito” y “campo”. Moraza distingue entre “campo artístico” y “ámbito artístico” considerando al primero como un territorio inmaterial “constituido por un sistema de categorías, ideas, obras”, y al segundo como un territorio material constituido por “personas, instituciones, lugares, cosas.” El “ámbito artístico” legitima al “campo artístico”, decidiendo qué pertenece a él y qué queda excluido. Asimismo, esta contaminación simbiótica lleva al “campo” del arte a reflexionar sobre cuestiones intrínsecas al propio arte y a su sistema y aboca al artista a un cambio de autoidentificación que le hace adoptar, en ocasiones, modelos productivos e interpretativos propios del empresario, del gestor cultural, del conductor mediático o del activista político como estrategia de elevación de su estatus social.

Esta situación que expande el campo del arte implica, según Moraza, un debilitamiento del mismo, como consecuencia de la imposibilidad de discernir entre algunas experiencias artísticas y otras prácticas de la vida cotidiana, como la política o la sociología, que conduce a una crisis de legitimidad del arte que pone en peligro la existencia misma del ámbito artístico como tal y de la propia industria del arte. Cfr. MORAZA, J.L., ponencia dictada en el “Seminario Arte y Saber” (Arteleku, San Sebastián y UNIA, Sevilla, 2004).

13. DANTO, A., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2010.

dios como la fotografía, la *performance* o la instalación (salvo la eclosión puntual de fenómenos excepcionales que reaccionaron frente a esa situación como la *Transvanguardia* italiana en los 80<sup>14</sup>).

Las teorías formalistas de Greenberg (que representan el paradigma moderno), desarrolladas en sus ensayos de los años 40 y 50<sup>15</sup>, fueron superadas en los 60 y 70 por artistas como Buren o teóricos como Krauss o Crimp. En este sentido, el paradigma moderno fundamentado en la autonomía de las artes y la búsqueda de la pureza, comienza a virar forzosamente hacia un nuevo paradigma postmoderno elástico, un sistema complejo integrado por una multiplicidad de prácticas artísticas híbridas difícilmente clasificables que atomizan la escena artística contemporánea.

En un artículo publicado en el nº 8 de la revista *October* (1979), Rosalind Krauss<sup>16</sup> planteaba un nuevo devenir del arte que rompía con la práctica y conceptualización modernas, reflexionando sobre cómo categorías como la escultura habían sido amasadas, estiradas y retorcidas en una extraordinaria demostración de elasticidad, revelando la forma en que un término cultural podía expandirse para hacer referencia a casi cualquier cosa. El texto de Rosalind Krauss encuentra la génesis de su planteamiento en el complejo arte de finales de los años 60, década en la que emergen una llamativa cantidad de denominaciones artísticas (*minimal art, conceptual art, land art, body art, arte povera, happening*, etc.) a las que sería difícil aplicar un denominador común. En esos mismos años, los textos de Douglas Crimp redefinían el estatuto de la fotografía en el campo expandido<sup>17</sup>.

Una década antes Daniel Buren inauguraba la senda del campo expandido de la pintura junto con los artistas, Olivo Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni. Con el deseo de cuestionar los límites de la pintura, el grupo decidió organizar una serie de acciones, de las cuales la primera se efectuó durante el “*18ème Salon de la Jeune Peinture*”, publicando en el catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de París el manifiesto en el que se sentaban las bases de la nueva práctica<sup>18</sup>.

## 2.2. Antecedentes: La expansión de los límites del arte en Duchamp y Beuys (del *ready-made* a la escultura social)

Pero esta situación no era nueva... la figura de Marcel Duchamp se perfila como clara precursora del arte expandido; La investigación acerca de los límites de la pintura llevada a cabo por los artistas de las vanguardias culminó con el cuestionamiento del arte realizado por el principal exponente del Dadaísmo, que desembocó en el concepto de *ready-made* y la fusión de arte y vida... En este sentido, los campos expandidos de las artes pueden entenderse como consecuencia de la tendencia de las vanguardias de unir arte y vida, como reacción al paradigma moderno que buscaba la autonomía de las artes y como resultado de la búsqueda desprejuiciada

14. En los años 80 se produjo un resurgimiento de la pintura de la mano de movimientos como la Transvanguardia italiana o el Neoexpresionismo alemán, que tuvieron su paralelismo en Nueva York en artistas de corte neoexpresionista como Julian Schnabel y David Salle, o en nuestro país con exponentes de la figuración como Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta o Miquel Barceló.

15. GREENBERG C., *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006. Esta publicación recoge algunos de los ensayos más lúcidos del crítico, escritos entre 1939 y 1960.

16. KRAUSS, R., *La escultura en el campo expandido*, Barcelona, Paidós, 1979.

17. Crimp plasmó su interés en la hibridación de los géneros en octubre de 1977 en la exposición “*Pictures*”, comisariada para el Artists Space de Nueva York. La edición original del texto de Crimp, (*Pictures*, Artists Space, Nueva York, octubre 1977) fue publicada posteriormente en la revista *October*. Cfr. CRIMP, D., “*Pictures*”, *October*, Vol. 8, 1979, págs. 75-88. Más adelante, continuó sus reflexiones en torno a este tema en otros escritos. Cfr. CRIMP, D., “*Photographs at the End of Modernism*”, en *The Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, 1993; CRIMP, D., “*The end of the painting*”, *October*, Vol. 16, 1981, págs. 69-86.

18. BUREN, D.; MOSSET, O.; PARMENTIER, M.; TORONI, N., *Manifestation 0 – Lettre invitation à Manifestation 1*, 25 décembre 1966; y BUREN, D.; MOSSET, O.; PARMENTIER, M.; TORONI, N., *Puisque peindre c'est... - Manifestation 1*, 1967.

da, por parte de cada artista, del lenguaje más adecuado para la expresión de una idea, sin tener en cuenta la pertenencia a un género determinado. Beuys, recogerá el legado de Duchamp y llevará a sus máximas consecuencias la idea de arte = vida acuñando el concepto de escultura social.

### 2.3. Tensión de rotura: El giro marginal y la desestabilización del mundo del arte.

#### El caso extremo de la 55 Bienal de Venecia en 2013

Sin embargo, la elasticidad del arte actual encuentra su punto de tensión de rotura en 2013 con la 55 Bienal de Venecia, titulada “*El Palacio Enciclopédico*” comisariada por Massimiliano Gioni, que supuso un cambio de paradigma de lo que hasta el momento se había considerado arte, al poner al mismo nivel en una reseña artística prestigiosa el “*insider*” y el “*outsider art*” (equiparando a artistas profesionales y diletantes, salud mental y locura, artefactos y *ready-mades*, producciones antropológicas y obras de arte, etc.) hasta desestabilizar por completo el mundo del arte (institucionalizado<sup>19</sup>). Esta edición de la bienal radicalizó la idea populista de que cualquiera podía hacer arte, implícita en el desarrollo de las neo-vanguardias y abanderada por Beuys, (“todo hombre es un artista”), integrando lo marginal e incluso lo ajeno al mundo del arte... Algo que internet y sus efectos virales también han puesto de manifiesto con la democratización de los talentos artísticos y la autopromoción a través de las redes.

No obstante, el retorno al orden no tardó en producirse y en la siguiente edición de la Bienal de Venecia se restauró el *establishment* del mundo del arte. La reacción al giro radical se visibilizó en la 56 Bienal de Venecia de 2015, “*Todos los mundos futuros*”, dirigida por Okwui Enwezor, con un nuevo giro “académico” que congregó a un gran número de artistas pertenecientes al ámbito institucional.

## 3. Mapeando el campo: Declinaciones de la pintura en la escena artística contemporánea

Llegados a este punto, trataremos de esbozar el contexto híbrido de la escena artística actual<sup>20</sup>, trazando un mapeado que recoja las últimas tendencias de la creación artística reciente en el marco del espacio flexible y transversal de la pintura expandida desde su consideración como *ready-made* hasta su anorexia, pasando por las distintas hibridaciones entre disciplinas<sup>21</sup>.

Analizaremos las derivas de la pintura y lo pictórico en el arte actual, partiendo de la consideración de la pintura como un concepto, como un sistema de pensamiento (y no solo como un lenguaje).

### 3.1. Pintura pura o la pintura como *ready-made*

Comenzaremos con la referencia a artistas que introducen la pintura en el espacio expositivo como *ready-made*, en dos direcciones: reflexionando sobre los límites del formato cuadro que tradicionalmente alberga la representación pictórica y sobre la dependencia de la pintura del sustrato material, por un lado, o reordenando y confiriendo un nuevo significado a cuadros encontrados presentados a modo de instalación, por otro.

19. Mario Perniola habla de la oposición del “*giro fringe*” actual al “*insider art*” del período glorioso (de 1960 a 2010). PERNIOLA, M., *El arte expandido*, op cit.

20. Este intento de clasificación contradice la misma idea de hibridación, por lo que debe interpretarse no como una exhaustiva taxonomía en sentido estricto, sino como una selección de referentes realizada desde un sesgo personal, aglutinados bajo diferentes categorías permeables.

21. VÁZQUEZ, L., *Revisión de la idea de pintura desde una perspectiva contemporánea: Desdibujando los límites*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2016.



