



# atrio

revista de historia del arte

eISSN: 2659-5230 · nº 26 · 2020

# atrio

revista de historia del arte

*Atria. Revista de Historia del Arte* es una publicación científica del Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, con periodicidad anual y sometida al sistema de revisión por pares ciegos. Fue fundada en 1988 (ISSN 0214-8293 y depósito legal SE-10-1989, impresa desde 1988 hasta 2013) con el objetivo de publicar estudios originales e inéditos sobre Patrimonio Cultural e Historia del Arte, con análisis históricos, críticos, estéticos, etc., en cualquier ámbito y época, tanto en España como en Iberoamérica. Está orientada a la comunidad de investigadores/as, docentes y estudiosos/as de estas disciplinas. Se publica en formato electrónico, facilitando el acceso a su contenido bajo la licencia indicada y sin cobrar coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de los artículos. eISSN: 2659-5230



## Equipo editorial

### Dirección

Ana María Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

### Secretaría

Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

### Comité editorial

José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)  
M.<sup>a</sup> del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Ramón Gutiérrez (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)  
Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)  
Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)  
Arsenio Moreno Mendoza (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Graciela María Viñuales (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina)

### Comité científico

María Paz Aguiló Alonso (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)  
Luisa Elena Alcalá (Universidad Autónoma de Madrid, España)  
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández (Comisión de Arte Sacro del Obispado de Cádiz y Ceuta, España)  
Dora Arizaga Guzmán (Instituto Metropolitano de Patrimonio de Quito, Ecuador)  
Buenaventura Bassegoda Hugas (Universitat Autònoma de Barcelona, España)  
Jaime H. Borja Gómez (Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia)  
Belén Calderón Roca (Universidad de Málaga, España)  
Rosario Camacho Martínez (Universidad 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, Maceió, Brasil)  
Marcela Cristina Cuéllar Sánchez (Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia)  
Thomas Cummins (Harvard University, Cambridge, USA)  
Fauzia Farneti (Università degli Studi di Firenze, Italia)  
Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén, España)  
David García Cueto (Universidad de Granada, España)  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada, España)  
Alexandra Kennedy (Universidad de Cuenca, Ecuador)  
Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla, España)  
María del Pilar López (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia)  
Rafael López Guzmán (Universidad de Granada, España)  
Fernando Marías (Universidad Autónoma de Madrid, España)  
Magno Mello (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil)  
Luciano Migliaccio (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Benito Navarrete Prieto (Universidad de Alcalá de Henares, España)  
Sandra Negro Tua (Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú)  
Alberto Nicolini (Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina)  
Víctor Manuel Nieto Alcaide (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España)  
María Teresa Paliza Monduate (Universidad de Salamanca, España)  
Aurora Rabanal Yus (Universidad Autónoma de Madrid, España)  
Wifredo Rincón García (Instituto de Historia - CSIC, Madrid, España)  
Juan Ramón Rodríguez-Mateo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga, España)  
Antonio Salcedo Miliani (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España)  
Olaya Sanfuentes (Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile)  
Teresa Sauret Guerrero (Universidad de Málaga, España)  
Nelly Sigaut (El Colegio de Michoacán, México)  
Ricardo Tapia Zarricueta (Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile)  
Antonio Urquizar Herrera (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España)  
Susan Verdi Webster (College of William and Mary, Williamsburg, USA)

## EDITA

### ÁREA DE HISTORIA DEL ARTE

Departamento de Geografía, Historia y Filosofía

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

Carretera de Utrera km 1. 41013 Sevilla

E-mail: atrio.revista@gmail.com

Web: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index>

Imagen de portada: Instalación *¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?*, 1996-1997. Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres.

Diseño y maquetación: Referencias Cruzadas  
[referencias.maquetacion@gmail.com](mailto:referencias.maquetacion@gmail.com)

Equipo de traducción (coord.): Concetta Bondi (Arizona State University, Phoenix, USA)

### Periodicidad anual

**Inicio de publicación: 1988**

**Año de edición: 2020**

**ISSN: 0214-8293 (versión impresa)**

**eISSN: 2659-5230 (versión digital)**

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Atrio. Revista de Historia del Arte se encuentra indexada en PKP index, REDIB, DOAJ, ÍndICES CSIC, Dialnet, PIO, BASE, Regesta Imperia y Recolecta. Está evaluada en Erih Plus, Latindex (Catálogo v1.0 (2002 - 2017) con 31 características cumplidas y Catálogo v2.0 (2018 - ) con 37 características cumplidas), MIAR (ICDS = 6.5) y CIRC. Además, está catalogada en SUNCAT, Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arthistoricum.net y Dulcinea (Color ROMEO: Verde).