Fig.2. Marta Beltrán. *La novia vestía de negro*. Tinta china sobre papel de esbozo, 42 x 29,7 cm., 2015.

Son exponentes del primer caso artistas como Guillermo Mora, Miren Doiz e Irma Alvarez-Labiada, y, del segundo, autores como Hans-Peter Feldmann y Julio Falagán.

Algunos proyectos de finales de los años 60 como *Rueda de los placeres* (1967) de Ligia Pape, se perfilan como antecedentes de esta tipología, que reflexiona sobre la dialéctica entre presentación y representación en la pintura y ponen en el centro del discurso la autorreferencialidad y la autocrítica del medio.

### 3.2. Hibridaciones entre disciplinas: intersecciones, transiciones y transacciones

De la pintura pura nos desplazamos hacia la hibridación entre disciplinas, planteando una suerte de cartografía para ejemplificar distintos tipos de mestizajes entre las artes visuales.

En ningún caso se trata de realizar una clasificación en compartimentos estancos (lo que supondría una paradoja, una contradicción de la propia definición líquida de arte expandido), sino de establecer un sistema híbrido (incompleto y permeable) que permita ejemplificar los distintos resultados de las intersecciones, transiciones y transacciones (entendidas como intercambios, préstamos o negociaciones entre disciplinas).



Fig.3. Vista de la exposición de Fernando M. Romero "He atrapado una sombra" 18 febrero - 1 abril 2016, Crucero del Hospital Real de Granada.

Como hemos señalado, en los años 80, la crítica norteamericana Rosalind Krauss acuñó el concepto del "campo expandido" de las prácticas artísticas<sup>22</sup>. Tras años de búsqueda de la especificidad de cada medio de expresión, en los que cada género buscaba su singularidad, destacando aquellos rasgos que le eran más característicos, una nueva generación de artistas había decidido investigar en la dirección opuesta. Los resultados de esa experimentación: la mixtificación, la transgenericidad, la transgresión de los límites y el juego combinatorio entre disciplinas, han sido los rasgos definitorios del arte de las dos últimas décadas del s. XX, consolidando el caldo de cultivo en que se desarrolla el arte en el nuevo milenio.

Los campos disciplinares tradicionales se expanden hoy en múltiples variaciones, combinaciones y permutaciones, catalizadas por el fenómeno de la globalización. El antropólogo Néstor García Canclini, sugiere –en este escenario– la necesidad de desplazamiento del objeto de estudio de algunas disciplinas como el Arte, desde la identidad hasta los procesos de hibridación, ya que *"un mundo en creciente movimiento de hibridación requiere ser pensado no como un conjunto de unidades compactas, homogéneas y radicalmente distintas sino como intersecciones, transiciones y transacciones."*<sup>23</sup>

En este sentido, de la fusión Pintura+Dibujo (y sus derivaciones...ilustración, cómic, graffiti, diseño, etc.) surgen proyectos singulares de artistas como Marlene Dumas, Omar Galliani, Alessandro Verdi,

22. KRAUSS, R., *La escultura...*, op cit.

23. GARCÍA CANCLINI, N., "Noticias recientes...", op cit.

Mohisés Mahiques, Julie Mehretu, Raymon Pettibon, Tacita Dean, Banksy, Óscar Seco, José Luis Puche o, en la escena granadina, Ángeles Agrela, Jesús Zurita, Juan Francisco Casas, Iván Izquierdo o Marta Beltrán.

En el maridaje Pintura+Escultura, la pinto-escultura dialoga en su tridimensionalidad con el espacio. Partiendo de antecedentes clásicos como la obra *Monograma* (1955) de Robert Rauschenberg que representa un punto de partida de esta tendencia, son claros ejemplos, el trabajo de Anish Kapoor, Ángela de la Cruz, Paloma Gámez, Miquel Mont o Ana H. del Amo o, en la escena granadina, artistas como Marina R. Vargas, Roberto Urbano o Laia Arqueros.

Por otro lado, la transmutación del espacio-cuadro al espacio-ambiente genera proyectos híbridos de instalación/intervención *site specific*, proyectándose la pintura en instalaciones o intervenciones que invaden el museo o el contexto real (el espacio urbano o el paisaje), generando prótesis o apéndices que producen interferencias o mimesis con el entorno: desde Daniel Buren o Christo & Jeanne-Claude, (como precursores en los años 60), hasta artistas como Chiharu Shiota, Mainer López, Irene Grau, Carlos Macià o Soledad Sevilla.

Cuando la pintura incorpora no solo el espacio sino también la dimensión temporal y el movimiento, surgen sofisticadas propuestas donde ésta se contamina de la *performance*, el arte de acción, el *body art* o el arte relacional. En este punto, la pintura y el tiempo se combinan en proyectos con una dimensión performativa que trasciende el propio soporte pictórico. Sirva de muestra en este punto el trabajo de artistas como Roman Opalka, Rebecca Horn, Elena Bajo, Santiago Sierra, David Catá, Juan Carlos Bracho o Alegría & Piñero, partiendo de antecedentes históricos como Yves Klein, Dennis Oppenheim, On Kawara o Channa Horwitz.

Del connubio entre pintura e imagen surgen algunos proyectos en los que se utiliza el medio pictórico con referencias directas a la fotografía (por ejemplo un tipo de pintura borrosa que Jordan Kantor catalogó como “efecto Tuymans”<sup>24</sup> que encuentra su antecedente en Gerhard Richter) o viceversa (la fotografía con un claro sentido pictórico con precursores como Cindy Sherman), la yuxtaposición de ambas o la utilización de una disciplina como proceso de traducción de la otra (tal es el caso de Vik Muniz).

Artistas como Luc Tuymans, Juan Ugalde, Susy Gómez, José Ramón Amondarain, Hendrik Kersten, Alain Urrutia, Simeón Saiz Ruiz, pertenecen a esta categoría de viajes de ida y vuelta entre pintura y fotografía en sus distintas acepciones. En la escena granadina encontramos interesantes nombres como Carlos Aires, Mari Ángeles Díaz Barbado, Simon Zabell, Fernando M. Romero, Pedro Cuadra, María Dávila o Miguel Scheroff.

La combinación de pintura y audiovisual expande la pintura hacia el territorio del movimiento. Michael Borremans, William Kentridge, Tabaimo, Francis Alÿs, Álvaro Negro, Studio Azzurro, Pipilotti Rist, Marina Núñez o Chico López, (en el ámbito local) ejemplifican este caso, partiendo de antecedentes históricos como Nam June Paik, Bruce Nauman o Bill Viola. En otro sentido, pero también absolutamente pictórico, resulta representativo el trabajo de José Antonio Sistiaga (que empezó a realizar películas pintando directamente sobre el celuloide) o los diaporamas de José Val del Omar.

24. KANTOR, J., “The Tuymans Effect” en *Artforum*, Noviembre, 2004.

### 3.3. Pintar sin pintura

Pero, la pintura deja de ser una técnica o un medio para abrirse a infinitas posibilidades de materialización que expanden la idea tradicional de pintura gracias a la utilización de materiales no convencionales, no pictóricos<sup>25</sup>.

Son claramente representativos en este capítulo por la utilización de materiales particulares, El Anatsui (chapas de latas recicladas), James Turrell o Dan Flavin (luz), Ghada Amer (hilos), Mona Hatoum (cabello), Damien Hirst (mariposas), Carmen Calvo (vidrio y cerámica), etc. Entre los antecedentes, resultan destacables algunos trabajos de los exponentes del *Arte Povera* italiano, como las pinturas de espejo de Michelangelo Pistoletto o los proyectos desarrollados con elementos vegetales de Giuseppe Penone.



Fig. 4. Vista de la exposición de Chico López "Art in progress..." 10 febrero – 29 abril 2016, Palacio de la Madraza de Granada.

### 3.4. La pintura como idea

Tras explorar las distintas combinaciones y permutaciones entre la pintura y otras disciplinas, abordaremos la radicalidad del "método de la despintura" de Perejaume. En su proyecto *Compostaje de nueve pinturas, compostaje de seis pinturas y compostaje de una pintura con marco y vidrio* (1994), Perejaume pone en proceso de compostaje los elementos materiales de un cuadro. El título alude al proceso de transformación de la materia orgánica para obtener el compost o abono natural. Si la tradición pictórica se fundamenta en el esfuerzo de la representación, Perejaume reduce la pintura a su condición estrictamente matérica. Una de las referencias constantes del artista es la pintura como medio de representación, que él vincula con su interés por el paisaje. En este sentido, buena parte de sus obras, tanto literarias como visuales, plantean vínculos entre los elementos pictóricos, el paisaje y los parámetros propios de la representación pictórica. Es en este contexto donde hay que situar el término "despintura", uno de los conceptos clave del autor. La despintura deja que sea la pintura la que cuestione sus propios fundamentos. Tal y como explica el propio Perejaume: *"La eliminación de la representación a través de la abstracción, el monocromo y la desmaterialización, subgéneros todos ellos de las postrimerías de la modernidad, son radicalizados por la despintura. Considerando la pintura como una predatora, la despintura tiene por objetivo la restitución metódica de los elementos invertidos en tanta representación como nos rodea."*<sup>26</sup>

Junto al trabajo de Perejaume, los proyectos de Patricia Gómez y María Jesús González, Chistian Capurro y Jorge Otero-Pailos, resultan tremendamente significativos para ilustrar el concepto.

25. HERNANDO, J., *Pintar sin pintura*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2002 y Cfr. PICAZO, G., *Pintar sense pintar*, Lleida, Centre d'Art la Panera, 2005.

26. MACBA, Archivo del Fondo de la Colección. <http://www.macba.cat/es/compostatge-de-nou-pintures-compostatge-de-sis-pintures-i-compostatge-duna-pintura-amb-marc-i-vidre-1789> (Fecha de consulta: 5/10/2016).



Fig.5. Cristina Ramírez. Aire frío. Vista general de la intervención site specific en la exposición "La muerte y el ciego", 19 mayo - 7 julio 2017, Sala de Exposiciones del Parque Tecnológico de la Salud de Granada.

De la bulimia pictórica, que recombina compulsivamente distintos recursos sin limitaciones ni prejuicios vomitando una pintura híbrida que en ocasiones se proyecta incluso hacia otras disciplinas, pasamos al fenómeno de la anorexia<sup>27</sup>. La pintura desbordada, desmedida, exuberante, se repliega sobre sí misma hasta alcanzar un carácter efímero tras sufrir un proceso de desmaterialización de la obra que aboca a la pérdida total de su soporte tangible, en el trabajo de artistas como Óscar Muñoz, Xu Bing o Yukinori Yanagi...o alcanzar el grado cero, en el trabajo radical de artistas como Ignasi Aballí, Jean-Daniel Berclaz o Chico López en nuestro contexto más inmediato.

Finalmente, el desvanecimiento total de la pintura adviene, reduciéndose al concepto y perdiendo su soporte tangible.

#### 4. Tres casos de estudio en la escena artística granadina

Una vez revisados las distintas tipologías de proyectos pictóricos en el campo expandido haciendo referencia a artistas de finales del s. XX y el s. XXI, dedicaremos especial atención en este apartado a algunos proyectos expositivos de artistas emergentes de la escena local granadina que han participado en la programación expositiva de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada durante el período

27. BONITO, O., "L'anoressia dell'arte...", op cit.

2016-2018, con el apoyo del Proyecto de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad “ARTAPP [HAR2014-58134-R]”.

#### 4.1. “La muerte y el ciego” de Cristina Ramírez

La exposición “*La muerte y el ciego*” de Cristina Ramírez, presentada en la Sala de Exposiciones del Parque Tecnológico de la Salud de la Universidad de Granada, del 19 de mayo al 7 de julio de 2017<sup>28</sup>, propone un ejemplo de interdisciplinariedad y pintura expandida. Los dibujos de Cristina Ramírez van más allá de su propio medio y se desbordan por el espacio creando una intervención mural *site specific* –en diálogo con el paisaje natural que circunda la sala de exposiciones– y tomando forma en una singular escultura. A través de una veintena de obras, el proyecto personal de la artista reflexiona sobre la representación del horror cósmico creado por el impacto de las fuerzas sobrenaturales en espacios naturales inhóspitos y desiertos sin ningún rastro de vida.

Paradójicamente, las escenas creadas por la artista representan naturalezas preñadas de artificialidad. Cristina Ramírez consigue crear un espacio de inquietud, desolación, devastación y muerte que abrumba al espectador y lo lleva a sumergirse de lleno en el pesimismo y la impotencia.

Estrechamente emparentada con la estética de artistas como Jesús Zurita, la poética de Cristina Ramírez plantea un elegante equilibrio entre abstracción y figuración, lo lleno y lo vacío, la profusión de detalles y la economía de recursos, la transparencia y la opacidad, y la luz y la sombra. Su poética se expande y supera los límites del papel y de la propia arquitectura, como sucede con los proyectos de dibujo expandido realizados por artistas de referencia internacional, como Julie Mehretu, con cuya obra la obra de Cristina Ramírez tiene rasgos comunes.

La representación del paisaje dentro del espacio expositivo está conectada con el paisaje natural exterior en el que se inserta la sala de exposiciones y con el que su obra mantiene un diálogo constructivo. La angustia existencial que emana del proyecto de Cristina Ramírez impregna el entorno como en los paisajes románticos, donde las emociones y los sentimientos se proyectan en el espectador y lo abruman.

#### 4.2. “Vueltas y penumbras” de Álvaro Albaladejo

El proyecto expositivo “*Vueltas y penumbras*” del artista Álvaro Albaladejo concentraba en la Sala de Exposiciones del Parque Tecnológico de la Salud de la Universidad de Granada, desde el 19 de mayo hasta el 7 de julio de 2017<sup>29</sup>, siete obras en las que la geometría y la alucinación –que constituyen el núcleo de las principales preocupaciones del artista– se convertían en objeto de estudio.

El color negro intenso atraviesa la mayoría de las esculturas e instalaciones de Albaladejo, que se retuercen, giran y doblan sobre sí mismas en un intento infructuoso de profundizar en su propia esencia. En esta muestra, el color –o más bien su ausencia– inunda las piezas, que funcionan como “esculturas-pinturas” que sostienen la capa pictórica, la envuelven o la dispersan en el espacio de la sala de exposición.

28. MAZUECOS, B. (coord.), *Cristina Ramírez. La muerte y el ciego*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2017.

29. MAZUECOS, B. (coord.), *Álvaro Albaladejo. Vueltas y penumbras*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2018.



Fig.6. Álvaro Albaladejo. Quisiera contentar metales afines.. Metal repujado, metal pulido, bisagras vaivén pintura negra y pintura termocrómica, 140 x 70 x 3 cm, 2017.

sas, pero al mismo tiempo captar su naturaleza cambiante.

Así se establece una dialéctica de los opuestos entre esencia y apariencia, movimiento y quietud, corporeidad e inmaterialidad, luz y sombra, monocromía y policromía, etc. Esa poética refuerza la idea de la división y la alteración de la conciencia, colocando al espectador en un espacio incierto poniendo en crisis sus parámetros mentales, certezas y percepciones del mundo.

La línea curva que anima las esculto-pinturas de Álvaro Albaladejo obliga al espectador a recorrer el espacio expositivo siguiendo un recorrido serpenteante marcado por diferentes hitos escultóricos, que funcionan, en su conjunto, como una gran instalación en diálogo con el entorno. Construye un no-lugar donde el visitante se ve obligado a vagar, replicando los mismos ritmos alienados que el artista imprime a sus obras.

Conectado con las obras de Anish Kapoor y Oliver Johnson, el universo particular de Albaladejo está conformado por la experimentación e innovación en los materiales y las técnicas que emplea a través de estrategias como el uso de la pintura termocrómica que provoca giros de color en función de la temperatura ambiente; la aplicación de pigmentos negros no aglutinados que crean profundidades abisales; el recurso a trampantojos que evocan cualidades materiales que son meras simulaciones o ilusiones de otras texturas y componentes y, en última instancia, la aplicación de juegos ópticos e ilusiones visuales creadas a través de los materiales y por la transgresión de la forma.

Además, la alienación en sus obras se refiere a la estética de la deconstrucción que articula la poética personal de artistas como Ángela de la Cruz o Guillermo Mora.

Álvaro Albaladejo parece cristalizar las distintas etapas del proceso creativo, que terminan profundamente arraigadas en el propio material.

La mutabilidad y la inmanencia se unen en un trabajo sólido y sobrio; un trabajo que logra aprehender la esencia de las cosas,

### 4.3. “El espectador. Museum Hours” de Cristina Megía

La obra de Cristina Megía está impregnada de un fuerte carácter autobiográfico y representa experiencias y situaciones vinculadas a su historia personal: lo que vive es lo que pinta, posicionándose en su trabajo con la reflexividad exigida a un antropólogo para registrar la realidad, consciente de la contaminación del campo por la introducción de su sesgo subjetivo. Pero el verdadero objeto de estudio del proyecto pictórico personal de Cristina Megía no es el tema, sino la propia tradición pictórica... o mejor, el tema es la pintura... el medio se convierte en el auténtico mensaje, mientras que la narrativa es solo un pretexto, una excusa que precede y se anticipa al verdadero objeto de estudio, conduciéndonos hasta él...

porque el verdadero argumento de la pintura de Cristina Megía, la auténtica trama, es la del lienzo sobre el que se asienta ordenadamente una estratigrafía de capas pictóricas magistralmente dispuestas.



Fig.7. Cristina Megía. Museum hours. Óleo sobre lino, 136 x 150 cm., 2016.

La exposición “*El espectador. Museum Hours*” organizada en el Palacio de la Madraza de Granada del 27 de abril al 25 de junio de 2017<sup>30</sup>, organiza trabajos de la autora de los cinco últimos años que sirven como antecedentes de su proyecto reciente y ayudan al espectador a aprehender su poética y los elementos centrales que la articulan: la preocupación por la factura y la pureza de los materiales, el elegante tratamiento de la luz, las continuas referencias al cine y la fotografía, la idea de viaje como catalizador de estímulos externos y eje vertebrador de una producción heterogénea, el equilibrio entre presencias y ausencias, la densidad de las atmósferas cotidianas, la riqueza contenida de una excelente paleta y una figuración depurada que se recrea en las cualidades materiales del medio, imprimiendo su propia seña de identidad.