## Evaluación de los números 24 (2018), 25 (2019) y 26 (2020)

Renata Maria Almeida Martins (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández (Comisión de Arte Sacro del Obispado de Cádiz y Ceuta, España)  
Begoña Álvarez Seijo (Universidade de Santiago de Compostela, España)  
Francisco Amores Martínez (Asociación Provincial Sevillana de Cronistas e Investigadores Locales, Sevilla, España)  
Ana Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Sandra Bautista Santos (Universidad de Huelva, España)  
Clara Bejarano Pellicer (Universidad de Sevilla, España)  
Didier Calvar (Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)  
Inmaculada Carrasco Gómez (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Juan Chiva Beltrán (Universitat de València, España)  
Andrea Díaz Mattei (Colaboradora honoraria de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Daniel Expósito Sánchez (Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, San Juan, Puerto Rico)  
M.ª Mercedes Fernández Martín (Universidad de Sevilla, España)  
Carla Fernández Martínez (Universidad de Oviedo, España)  
María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Pedro Galera Andreu (Universidad de Jaén, España)  
Carlos Martín Gálvez Peña (Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú)  
Sol Astrid Giraldo (Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia)  
Soledad Gómez Vilchez (Ideosmedia Estudio Creativo, Granada, España)  
Domingo Luis González Lopo (Universidade de Santiago de Compostela, España)  
Salvador Hernández González (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)

Alfonso Jiménez Martín (Real Academia Sevillana de Ciencias, Sevilla, España)  
Ángel Justo Estebanz (Universidad de Sevilla, España)  
Mirta Linero Baroni (Dirección de Arqueología, Patronato Panamá Viejo, Panamá, Panamá)  
Carme López Calderón (Universidade de Santiago de Compostela, España)  
Andrés Luque Teruel (Universidad de Sevilla, España)  
Eunice Miranda Tapia (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Juan Manuel Monterroso Montero (Universidade de Santiago de Compostela, España)  
Francisco Montes González (Universidad de Sevilla, España)  
Pablo Navarro Morcillo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Francisco Ollero Lobato (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Yolanda Victoria Olmedo Sánchez (Universidad de Córdoba, España)  
Elena O'Neill Hughes (Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, Uruguay)  
María Antonia Pardo Fernández (Universidad de Extremadura, Cáceres, España)  
Alfonso Pleguezuelo Hernández (Universidad de Sevilla, España)  
Pablo Pomar Rodil (Universidad de Sevilla, España)  
Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
Ana Cielo Quiñones Aguilar (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia)  
María Victoria Quirosa García (Universidad de Jaén, España)  
Iván Rega Castro (Universidad de León, España)  
William Rey Ashfield (Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)  
Juan Ramón Rodríguez-Mateo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
José Luis Romero Torres (Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, Sevilla, España)  
Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)  
David Ruiz Torres (Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Brasil)

## ESTADÍSTICAS DE LOS NÚMEROS 24 (2018), 25 (2019) Y 26 (2020)

### Equipo editorial

- Comité editorial:
  - Apertura institucional: 55,56%
  - Apertura internacional: 22,22%
- Comité científico:
  - Apertura institucional: 97,44%
  - Apertura internacional: 41,03%

### Evaluadores/as

- Número total evaluadores/as participantes: 46
- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 32 (69,57%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 14 (30,43%)

### Artículos

- Recibidos y evaluados: 47
- Aceptados y publicados: 35 (74,47%)
- Rechazados: 12 (25,53%)
- Promedio de días entre el envío y la aceptación o rechazo de los artículos: 89 días

### Perfil de los autores/as de los artículos publicados

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 36 (87,80%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 5 (12,20%)
- Nacionales: 27 (65,85%)
  - Las instituciones de los autores/as nacionales son las siguientes: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Sevilla, España), Junta Nacional de la A. E. A. C. (España), Museu del Monestir de Poblet (España), Universidad Autónoma de Madrid (España), Universidad Complutense de Madrid (España), Universidad Isabel I de Castilla (Burgos, España), Universidade de Santiago de Compostela (España), Universidad de Córdoba (España), Universidad de Extremadura (Cáceres, España),

Universidad de Granada (España), Universidad de Jaén (España), Universidad de Málaga (España), Universidad de Sevilla (España) y Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España).

- Internacionales: 14 (34,15%)
  - Las instituciones de los autores/as internacionales son las siguientes: Escuela Politécnica Nacional (Quito, Ecuador), Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Bogotá, Colombia), Museo de Arte e Historia de Guanajuato (México), Museo Pedro de Osma (Lima, Perú), Universidad Autónoma de México (México), Universidad Central de Venezuela (Caracas, Venezuela), Universidade Estadual de Campinas (São Paulo, Brasil), Universidad de Cuenca (Ecuador), Universidad de la República (Montevideo, Uruguay), Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela), Universidad de Piura (Perú) y Université Bourgogne Franche-Comté (Besançon, France).

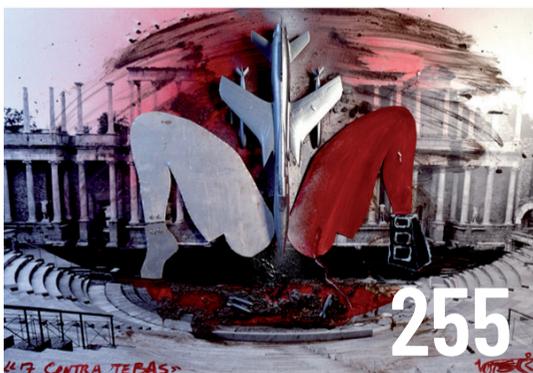
### Reseñas

- Recibidas: 12
- Publicadas: 11 (91,67%)
- Rechazada: 1 (8,33%)

### Perfil de los autores/as de las reseñas publicadas

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 7 (58,33%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 5 (41,67%)
- Nacionales: 100%
  - Las instituciones de los autores/as nacionales son las siguientes: Consejería de Educación y Universidades del Gobierno de Canarias (Santa Cruz de Tenerife, España), Universidad de Córdoba (España), Universidad de Salamanca (España), Universidad de Sevilla (España), Universidad de Zaragoza (España) y Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España).

## índice



### ARTÍCULOS

- 8 La intervención de Pedro I de Castilla en el alcázar de Carmona  
*Pablo Gumiel Campos*
- 36 Festejando a una infanta: el bautizo de María Eugenia en Madrid, 1626  
*Sara Jarana Vidal*
- 60 Vicisitudes económicas y sociales del oficial tallista en Lima en la primera mitad del siglo XVII: pleitos y restricciones gremiales  
*Javier Chuquiray Garibay*
- 88 Mujer y arte en la Real Audiencia de Quito. Una pintura de la *Virgen de la Merced* en el monasterio de Las Conceptas de Cuenca (Ecuador)  
*Macarena Montes Sánchez / Sergio Ramírez González*
- 120 Fray Agustín de Otero. Monje cisterciense y arquitecto en la Galicia del Barroco  
*Javier Gómez Darriba / Paula Pita Galán*
- 148 Dotación, patrocinio e iconografía de la retablistica de la colegiata del Sacro Monte en Granada (siglos XVII y XVIII)  
*José María Valverde Tercedor*
- 184 Reconstrucción monumental de Posguerra. La obra de Ramón Pajares Pardo en la provincia de Jaén  
*José Manuel Almansa Moreno*
- 212 Trasfondo trágico en la pintura de Luis Ortega Bru  
*Andrés Luque Teruel*
- 248 Vostell y su lectura contemporánea de la tragedia antigua. Reflexiones en torno a la obra *7 contra Tebas* (1992)  
*Angélica García Manso*
- 266 Andalucía en la contemporaneidad: 1978-2008. Aproximación a las construcciones de unas identidades plásticas a través del catálogo artístico  
*Iván de la Torre Amerighi*
- 292 Paisaje y videoarte en la era del Antropoceno: el paisaje ecologista  
*Cristina Sanz Martín*

### RESEÑAS

- 320 Díez Jorge, María Elena (ed.). *De puertas para adentro. La casa en los siglos XV y XVI*  
*Soledad Gómez Navarro / Yolanda Victoria Olmedo Sánchez*
- 327 López de Munain Iturrospe, Gorka; Mellén, Isabel; Gondra Aguirre, Ander; Ezquerria Ibarra, Iñigo. *La Ciudad Perdida. Historia cultural del Convento de San Francisco de Vitoria-Gasteiz*  
*Elena Muñoz Gómez*
- 331 García Zapata, Ignacio José. *El arte de la Platería en Lorca* (Catálogo de la exposición homónima, 24-I/1-III-2020)  
*José Cesáreo López Plasencia*
- 335 Besa Gutiérrez, Rafael de. *El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el siglo XIX*  
*Rafael Molina Martín*
- 339 Fernández Sarasola, Ignacio. *El pueblo contra los cómics. Historia de las campañas anticómic (de Norteamérica a Europa)*  
*Julio Gracia Lana*