Su pintura, –que remite inevitablemente al maestro Edward Hopper–, configura un complejo sistema de pensamiento que traduce e interpreta visualmente la realidad, proponiéndonos una reflexión pictórica acerca del papel del espectador y de la importancia de su mirada en la construcción de la obra y... en definitiva, de la propia realidad; todo lo que queda en los márgenes, fuera de foco, es obviado y termina por diluirse o desaparecer de la Historia y la Historiografía. Cristina Megía propone un viaje de ida y vuelta hacia la fotografía pero reivindicando en su trabajo el tiempo lento de la pintura (no solamente el que exige su práctica, sino también su contemplación), defendiendo un estilo de vida totalmente opuesto a los ritmos imperantes, impuestos por la globalización y el abuso de las nuevas tecnologías en las frenéticas sociedades de

30. MAZUECOS, B. (coord.), *Cristina Megía. El espectador. Museum Hours*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2017.

la información, transformando –en palabras de la artista– “*el mundo real en un imaginario pictórico que trata de destilar la belleza para hacerla visible mediante la pintura.*”

## Epílogo

La superación de los postulados de Clement Greenberg sobre la pureza de la pintura consintió el viraje hacia la idea de un arte dúctil y maleable defendida por Daniel Buren, Rosalind Krauss o Douglas Crimp (inspirados, a su vez, por antecedentes como Duchamp o Beuys que expandieron sin precedentes los límites del arte). Los comportamientos artísticos surgidos en este contexto facilitaron una rápida evolución hacia una total elasticidad en las prácticas artísticas actuales.

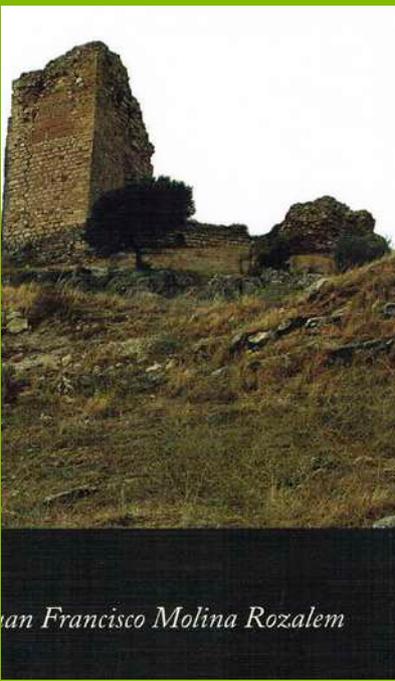
En este proceso, sin embargo, el estiramiento de los límites del arte alcanzó su punto de tensión de rotura en casos extremos como el de la 55 Bial de Venecia en 2013, que disolvió los límites entre mundos del arte diversos y entre el arte y otras prácticas extra-artísticas y la propia realidad, nivelando ámbitos dispares hasta provocar una crisis de legitimidad del arte y un retorno al orden como reacción, en la edición de la bienal sucesiva.

Una vez analizado el contexto, el objetivo de este artículo ha sido presentar una cartografía de la pintura en el campo expandido, donde el recurso a la categorización en tipologías ha sido solo una estrategia para la ordenación del discurso, debiendo ser éstas entendidas no como compartimentos estancos sino como espacios permeables y porosos, de límites difusos. Las declinaciones y variantes de la pintura en la escena artística contemporánea atraviesan la consideración de la pintura como *ready-made* (y la dialéctica entre presentación y representación), las hibridaciones entre disciplinas, la pintura ejecutada con materiales extra-pictóricos... hasta concluir en el proceso de deconstrucción de la pintura misma que aboca, inexorablemente, a su propia anorexia.

*Fecha de recepción: 20/09/2017*

*Fecha de aceptación: 08/11/2017*





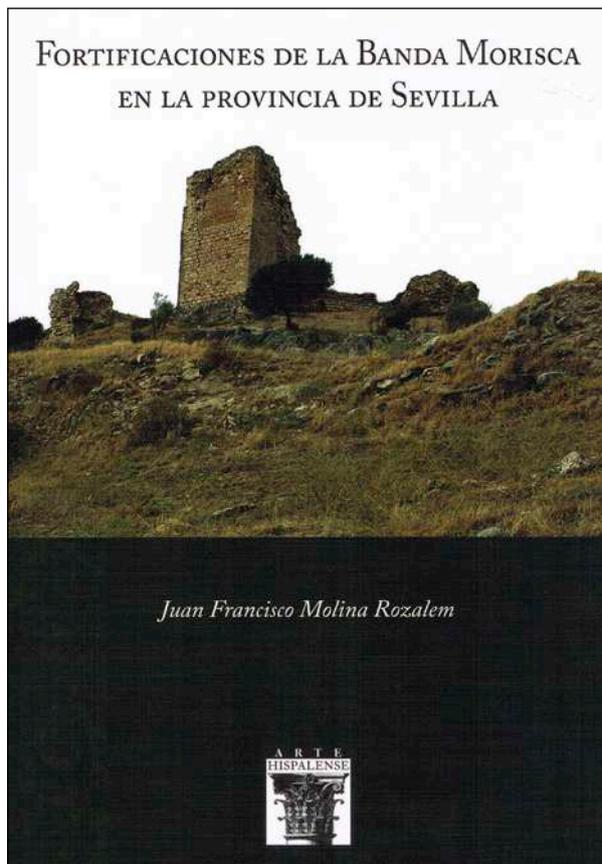
San Francisco Molina Rozalem



LA FAMILIA  
GARCÍA DE SANT  
Una saga de imagineros y arquitectos  
en la Sevilla del Siglo de la



*atrio*  
reseñas



Juan Francisco MOLINA ROZALEM

**Fortificaciones de la Banda Morisca en la provincia de Sevilla**

Sevilla, Dip. Provincial, Servicio de Archivo y Publicaciones, Arte Hispalense nº 109, 2016. 199 págs. ISBN: 978-84-7798-397-2

*Fortificaciones de la Banda Morisca en la provincia de Sevilla* es una monografía en la que Juan Francisco Molina Rozalem sintetiza el grueso de su obra de investigación y tesis doctoral acerca de la red de construcciones defensivas del Reino de Sevilla en sus fronteras con el Reino Nazarí de Granada durante la Baja Edad Media.

Juan Francisco Molina Rozalem, doctor en arquitectura, actualmente ejerce su labor profesio-

nal a la vez que forma parte del grupo de investigación “Estrategias de Conocimiento Patrimonial” de la Universidad de Sevilla. Tras licenciarse en dicha universidad en 2006, cursó el Máster Universitario en Arquitectura y Patrimonio Histórico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, obteniendo su Diploma de Estudios Avanzados con el trabajo *Arquitectura defensiva en la Banda Morisca: el castillo Lopera como prototipo de torre vigía*. En 2014 saltó al panorama nacional con su tesis doctoral *Arquitectura defensiva en las fronteras del reino de Sevilla durante la Baja Edad Media. Implantación territorial de las fortificaciones y análisis de la Banda Morisca*. Dicho trabajo, con calificación *cum laude*, obtuvo el galardón Premio Defensa por el Ministerio de Defensa a la mejor tesis doctoral leída y aprobada en 2014. Además de la publicación de esta monografía, el autor ha colaborado con publicaciones en revistas, capítulos de libros y participa regularmente en congresos y simposios.

La obra que reseñamos en esta ocasión conforma el nº 109 de la Colección “Arte Hispalense”. En ella, el autor aporta un conjunto de conocimientos claros y concisos, procedentes de su línea de tesis doctoral; aunque perfectamente asequibles para un lector medio. Se trata de un libro de temática muy novedosa, bien estructurado, con apartados diferenciados y que logra transmitir la totalidad de la información; completando así en cierto sentido el conocimiento existente anteriormente en este ámbito.

*Fortificaciones de la Banda Morisca en la provincia de Sevilla* se estructura en ocho grandes apartados. De esta forma, los tres primeros temas son introductorios. Ocupan, entre los tres, treinta y seis páginas, y ponen a disposición del lector todos los co-

nocimientos históricos y geopolíticos del ámbito sevillano bajomedieval necesarios para el entendimiento del grueso de la obra, que lo conforma el cuarto punto, del que hablaremos más tarde. Tratan de aspectos tales como el contexto de la conquista de Sevilla y su inmediata reorganización, el papel de las órdenes militares, el marco socioeconómico del reino y su organización interna.

Tras estas páginas introductorias, el autor comienza el mencionado punto número cuatro, donde desarrolla el aspecto principal de la obra: el análisis morfológico y situacional de diversas fortalezas de la denominada Banda Morisca y la zona fronteriza ubicada al sureste de Sevilla que colindaba con los musulmanes granadinos. Son ocho las edificaciones que analiza: las torres del Águila, Lopera, Bao, Gandul y la del homenaje del castillo de Morón, así como los castillos en su totalidad de Utrera, las Aguzaderas y Alcantarilla.

Este capítulo es el más extenso y donde se desarrolla el motivo de la obra. Cada una de estas fortificaciones tiene un subíndice propio: primeramente, se introduce la crónica histórica del emplazamiento, después desarrolla la descripción del edificio en todos los aspectos y termina con un apartado de situación y enlaces visuales, en el cual se ofrece una visión actual de la localización y estado del conjunto, así como de su relación geográfica con otras fortalezas. Al final se añade un dibujo del autor del alzado y la planimetría de la construcción en cuestión.