## index



### ARTICLES

- 8 The Intervention of Pedro I of Castile in the Alcázar of Carmona  
*Pablo Gumiel Campos*
- 36 Celebrating an Infanta: Feast and Ceremony at the Baptism of Infanta María Eugenia in Madrid, 1626  
*Sara Jarana Vidal*
- 60 Economic and Social Vicissitudes of the Official Carver in Lima in the First Half of the Seventeenth Century: Lawsuits and Restrictions of the Carpenters Guild  
*Javier Chuquiray Garibay*
- 88 Women and Art at the Real Audiencia of Quito: A painting of the *Virgin of Mercy* in the Monastery of Las Conceptas in Cuenca, Ecuador  
*Macarena Montes Sánchez / Sergio Ramírez González*
- 120 Brother Agustín de Otero: Cistercian Monk and Architect in Baroque Galicia  
*Javier Gómez Darriba / Paula Pita Galán*
- 148 Endowment, Patronage and Iconography of the Altarpieces of Collegiate Church of Sacro Monte in Granada (17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries)  
*José María Valverde Tercedor*
- 184 Monumental Reconstruction of Post-War. The Work of Ramón Pajares Pardo in the Province of Jaén  
*José Manuel Almansa Moreno*
- 212 Tragic Undertones in Paintings by Luis Ortega Bru  
*Andrés Luque Teruel*
- 248 Vostell and his Contemporary Reading of Ancient Tragedy. Reflections on the Work *7 contra Tebas* (1992)  
*Angélica García Manso*
- 266 Andalusia in the Contemporary Era: 1978-2008. An Approach to the Construction of Visual Identities through Art Catalogs  
*Iván de la Torre Amerighi*
- 292 Landscape and Video Art in the Anthropocene Era: The Ecologist Landscape  
*Cristina Sanz Martín*

### BOOK REVIEWS

- 320 Díez Jorge, María Elena (ed.). *De puertas para adentro. La casa en los siglos XV y XVI*  
*Soledad Gómez Navarro / Yolanda Victoria Olmedo Sánchez*
- 327 López de Munain Iturrospe, Gorka; Mellén, Isabel; Gondra Aguirre, Ander; Ezquerria Ibarra, Iñigo. *La Ciudad Perdida. Historia cultural del Convento de San Francisco de Vitoria-Gasteiz*  
*Elena Muñoz Gómez*
- 331 García Zapata, Ignacio José. *El arte de la Platería en Lorca* (Catálogo de la exposición homónima, 24-I/1-III-2020)  
*José Cesáreo López Plasencia*
- 335 Besa Gutiérrez, Rafael de. *El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el siglo XIX*  
*Rafael Molina Martín*
- 339 Fernández Sarasola, Ignacio. *El pueblo contra los cómics. Historia de las campañas anticómic (de Norteamérica a Europa)*  
*Julio Gracia Lana*

# ARTÍCULOS



# La intervención de Pedro I de Castilla en el alcázar de Carmona

The Intervention of Pedro I of Castile in the Alcázar of Carmona

**Pablo Gumiel Campos**

Universidad Autónoma de Madrid, España

Parques de Sintra Monte da Lua, Portugal

gumiel.pablo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9632-8358>

Recepción: 29/01/2020 | Aceptación: 23/03/2020

## Resumen

*La ciudad de Carmona en el siglo XIV actuaba como la plaza fuerte de Sevilla y contaba con tres alcázares fortificados más un perímetro amurallado circundante a todo el casco urbano. Estos eran el alcázar de Abajo en el oeste de la ciudad, el alcázar de Puerta de Córdoba en el noreste, y el alcázar de Arriba en el este. Este último era la principal fortaleza de la ciudad desde época islámica. Bajo el reinado de Pedro I, se llevaron a cabo una serie de modificaciones en este castillo. Se reforzaron sus sistemas defensivos en el contexto de la guerra civil castellana, pero también se inició la construcción de un palacio en el interior a semejanza de los que se estaban construyendo en el resto de Castilla bajo la promoción de dicho monarca. Este artículo pretende analizar cuál fue la intervención específica del rey Pedro I sobre el alcázar carmonense.*

## Abstract

*In the fourteenth century, the city of Carmona was the stronghold of Seville, boasting three fortified alcázares as well as a perimeter wall around the entire urban area. These included the lower alcázar in the western part of the city, the Puerta de Córdoba alcázar on the northwest side, and the upper alcázar in the East. The latter acted as the city's main fortification since Islamic times. A series of changes were made to the castle under the reign of Pedro I; its defense systems were strengthened during the Castilian Civil War, and a palace was constructed in its interior, resembling others built by the monarch throughout the kingdom of Castile. In this paper we aim to analyse the specific intervention of King Pedro I in the Alcázar of the city of Carmona.*

## Palabras clave

Carmona  
Pedro I  
Alcázar  
Castilla  
Arquitectura medieval  
Palacio

## Keywords

Carmona  
Pedro I  
Alcázar  
Castile  
Medieval Architecture  
Palace

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Gumiel Campos, Pablo. "La intervención de Pedro I de Castilla en el alcázar de Carmona." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 26 (2020): 8 - 35. <https://doi.org/10.46661/atRIO.4578>

© 2020 Pablo Gumiel Campos. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

## Historiografía

El alcázar de Arriba de Carmona ha sido objeto de estudio desde el siglo XVII. En el año 1621 Salvador Bautista de Arellano, publicó un volumen recopilando la historia y los principales monumentos de la villa de Carmona<sup>1</sup>. La relevancia de dicha publicación radica especialmente en su valor testimonial. Bautista de Arellano pudo contemplar el alcázar carmonense antes de su destrucción y consecuente abandono tras el terremoto de Lisboa de 1755. En su texto podemos constatar por ejemplo cómo el patio de la Fuente, que posteriormente estudiaremos, tenía un alzado en estilo "arábigo": "En lo último del Alcaçar ay un hermoso patio en ladrillado có muchas columnas, cornisamento y pedestales, las puertas de las salas con artesones de oro, y las paredes labradas a lo Arabigo"<sup>2</sup>.

Tras la publicación de Bautista de Arellano, tendremos que esperar más de dos siglos hasta que el edificio despertara de nuevo el interés de los investigadores. En 1886 un arqueólogo anglo-francés llamado George Edward Bonsor, realizó el primer levantamiento planimétrico del edificio que ha seguido vigente hasta las últimas aportaciones de Antonio Almagro Gorbea. Los trabajos de Bonsor pronto empezaron a despertar el interés de algunos vecinos ilustres de la villa. Los hermanos Juan y Manuel Fernández López se reunieron con George Bonsor para estudiar el patrimonio local fundando la Sociedad Arqueológica de Carmona, que llevó a cabo dos excavaciones en el recinto del alcázar. La primera se desarrolló entre 1886 y 1888, mientras que la segunda tuvo lugar entre 1894 e inicios del siglo XX<sup>3</sup>. En estas excavaciones, en las que también participaron Aniceto de la Cuesta, José Pérez Cassini y José Vega y Peláez, se sacaron a la luz una serie de restos arqueológicos de importancia. Se encontraron silos, pavimentos, aljibes, un sepulcro romano con restos de cerámica, pero lo más relevante para nuestro estudio: una serie de azulejos en el lugar donde debió estar situada la capilla privada del palacio<sup>4</sup>.

Además de los trabajos arqueológicos efectuados por la Sociedad Arqueológica de Carmona, Manuel Fernández López también publicó un importante manual sobre la historia de Carmona en el cual incluyó una magnífica descripción del alcázar<sup>5</sup>. Para realizar

- 
1. Salvador Bautista de Arellano, *Antigüedades y excelencias de la villa de Carmona y compendio de sus historias* (Sevilla: Simón Faxarao, 1621).
  2. Bautista de Arellano, 101.
  3. Rocío Anglada Curado y Ventura Galera Navarro, "El Alcázar de Arriba de Carmona," *Castillos de España*, no. 125 (2002): 49.
  4. Juan Fernández López, "Memoria resumen de los trabajos realizados por la Sociedad Arqueológica de Carmona," en *Memorias de la Sociedad Arqueológica de Carmona* (Carmona: Imp. La Verdad, 1887), 28.
  5. Manuel Fernández y López, *Historia de la Ciudad de Carmona, desde los tiempos más remotos hasta el reinado de Carlos I* (Sevilla: Imprenta y Litografía de Gironés y Orduña, 1886).

esta descripción el autor se basó en las fuentes de Bautista de Arellano a la par que en los descubrimientos arqueológicos de la sociedad. Manuel Fernández consideró por primera vez que el alcázar debía ser obra de los mismos artífices que el palacio sevillano: “Baste decir que los mismos artífices que trabajaron en el alcázar de Sevilla lo hicieron también en el de la puerta de Marchena, dejando en éste no menos primores y detalles de ejecución que en aquél”<sup>6</sup>.

En 1953, se elaboró el catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla<sup>7</sup>. Entonces, los investigadores José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho, y Francisco Collantes de Terán consideraron que el alcázar de Carmona en tiempos del rey Pedro I debió sufrir una restauración de un antiguo palacio, por lo que no sería una obra de nueva planta<sup>8</sup>.

Durante los años setenta, se inició el proyecto de construcción de un parador nacional dentro del recinto del alcázar de Carmona. El nuevo trazado contempló la restauración absoluta de todo el edificio, sin embargo el arquitecto y profesor Rafael Manzano Martos sugirió que el parador se ubicara en el espacio situado al sur de los restos del palacio, en el lugar donde antiguamente se emplazaba el patio de armas del edificio. Esta localización, que finalmente fue la decisiva, evitó la destrucción de los escasos restos arqueológicos que se han preservado del palacio<sup>9</sup>. En los mismos años setenta, el estudio del alcázar, se vio complementado por los grandes compendios documentales de Manuel González Jiménez<sup>10</sup>.