El volumen concluye su cuerpo de información con un tema dedicado al “análisis y comparación tipológica”, que viene a arrojar las conclusiones acerca del estudio anteriormente expuesto sobre las edificaciones defensivas en temas de morfología, posible autoría de los edificios, similitudes y diferencias y los motivos de estas, historia de las mismas durante el periodo medieval, etc.

Para finalizar, la monografía se complementa con dos apartados (además del necesario dedicado a bibliografía) que son absolutamente imprescindibles para la comprensión de la obra: el cuadro y las ilustraciones. A excepción de un dibujo del siglo XVI, todo el material gráfico aportado es de autoría propia. Se incluye un cuadro comparativo entre las edificaciones con el objetivo de vislumbrar de manera completa la información básica de las estructuras defensivas en caso de que queramos compararlas entre sí y ver sus rasgos definitorios. De la importancia de las ilustraciones poco podemos añadir, es fácil imaginar lo clave que es compaginar la descripción de un edificio con una fotografía del mismo. Se incluyen una o dos láminas de cada una de las construcciones analizadas, un mapa de la Banda Morisca e ilustraciones de otras construcciones de la Banda no analizadas, pero sí mencionadas en el transcurso de la monografía.

El libro mantiene en todo momento su principal premisa: estructuración y claridad. Gracias a ello, consigue que para el lector sea una tarea sencilla asimilar los conceptos y explicaciones propuestas. Por otra parte, el autor otorga a menudo explicaciones de la terminología arquitectónica y artística usada que facilitan su comprensión por parte del público menos especializado, haciendo de ella una obra accesible.

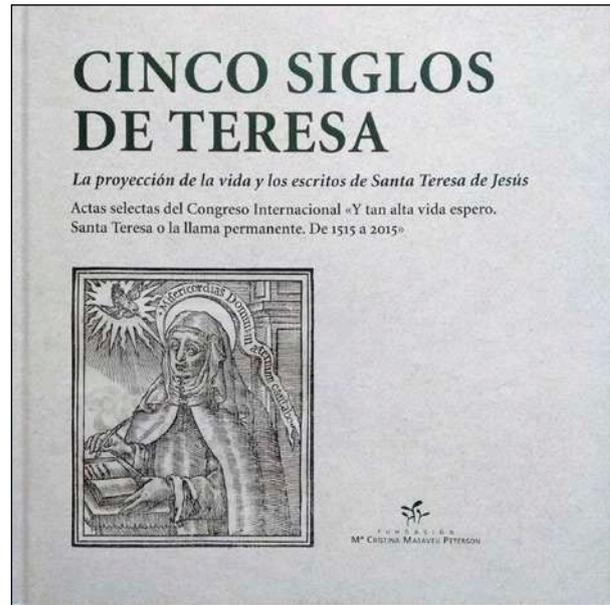
En las cuestiones de materia, el libro está muy completo y no deja cabos sueltos. Induce al lector a sacar conclusiones durante las explicaciones, avanzando alguna que otra durante las mismas (además de diversas anécdotas acerca de las torres y castillos que añaden un punto de interés) pero dejando el grueso para el final, lo cual beneficia el hilo narrativo y el seguimiento de la tesis del autor.

En cuanto a los aportes bibliográficos, la monografía muestra una cuantiosa cantidad de fuentes primarias obtenidas en multitud de archivos (Municipal de Sevilla, Ducal de Medinaceli, Municipal de Morón de la Frontera, Ducal de Frías...) así como de

apuntes bibliográficos procedentes de personalidades estudiosas del ámbito sevillano y andaluz, como lo son Miguel Ángel Ladero Quesada, Manuel García Fernández, Antonio Collantes de Terán Sánchez o Rafael Sánchez Saus.

En conclusión, la obra reseñada se constituye como uno de los mejores aportes del ámbito arquitectónico medieval militar sevillano, doblemente meritorio por la ausencia de fuentes específicas sobre dichas construcciones y necesitándose una intensa labor de campo por parte de Molina Rozalem. Así pues, el libro aporta información muy importante, con una impresión de calidad y una estructura sencilla que facilitan la lectura y el entendimiento de los conceptos propuestos.

Agustín Díaz Romero  
Universidad Autónoma de Madrid



Esther BORREGO y José Manuel LOSADA GOYA (eds.)

***Cinco siglos de Teresa. La proyección de la vida y los escritos de Santa Teresa de Jesús. Actas selectas del Congreso Internacional "Y tan alta vida espero". Santa Teresa o la llama permanente. De 1515 a 2015***

Madrid, Fund. María Teresa Masaveu Peterson, 2016. 366 págs.

ISBN: 978-84-617-7170-7

En el año 2015 se celebraba el quinto centenario del nacimiento de Teresa de Jesús, máxima exponente del misticismo cristiano y escritora única. Dentro de las actividades oficiales reconocidas por el Ministerio de Educación y Cultura encontramos el *Congreso Internacional "Y tan alta vida espero". Santa Teresa o la llama permanente. De 1515 a 2015*, organizado por la Facultad de Filología de la Universidad Complutense y que se desarrolló entre el 20 y el 23 de octubre. Este acto reunió a especialistas de distintos ámbitos, música, arte, literatura o teología son alguno de ellos, aportando así una visión completa y

transversal de la figura, siempre atrayente, de Teresa de Jesús. Resultado de aquel enriquecedor encuentro son las actas que se recogen, bajo la dirección científica de Esther Borrego y José Manuel Losada, en el presente libro.

Este volumen centra su temática en torno a los escritos y vida de la santa. Cuenta con diecisiete estudios divididos en cinco apartados, lo que permite identificar claramente el área temática, además, cada uno de los trabajos contiene un pequeño resumen en el que el autor expone al lector lo que encontrará en las sucesivas páginas. En el primer capítulo, “Escritos de Santa Teresa: crítica e interpretación”, encontramos cuatro trabajos que reflejan diferentes enfoques respecto a la producción literaria de la santa. El primero de ellos corresponde a Elena Carrera donde, a partir del epistolario de Teresa, estudia las referencias al miedo a la Inquisición, a la muerte, al infierno o al demonio, en definitiva, a todas las batallas que tuvo que lidiar para llevar a cabo su reforma. Ante la turbación de los acontecimientos, se analizan las alusiones interpretándose como modelos subjetivos que transforman el estado emocional y ayudan a su superación. Por otro lado, analiza los argumentos que la santa utilizó para persuadir a sus receptores a actuar de una forma determinada. Sigue a este trabajo el estudio de Frank Greiner quien divide en tres niveles la imaginación de la obra de Teresa: teológico, espiritual y literario. La imaginación despertaba en Teresa fascinación y duda, en el presente texto, Greiner, analiza los efectos negativos y positivos de la imaginación para con el alma. A continuación, encontramos el trabajo de la reconocida experta teresiana María Jesús Mancho donde ahonda en uno de los temas estudiado por historiadores de la lengua, la oralidad en los escritos teresianos. La investigadora realiza un exhaustivo estudio de variantes señalando los resultados orales en el nivel gráfico-fonético, confirmando así el carácter oral y determinando la finalidad que perseguía Teresa, la formación de las almas. El apartado termina con el estudio de Rebe-

ca Sanmartín quien profundiza en la relación entre visiones y arte, comparando las experiencias místicas vividas por mujeres anteriores y posteriores con las descritas por la santa.

El segundo apartado “Recepción de la vida y los escritos de Santa Teresa en Europa” en el que se estudia el alcance de los textos teresianos en distintos países europeos, comienza con el estudio de Krizia Bonaudo. La investigadora nos presenta la recepción de los escritos de Teresa en la cultura francesa y cómo su figura se inserta en la literatura moderna como modelo literario. El trabajo que sigue, de Sara Gallardo, indaga en el concepto de “el genio femenino” en Teresa, una noción que se aprecia en su personalidad y en su camino hacia la santidad. Por su parte, la italiana Elisabetta Marchetti profundiza en la santa fundadora y reformadora en las primeras fundaciones italianas. Se examinan *Vidas y Biografías* de carmelitas desde finales del XVI hasta mediados del XVII y se reflexiona sobre la idea de santidad basada en el modelo de santa fundadora. Concluye el presente bloque el profesor Fernando Presa con un estudio dedicado a la recepción de las obras teresianas en Polonia, en el que destaca las numerosas y continuas traducciones que afloraron a partir de una *Vida de Santa Teresa* que en 1608 realizó Sebastián Nuceryn.

En el tercer capítulo, “La estela carmelitana en España” encontramos dos artículos, el primero de ellos corresponde a Francisco J. Escobar quien ofrece un completo estudio sobre la recepción y contextualización histórica-cultural de Santa Teresa en *Obras espirituales que encaminan a una alma a la más perfecta unión con Dios...por...San Juan de la Cruz* (Sevilla, Francisco de Leefdael, 1703). El segundo trabajo corresponde a Belén Molina Huete donde presenta y estudia la obra poética, parcialmente inédita, de la monja descalza del convento de San José de Málaga, María de la Santísima Trinidad. Así, analiza sus versos de corte popular pero marcados por un gran peso

bíblico que nos transporta rápidamente a la poesía del siglo XVII.