En el año 1987 a raíz de una propuesta de ampliación del parador nacional, volvió a despertarse el interés arqueológico por el edificio. Ricardo Lineros, responsable del Servicio Municipal de Arqueología de Carmona, llevó a cabo una serie de excavaciones de urgencia. Estas excavaciones tuvieron lugar en un emplazamiento situado junto al lienzo sur del tercer recinto, entre la torre Mayor y la puerta de la Piedad<sup>11</sup>. El objetivo era determinar los diversos estratos arqueológicos del área muestreada. Los arqueólogos

6. Fernández y López, 281.

7. José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho, y Francisco Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, vol. 2 (Sevilla: Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1953).

8. Hernández Díaz, Sancho Corbacho, y Collantes de Terán, 221.

9. Olga María Guerrero Chamero, “El Alcázar de Arriba de Carmona, metodología de estudios arqueológicos durante el proceso de obra de restauración – conservación” (trabajo fin de máster, Universidad de Sevilla, 2017), 19.

10. Manuel González Jiménez, *Ordenanzas del Concejo de Carmona* (Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1972); *Archivo de la Universidad de Beneficiados de Carmona: catálogo de documentación medieval* (Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1974); *Catálogo de documentación medieval del Archivo Municipal de Carmona (1249-1474)* (Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1976).

11. Rosario Cardenete y Ricardo Lineros, “Avance de los resultados obtenidos en las excavaciones de los solares Jorge Bonsor nº 22, Alcázar de Arriba y real nº 32,” *Anuario arqueológico de Andalucía 1987*, t. 3 *Actividades de Urgencia* (1990): 569.

concluyeron la existencia de restos en dos niveles. Por un lado, un primer estrato “con materiales de época romana encuadrables con considerable laxitud entre los siglos I a. C y II d.C.”<sup>12</sup>. Por otro lado en el estrato superior documentaron “una actividad constructiva importante en tiempos del alcázar cristiano”<sup>13</sup>. Aunque no hallaron ningún resto de época islámica, los arqueólogos aceptaron que la documentación histórica atestigua la presencia musulmana en el área.

En el año 1997 la revista *Archivo Hispalense*, dedicó un número monográfico a las actas del primer congreso de historia de Carmona. En dicho coloquio se plantearon importantes comunicaciones para el estudio del alcázar. Luis de Mora-Figueroa<sup>14</sup> presentó una ponencia acerca de los recintos amurallados del alcázar y la profesora Magdalena Valor expuso una comunicación sobre las fortificaciones medievales de toda la ciudad, en la cual insistió en el origen árabe omeya del alcázar de Arriba: “A diferencia de otros sectores el origen de este emplazamiento como reducto defensivo y palatino, debió arrancar de la época Omeya, probablemente del siglo IX”<sup>15</sup>.

Este congreso de historia medieval de Carmona despertó de nuevo el interés de las investigaciones arqueológicas ya que en 1998 tuvieron lugar unas nuevas excavaciones en el alcázar dirigidas por Rocío Anglada y Juan Manuel Román. Las excavaciones en esta ocasión tuvieron lugar dentro del espacio palatino, pero como los propios arqueólogos admiten, los resultados de la campaña no fueron demasiado fructíferos, pues los objetivos de dichas excavaciones no respondían tanto a una rentabilización del trabajo sino a un campo de aprendizaje y acercamiento a las técnicas arqueológicas<sup>16</sup>. Eso no impidió que se lograra descubrir el pavimento de cantos rodados del palacio que mencionaba en su momento George Edward Bonsor.

En el año 2006, el profesor Rafael Cómez Ramos hizo una magnífica comparativa entre el alcázar sevillano y el carmonense. Consideró que una de las similitudes entre ambos edificios era la distribución de las estancias en torno al patio de Doncellas y el patio de la Fuente respectivamente<sup>17</sup>. Cómez Ramos, siguiendo las ideas de Hernández Díaz,

---

12. Cardenete y Lineros, 572.

13. Cardenete y Lineros, 572.

14. Luis de Mora-Figueroa Williams, “El Alcázar Real de Carmona (Sevilla). La muralla exterior y su flanqueo,” *Archivo Hispalense*, no. 243-245 (1997).

15. Magdalena Valor Piechotta, “Las defensas de Carmona,” *Archivo Hispalense*, no. 243-245 (1997): 607.

16. Rocío Anglada Curado y Juan Manuel Román Rodríguez, “Excavaciones arqueológicas de urgencia en el Alcázar de Arriba de Carmona,” *Anuario Arqueológico de Andalucía 1998*, vol. 3, t. 2 *Actividades de urgencia* (2001): 931.

17. Rafael Cómez Ramos, “El Alcázar de Carmona “versus” Alcázar de Sevilla,” *Laboratorio de Arte*, no. 8 (2006): 14.

Sancho Corbacho, y Collantes de Terán, también va a plantear que la intervención de Pedro I en el palacio carmonense fuera una simple restauración del palacio islámico anterior. Sin duda estaba impulsado por las teorías que en esos años él mismo estaba desarrollando acerca de una posible restauración del alcázar almohade de Sevilla por parte de Pedro I<sup>18</sup>.

Los años 2008 y 2009 vinieron acompañados por dos descubrimientos documentales que sin duda han cambiado el curso de la historiografía del palacio. Por un lado, Jorge Maier Allende, indagando en la Real Biblioteca de Madrid, encontró un manuscrito fechado el 28 de septiembre de 1655, titulado "Galería del Alcázar de Carmona" y escrito por el anticuario Martín Vázquez Siruela (1600-1664)<sup>19</sup>. En este manuscrito se describe cuál era la disposición que tenían los retratos del salón de Reyes del alcázar, así como su estado de conservación en el siglo XVII. Por otro lado en el año 2009, Esteban Mira Caballos<sup>20</sup> descubrió un extenso informe redactado en el año 1592<sup>21</sup> a raíz de la solicitud del corregidor de Carmona para exponer el estado de conservación en el que se encontraba el alcázar real. En dicho informe se realizaba una amplia descripción de muchas de las estancias y estructuras del conjunto arquitectónico. Por tanto se trata de una fuente fundamental para comprender la distribución espacial del palacio en el siglo XVII.

Ambas fuentes fueron recogidas e interpretadas por Antonio Almagro Gorbea en una publicación realizada junto con Jorge Maier Allende en el año 2014<sup>22</sup>. Podemos considerar dicho artículo el último trabajo de relevancia sobre el alcázar. La mayor aportación de esta nueva publicación radica esencialmente en la factura de un nuevo levantamiento planimétrico. Recordemos que los historiadores habían estado trabajando hasta el año 2014 con el plano de George Bonsor de 1886.

La publicación de Antonio Almagro y Maier Allende, es un estudio fundamental desde el punto de vista arquitectónico, sin embargo, tras este estado de la cuestión, consideramos que el alcázar de Carmona aún adolece de un estudio histórico-artístico específico

---

18. Rafael Cómez Ramos, "Historia del Arte y Arqueología en los nuevos hallazgos del Alcázar de Sevilla," *Archivo Hispalense*, no. 273-275 (2007).

19. Jorge Maier Allende, "El Salón de Reyes del Alcázar de Carmona," *Estela: Revista Cultural e Informativa de Carmona*, no. extraordinario (2008): 19.

20. Esteban Mira Caballos, "Alcázares y alcaides en la Carmona moderna: noticias inéditas," *Revista de Historia Militar*, no. 105 (2009).

21. Doc. 1, Cámara de Castilla-Diversos 26, Archivo General de Simancas (AGS), Simancas.

22. Antonio Almagro Gorbea y Jorge Maier Allende, "El Alcázar de Carmona y su Sala de los Reyes," en *Urbanismo, Arquitectura y Patrimonio en Carmona, Actas del IX congreso de Historia de Carmona*, dirs. Manuel González Jiménez, Antonio Caballos Rufino, y José Antonio Ruiz de la Rosa (Sevilla: Universidad de Sevilla; Carmona: Ayuntamiento de Carmona, 2014).

que se focalice en las transformaciones que el edificio sufrió bajo el reinado de Pedro I. Nuestro objetivo en este artículo es en primer lugar delimitar las acciones constructivas llevadas a cabo en el siglo XIV frente al resto de las obras islámicas previas o las modificaciones de los siglos posteriores. Con ello podremos comprender el papel que el alcázar carmonense jugó en el reinado del rey Pedro I, así como la repercusión que las obras proyectadas por el monarca tuvieron en la fisonomía del conjunto fortificado. Para llevar a cabo este estudio vamos a comenzar con un profundo análisis de los datos y fuentes que conservamos entre 1350 y 1369.

### Fuentes para el estudio del alcázar durante el reinado de Pedro I

Lo primero a lo que nos enfrentamos al abordar el estudio del alcázar de Carmona bajo el reinado de Pedro I es una total ausencia de documentos entre 1350 y 1369. Si observamos por ejemplo el archivo municipal de Carmona podemos encontrar ocho documentos del reinado de Alfonso XI y siete del reinado de Enrique II. El último documento previo a la subida al poder del rey don Pedro está fechado en Tordesillas el 17 de agosto de 1345 y el primero inmediatamente después de la conquista de la villa por las tropas del Trastámara es de diciembre de 1372<sup>23</sup>. Sin embargo entre esas fechas, correspondientes con el reinado de Pedro I, no encontramos datos archivados, algo que parece sumamente sorprendente.