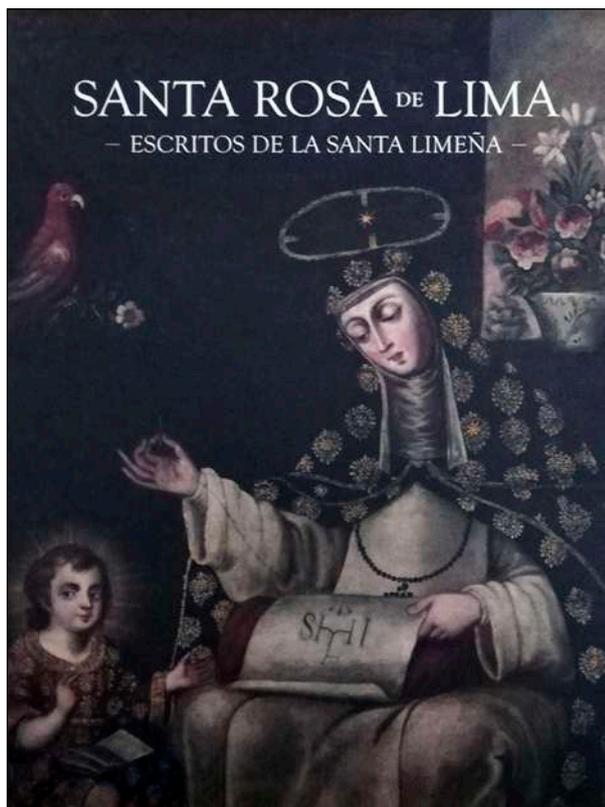
El cuarto apartado “Teresa en la literatura española contemporánea” arranca con el estudio de Blanca Estirado, quien realiza un interesante análisis sobre la influencia de Santa Teresa en Ana Ozores, protagonista de *La Regenta* (1884-1885). Teresa se convierte en modelo, tomando especial atención al misticismo, elemento importantísimo dentro de la obra. Le sigue el estudio de María del Mar Mañas centrado en la obra teatral *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga, un encuentro imaginario entre Teresa y un Inquisidor enviado para obligarla a cerrar el convento de San José. La investigadora, tras la contextualización argumental analiza la obra poniéndola en relación con la idea de “la búsqueda del interlocutor” en Carmen Martín Gaité, quien, recordemos, escribió el guion para la película *Teresa de Jesús* dirigida por Josefina Molina. A continuación, Ana Rodríguez Fischer nos ofrece un interesantísimo trabajo sobre la impronta que dejó Ávila en los escritores contemporáneos. Así, atendiendo a la modalidad de la literatura de viajes, recorreremos los escenarios de la vida de la santa de la mano de Federico García Lorca, Camilo José Cela, Dionisio Ridruejo, José Jiménez Lozano y Manuel de Lope. Cierra el capítulo el trabajo de María José Rodríguez Mosquera con Teresa y Unamuno como protagonistas, la investigadora muestra las semejanzas entre uno y otro tomando como referencia el *Libro de las Fundaciones*.

El último apartado lleva por título “Actualidad de Teresa de Jesús: divulgación, didáctica y otros enfoques interdisciplinares” y en él se insertan tres artículos. El primero pertenece a M.<sup>a</sup> Ángeles Martín del Pozo, que analiza dos cómics sobre la santa, el creado para el V Centenario y el elaborado para conmemorar los 400 años de la muerte de Teresa. Sin duda un medio ideal para una primera aproximación a la santa. Por su parte Eva Morón propone una lectura adecuada en el acercamiento de los clásicos a los

jóvenes de Educación Secundaria. Concluye el presente volumen con el estudio de Adrián Torreblanca y Francisco Javier Fernández Vallina quienes proponen una interesante relación entre el hecho místico y la neurociencia.

En definitiva, se trata de un volumen que destaca por la variedad de trabajos, por los diferentes enfoques que se realizan sobre la figura de Teresa de Jesús, sus escritos y su vida. Esta interesante propuesta interdisciplinar se presenta dentro de un libro sumamente cuidado que incluye, según el artículo, numerosas imágenes de excelente calidad. Un tomo indispensable para todas aquellas personas que deseen conocer en profundidad a la escritora y mística Teresa de Jesús.

Celia Redondo Blasco  
Universitat Pompeu Fabra



Rosa CARRASCO LIGARDA

### **Santa Rosa de Lima.**

#### **Escritos de la santa limeña**

Lima, Facultad de Teología Pontificia Civil de Lima, 2016. 227 págs.

ISBN: 978-9972-620-21-8

El cuadrigentésimo aniversario de la preciosa muerte de Isabel Flores de Oliva deja patente la trascendencia de su entrega. Su desposorio místico cambió tanto su identidad como nuestro lugar en la creación: ella, desde entonces, se llamó Rosa de Santa María y Lima, sinécdoque de América, se convirtió en el nuevo vergel donde florecía la santidad del Nuevo Mundo.

Hoy, Santa Rosa de Lima, es parte esencial de la identidad de los peruanos, del mismo modo

que puebla el imaginario de católicos del orbe entero. Su culto se extiende ahí donde la Orden de Predicadores ha portado la buena nueva de su vida sagrada y donde el arte ha plasmado las escenas de su tránsito por la tierra.

La hagiografía, la literatura sacra y las Bellas Artes nos han regalado, desde el siglo XVII, de Rosa hermosos testimonios de su figura. La conocemos a través de prosa latina o romance, de versos españoles, italianos, desde los discretos colores de los lienzos, de la tinta de los grabados o de la fría opacidad de los mármoles tanto como de la cálida textura de las tallas en madera. Su iconografía desde esos soporres clásicos se ha extendido hacia lenguajes y colores contemporáneos.

Sin embargo, el mundo interior de Rosa de Santa María permanece ajeno a la mayoría de sus devotos. Este desconocimiento de su idiosincrasia espiritual incluso les resulta esquivo a los eruditos que han estudiado su culto y, desde luego, las manifestaciones históricas de su persona. Hoy, sin embargo, luego de esta prolongada introducción, se puede esgrimir el esforzado estudio de la doctora Rosa Carrasco Ligarda como ejemplo del interés académico por el pensamiento santarrosino desde sus propios textos.

La doctora Carrasco, así, regala a la comunidad de creyentes y estudiosos un libro que desde su título confronta al lector con el vacío preexistente: *Santa Rosa de Lima. Escritos de la santa limeña*. El nombre de la patrona de América y Las Filipinas viene seguido de una realidad que sorprenderá a muchos: la existencia de sus escritos hológrafos, es decir, manuscritos de la misma santa.

Esta faceta, la de escritora, revela la compleja dimensión espiritual e intelectual de Rosa de Lima. Si bien sus escritos no son comparables a la producción de doctoras de la Iglesia como Hildegarda von Bingen, Santa Catalina de Siena o Santa Teresa de Ávila, sí constituyen una muestra patente de su experiencia religiosa y de cómo expresó ella misma su orientación espiritual.

Carrasco ofrece la primera edición filológica más completa de textos atribuidos a la santa: *Las mercedes en la escala mística*, *Los vestidos religiosos*, sus *Cartas* y los *Villancicos* y otras composiciones poéticas. El volumen en cuestión ofrece a los lectores transcripciones paleográficas de los manuscritos, sean hológrafos o de terceros, debidamente acompañados de su explicación, que supone –en el caso de Carrasco– no solo la cumplida contextualización del documento, sino también su valoración estética y espiritual.

A cada obra o conjunto de las mismas les corresponde un capítulo. En esta presentación, ordenaré los capítulos en dos duplos: *Las mercedes en la escala mística* y *Los vestidos religiosos*, seguidos de las *Cartas* y las composiciones poéticas de la santa.

La obra de Santa Rosa de Santa María, gracias al trabajo de Carrasco, se presenta al lector del siglo XXI como un tesoro que nos confirma aspectos fundamentales de la escritura femenina del siglo XVII, pero que al mismo tiempo sorprende con su originalidad. Por un lado, se revela el carácter íntimo y privado de los escritos santarrosinos, del mismo modo que estos se insertan en un acto dialógico con el confesor.

La espiritualidad femenina, desde sus inicios en cenobios primitivos como los de San Jerónimo, siempre ha estado regulada por la figura masculina. Hay casos excepcionales como los de Christine de Pisan, Isotta Nogarola y Sor Juana Inés de la Cruz en los que la creatividad e inteligencia de las escritoras

desbordaba y superaba a la de sus coetáneos masculinos. Con ello, debemos comprender que Rosa de Santa María escribió cumpliendo un acto de obediencia: respondía al pedido del confesor quien buscaba examinar su desarrollo espiritual.

A diferencia de mujeres eruditas como las antes señaladas, Rosa de Santa María poseía un caudal literario y teológico limitado, pero no por ello menos fértil. Tanto *Las mercedes en la escala mística* y *Los vestidos religiosos* muestran su original pensamiento y su capacidad para expresar su originalidad más allá de las convenciones formales de la época.

Rosa Carrasco ha explicado *Las mercedes de la escala mística* con acertada precisión, del mismo modo que lo hicieron otros estudiosos: Getino, Rosenbrock, Mujica y recientemente Báez Rivera en su edición de los mismos. Sin embargo, esta nueva edición enriquece al texto por la pertinencia de su contextualización.

Como bien apunta Carrasco, *Las mercedes de la escala mística* responden al contexto de la confesión general a la que fue sometida Rosa de Santa María. Los iconotextos y sus comentarios son el resultado de un profundo trance de inspección por parte de los examinadores, pero también de una introspección por parte de la santa, quien a lo largo de su vida se procuró un método autodidacta de acercamiento a la divinidad.

Así, con esmerados comentarios léxicos y simbólicos, Carrasco nos confirma el carácter anagógico de la escritura santarrosina, es decir, tanto por el sentido místico de sus textos como por el hecho de que estos revelan el enajenamiento de su alma. Sin embargo, a diferencia de sus contemporáneas, Rosa de Santa María mostraba un especial cuidado por los valores de lo que hoy se conoce como Ciudad Letrada. Tanto sus referentes bíblicos y clásicos muestran el mismo cuidado que Carrasco ha encontrado en su

caligrafía. Esta, comparada con la de otras autodi-dactas, sorprende por su homogénea belleza.

La dimensión anagógica de los escritos santarrosinos se confirma, pues, con *Los vestidos religiosos* en el fascinante ámbito de lo cotidiano. En el siglo XVII, las religiosas se consagraban sobre todo a las labores manuales. Sin embargo, debemos comprender que la escritura es también una labor manual, como lo es el bordado. Estos *vestidos espirituales* que Rosa de Santa María dedica al Niño Jesús y a la Virgen nos devuelven al ámbito primitivo de la textualidad. La palabra *texto* se origina en una metáfora textil, pues *textus* en latín significa trama o tejido.

En su afán por trascender hacia Dios desde lo cotidiano, compone unos vestidos –textos en prosa– que en lugar de algodón o seda traen plegarias. El 4 de octubre de 1616, Rosa de Santa María compuso un vestido para el Niño Jesús “*cuando nació desnudo y tiritando de frío*”. “*La camisita ha de ser de cincuenta letanías, y nueve mil rosarios de gracias a Dios y cinco días de ayunos, en reverencia de su santísima encarnación. Los pañales han de ser de nueve estaciones al santísimo sacramento, y nueve partes del rosario y nueve días de ayunos; en reverencia de los nueve meses que estuvo en las santísimas entrañas de su purísima madre*”.

Pero su deseo por expresar la envolvente experiencia mística la llevó a dotar de profunda plasticidad a la palabra. Si la Virgen y el Niño Jesús son entes presentes más allá de la carne, lo propio en su visión anagógica de la realidad era vestirlos con verbos, con palabras que al mismo tiempo reflejaban un conjunto de acciones purificadoras.

La segunda dupla, la de las *Cartas* y sus composiciones poéticas muestra a los lectores y creyentes del siglo XXI la dimensión personal e histórica de Rosa de Lima. Son tres las epístolas santarrosinas conservadas y como lo explica Carrasco, dos de ellas son hológrafas, mientras que la dirigida a María

de Usátegui es una copia del siglo XVII. En estos documentos, Rosa de Santa María confirma con su propia mano la veracidad de la información consignada sobre su vida en el *Primer proceso ordinario para su canonización*, así como en numerosas hagiografías.

Ella buscó ayudar a la fundación de un monasterio dedicado a Santa Catalina de Siena, puesto que estaba verdaderamente preocupada por la captación de vocaciones para la vida religiosa. Así, Rosa se nos revela en una dimensión social que pocas veces se recuerda, porque se la imagina inmersa en rezos y arrobos místicos. Sin embargo, la proliferación de cenobios en la Lima del siglo XVII no facilitó sus esfuerzos, pues las negaciones se amparaban en la crisis económica que muchos de estos recintos atravesaban.

Las cartas restantes muestran a una Rosa de Santa María inspirada en la figura de San Bartolomé y agradecida con su benefactora, María de Usátegui tanto espiritual como materialmente. A ella la llamó madre mi alma, en claro reconocimiento al empeño que puso en cuidar su desarrollo espiritual. Pero, asimismo, le agradece “*la limosna de anoche*” que es una vasija de plata con chocolate para reanimarla.

Finalmente, las composiciones poéticas de Rosa de Santa María aludidas por Carrasco muestran la riqueza de la cultura oral de la época. Como bien señala la editora, de ellas no quedan testimonios manuscritos, sino que diversos testimonios de testigos o de cronistas y hagiógrafos refieren el afecto que la santa tenía por composiciones poéticas, que ella misma entonaba.

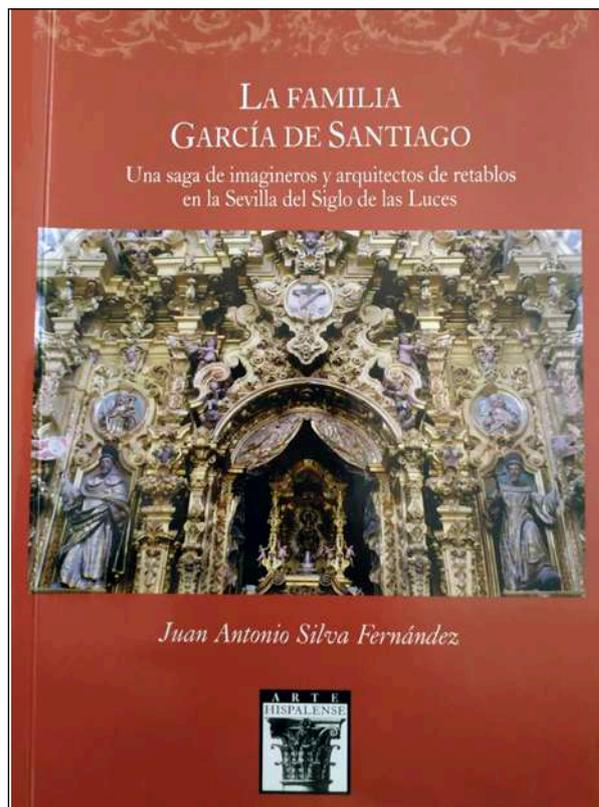
El corpus que ella presenta, aun cuando se trata de una reconstrucción, sirve para comprender su espiritualidad. En muchas, se aprecia su predilección por la alegoría y los símbolos que refuerzan una visión anagógica de su existencia, es decir, de aquella proyección hacia lo alto desde lo bajo, de ese ascenso hacia las realidades celestiales desde los indicios de la

existencia mundana.

A los estudiosos de santa Rosa nos queda agradecer la labor de la doctora Rosa Carrasco, quien obsequia un texto imprescindible tanto por la cuidada entrega de los textos de la santa como por el comentario con que lo ilustra, así como por las hermosas reproducciones de la iconografía santarrosina que custodia el Museo Pedro de Osma. El estudio de Carrasco, en última instancia, entrega un testimonio de vida y devuelve la voz de nuestra santa peruana y americana que, con el paso de los siglos, solo escuchábamos como un eco a través de comentaristas y de comentaristas de comentaristas. Rosa de Lima nos habla, nos interpela y es nuestro deber escucharla.

Elio Vélez Marquina

Universidad del Pacífico - Proyecto Estudios Indianos



Juan Antonio SILVA FERNÁNDEZ

***La familia García de Santiago: una saga de imagineros y arquitectos de retablos en la Sevilla del Siglo de las Luces***

Sevilla, Diputación Provincial, Arte Hispalense n° 96, 2012. 226 págs.

ISBN: 978-84-7798-335-4

La colección *Arte Hispalense*, en su misión de avanzar en el conocimiento sobre el arte en Sevilla y su provincia, nos trae un nuevo número dedicado a la familia García de Santiago, de mano de Juan Antonio Silva Fernández. Este trabajo es fruto de su tesis doctoral, *La familia García de Santiago y su contribución al arte andaluz del siglo XVIII* (2011) dirigida por Jesús Miguel Palomero Páramo –encargado de hacer el prólogo de la presente publicación–; para la ocasión, el autor ha tomado un acento mucho más didáctico,

que hace de la obra una excelente herramienta de divulgación a un público más amplio.

La historia del arte español está repleta de linajes familiares dedicados durante generaciones a la producción artística. Algunos de ellos han sido profundamente estudiados (Los Roldán, Los Churruiguera, los Mena, etc.), mientras que otros han pasado a un segundo plano y apenas se han averiguado con rigor los datos básicos de su biografía –mucho menos fundadas han sido las atribuciones a ellos asignadas–. Con esta publicación, Juan Antonio Silva Fernández se propone sacar del olvido a una familia de imagineros y retablistas, los García de Santiago, sobre los que la información recabada hasta ahora había sido muy confusa.

De este modo, procede a hacer un análisis documental y estilístico de la vida y obra de los principales miembros de la misma: dividiendo el libro en tres capítulos, Silva Fernández dedica el primero a Bartolomé García de Santiago, el segundo a su hijo, Manuel García de Santiago y el último, y más breve, a Juan Bartolomé García de Santiago, hijo de Manuel García. En ellos, excepto en el último, por su escasa extensión, se ha sabido distribuir la información sabiamente en tres apartados –el hombre, el artista y el catálogo de obras–, en los que se desgranar los aspectos biográficos y estilísticos de nuestros protagonistas, reuniéndose al final las obras documentadas y atribuidas a su mano. Con esta estructura, Silva Fernández hace que navegar entre las páginas del libro sea algo realmente sencillo y que siempre sepamos donde localizar la información que necesitamos. A ello se suma un estilo claro y conciso, que hacen de la lectura un proceso ameno y gratificante.

En esta línea, resulta de gran interés cómo Silva nos presenta los hechos: no solo aporta datos basándose en los documentos encontrados, sino que nos deja ver la lógica con la que ha operado en cada caso antes de buscar en los archivos. El autor parte de todo

lo que se daba por sabido previamente y, a raíz de ahí, intenta localizar los documentos que atestigüen esos hechos. Así, resulta claramente palpable cuál era el estado de la cuestión antes de la realización de la tesis de Silva Fernández y cuál es ahora: de meras suposiciones a fechas de nacimiento, matrimonios, traslados y todo tipo de datos contrastados fidedignamente.

Precisamente ahí reside una de las aportaciones más interesantes según el juicio del que escribe, y es que en esta verificación archivista que se ha llevado a cabo se han registrado los traslados de vivienda/taller de los miembros de nuestra familia. Esta información abre nuevas vías de investigación, permitiéndonos identificar con mayor nitidez dónde quedaban los principales centros productores tanto dentro como fuera de la ciudad de Sevilla.

Todo este trabajo de documentación reformula completamente la imagen que teníamos hasta ahora de los miembros de la familia García de Santiago, destacando especialmente la figura de Manuel. Durante mucho tiempo considerado como artista de segunda, los testimonios de la época, las sumas cobradas por sus contratos, las dimensiones de algunas de sus obras y el alto precio que pagó por las exequias de su padre y de su mujer, María Inés de Algara –entre otros muchos indicios–, nos hablan de un profesional exitoso, y considerado por algunos contemporáneos como “el mejor artífice de la ciudad”. Estos nuevos datos nos invitan a mirar a la producción de Manuel García de Santiago desde una nueva perspectiva, tarea en gran parte facilitada por el catálogo de obras de la familia recogido por Silva.

Dentro de este catálogo, que reúne tanto obras conservadas como otras perdidas, encontramos algunos hallazgos interesantísimos. El más destacado de ellos quizás sea el de la escultura de un Mercurio (1793) en el Museo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, cuya autoría fue descubierta por Margarita Torrión, profesora de la Universidad de

Sabolla. Se trata de la única obra de la producción de este longevo artista que no tiene una temática religiosa, acabada además con una policromía monocroma de Antonio Ruiz que contrasta aún más con el carácter del resto de piezas de su mano. Esta figura, que serviría de maniquí para los “juegos de cabezas” de los caballeros, parece revelar una infiltración de los postulados neoclasicistas en la producción de nuestro escultor.

Otra aportación valiosa es la reconstrucción del árbol familiar; Silva Fernández se centra en tres escultores, y menciona a un cuarto, Bartolomé García de Santiago, hermano menor de Juan Bartolomé García de Santiago, pero también se encarga de localizar al resto de miembros de este gran clan. Así, podemos ubicar el origen del linaje en Baeza, llegando a Sevilla muy probablemente en el siglo XVII. Francisco García de Santiago, padre del Bartolomé al que se dedica el primer capítulo del libro, era ensamblador y ebanista; probablemente decidió ingresar a su hijo en un taller de escultura por la gran dificultad económica que debía suponerle mantener a su mujer y sus cinco hijos. Así, el autor consigue darnos una convincente explicación para la génesis de una fructífera saga de escultores y retablistas.

El libro se acompaña en sus últimas páginas de una útil colección de fotografías comentadas, ayudando a que el lector se familiarice con las obras tratadas en los diferentes catálogos. Se echa en falta, quizás, la presencia de alguna fotografía más, pero entendemos que estas decisiones obedecen a criterios que escapan a la voluntad del autor.

En definitiva, la publicación de una obra como la aquí comentada se hacía a todas luces necesaria. Con ella, se cubre uno de esos vacíos en la historia del arte sevillano, y se hace de una forma inteligente que seguro va a dar más frutos en el futuro. Como he dicho anteriormente, el resultado invita a una lectura fluida, convirtiéndose en una

herramienta ideal en manos de los investigadores, divulgadores culturales e incluso aficionados que quieran acercarse al tema en cuestión. *La familia García de Santiago: Una saga de imagineros y arquitectos de retablos en la Sevilla del Siglo de las Luces* invita verdaderamente a poner en valor la producción de tan insigne linaje y nos deja un importante testigo: conociendo la obra de estos artistas, no podemos permitir que siga condenada al ostracismo. Sabemos sus nombres, sabemos de sus vidas, y sabemos de los frutos de las mismas ¿Qué vamos a hacer con ello? Esa es la pregunta que debemos hacernos tras asimilar lo relatado por Juan Antonio Silva Fernández en este imprescindible escrito.

Rafael Molina Martín  
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

## Normas para la presentación de los originales

La revista **Atrio** 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.

Se trata de una revista electrónica, en abierto, de periodicidad anual, que recoge artículos y reseñas de publicaciones referidos a los ámbitos temáticos anteriormente aludidos. Ello sin perder de vista los procesos creativos y hechos culturales en un marco cronológico amplio, hasta nuestros días, por lo que interesa la creación contemporánea y las nuevas tendencias historiográficas.

Los textos han de ser enviados, antes del 15 de marzo de cada año, a [atrio.revista@gmail.com](mailto:atrio.revista@gmail.com). Si el material entregado para la publicación tiene un volumen que excede al que el correo ordinario permite, puede ser remitido a través de la plataforma *wetransfer*, informando previamente a la revista a través del correo electrónico.

La selección de los textos se hará atendiendo a la singularidad, calidad y carácter científico de los originales presentados. Todos ellos pasarán la revisión por pares ciegos, con evaluación externa de expertos en los temas en cuestión. El Comité Asesor y el Consejo Editorial decidirán la inclusión –o no– del texto atendiendo a los citados informes de expertos, reservándose el derecho a desestimar un artículo en caso de que no se adecue a los estándares establecidos por la revista. Asimismo, **Atrio** se reserva el derecho a realizar pequeñas modificaciones en los trabajos recibidos con la única finalidad de corregir errores mecánicos o lingüísticos. Si las modificaciones fuesen considerables, afectando al contenido del artículo, se consultará al autor para obtener la aprobación del cambio.

Los autores tendrán conocimiento de la aceptación o desistimiento de su original mediante comunicación escrita a través del correo electrónico, antes de dos meses, después de concluido el plazo de entrega.

Para cualquier duda o consulta, pueden contactar con el Comité Editorial de la revista: [atrio.revista@gmail.com](mailto:atrio.revista@gmail.com)

### Condiciones del texto

- Los textos deberán ser originales e inéditos y podrán estar escritos en castellano, portugués, inglés, francés o italiano.
- Deberán presentarse en formato Microsoft Word (.doc) o RTF (.rtf), con las siguientes características: máximo 15 páginas, (entre 7500-8000 palabras, formato DIN-A4), espaciado 1,15, texto con tipografía Times New Roman 12 y notas a 10.
- Las notas deberán incluirse a pie de página, debiendo respetar todas las características del formato y presentación dadas. Del mismo modo, irán numeradas consecutivamente.
- El título deberá estar en minúsculas. En dos idiomas: español e inglés.
- El texto irá acompañado de dos resúmenes, uno en español y otro en inglés (abstract), de una extensión no mayor de 10 líneas. Así como de un número máximo de 6 palabras clave o descriptores (keywords) que delimiten el campo temático y cronológico, también en ambos idiomas.
- Se incluirá el nombre completo del investigador/a, universidad u organismo al que pertenece y correo electrónico.
- Se entregarán un máximo de diez ilustraciones por artículo. En caso de que no sean propiedad del autor/a deberán pedir los permisos necesarios para su publicación. Todas ellas realizadas en cualesquiera de los formatos digitales al uso (JPG, BMP o TIF) y una resolución mínima de 300 dpi. 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).

### Cómo citar las referencias bibliográficas

#### Referencias a una monografía:

BRUQUETAS GALÁN, Rocío, *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, Alfonso, "Los usos del templo cristiano y su conservación", en PEÑA VELASCO, María Concepción 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.

#### Referencias web:

CEIBA. Centro de estudios del Barroco Iberoamericano, <http://www.upo.es/ceiba/>, (consultado el 29 de octubre de 2017).

#### Referencia a una obra ya citada:

Libros: MARCO DORTA, Enrique, *Cartagena de Indias...*, op.cit., pág. 17.

Artículos y capítulos: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, "Simposio sobre el arte...", op.cit., págs. 284-285.

Para citar una referencia que está en la nota anterior, se indicará mediante *Ibidem*, o *Ibidem*, pág. o págs.

### Garantías y manifestaciones de los autores de los artículos publicados

El autor/a 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 del autor. El autor/a o cedente es plenamente consciente y está de acuerdo con que todos o cualesquiera de los contenidos proporcionados, formarán una obra cuyo uso se cede a la revista **Atrio** para su publicación total o parcial.

El autor/a 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/a 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 estos, los derechos de autor y derechos de las personas.

El autor/a 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 esta tenga que abonar a terceros por el incumplimiento de estas obligaciones, ya sea por decisión judicial, arbitral y/o administrativa.