Manuel Fernández López en 1886 ya planteó que cuando entró Enrique II en Carmona: "Los bienes de los presos fueron confiscados y sus ejecutorias y papeles quemados en la plaza pública, á fin de que ni el recuerdo quedase de aquellos valientes"<sup>24</sup>. Estas afirmaciones, como averiguamos en una cita al pie, proceden de la tradición popular, sin embargo compartimos la opinión de Manuel Fernández quien afirma:

Niegan algunos lo de la quema de las ejecutorias y dicen de ella que es una invención de los de Carmona para hacer odiosa la memoria de aquel rey [Enrique II]. No lo creemos nosotros así, entre otras razones porque es muy raro que ni en el archivo municipal, ni en el de la universidad de beneficiados exista el más insignificante papel del tiempo de Pedro I, siendo así que los hay en abundancia (cédulas, privilegios rodados, albalaes, etc.) de los otros reyes<sup>25</sup>.

23. González Jiménez, *Catálogo de documentación medieval*, 13.

24. Fernández y López, *Historia de la Ciudad*, 164.

25. Fernández y López, 164.

Esta *damnatio memoriae* por parte de Enrique II no resulta para nada incongruente. Tras dos años de asedio a una villa que fue la última de Castilla en mostrar la lealtad al nuevo rey, no es extraño que todos los privilegios y estatutos concedidos por el rey don Pedro a la ciudad y a los que en ella habitaban fueran reducidos a cenizas por el rey Enrique a modo de represalia. Sin embargo, y a pesar de esta ausencia documental en los archivos de la ciudad, la información que nos proporcionan las crónicas, más en concreto las crónicas de Pedro I y de Enrique II escritas por el canciller López de Ayala, nos permite trabajar con muchos datos que ayudan a clarificar nuestras investigaciones (Fig. 1):

La primera alusión a la villa de Carmona en las crónicas de Ayala se remonta al siete de mayo de 1358. Cuando el cronista narra el apresamiento de Juan Fernández de Henestrosa confirma la estancia del rey en la ciudad:

luego púsolo así por obra, é prendió á Juan Ferrandez de Henestrosa, é levóle consigo: é fué esto un lunes siete días de mayo deste dicho año. El Rey estaba en Carmona, é avia enviado por Doña Aldonza que estaba en Sevilla, é ella fuese para él. E sopo el Rey como Juan Ferrandez de Henestrosa era preso, é pesó le dello; ca le tenia por buen Caballero, é non avia mandado que le prendiesen<sup>26</sup>.

Un año más tarde, Pedro I ordenó el ajusticiamiento de los dos hermanos menores del conde Enrique: Juan y Pedro. Estos hijos de Alfonso XI con Leonor de Guzmán se encontraban presos en Carmona. Ayala afirma: “en este dicho año mataron en Carmona, dó estaban presos, á Don Juan é á Don Pedro sus hermanos del Rey, fijos del Rey Don Alfonso é de Doña Leonor de Guzman”<sup>27</sup>.

Más relevante aún es la reunión que Pedro I tuvo con los diputados de Niebla en Carmona el 9 de enero de 1361. Cuando el rey se dirigía desde Sevilla a la guerra contra Aragón, se detuvo para que los representantes de la villa de Niebla rindieran homenaje a su hijo Fernando, el cual tuvo con María de Henestrosa. Así lo narra Ayala: “Se detuvo al paso en Carmona, á donde hizo que concurriesen los diputados de la villa de Niebla para reconocer por Señor suyo, y prestar pleyto omenage á Don Ferrando de nuestro señor el Rey, é de Doña Maria de Henestrosa su madre: como en efecto lo hicieron en sábado nueve días de Enero, Era de 1399- años (A. C. 1361)”<sup>28</sup>. Manuel Fernández consideró que esta reunión tuvo lugar en el salón de Reyes del alcázar<sup>29</sup>. No podemos saber si el autor

26. Pero López de Ayala, “Crónica del Rey don Pedro I con las enmiendas del Secretario Gerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por Don Eugenio de Llaguno y Amirola, caballero de la Orden de Santiago, de la real academia de la Historia,” en *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el sabio, hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*, ed. Cayetano Rosell (Madrid: M. Rivadeneyra editor, 1875), 1:236.

27. López de Ayala, 293.

28. López de Ayala, 324.

29. Fernández y López, *Historia de la Ciudad*, 283.

Gráfica de fuentes para el estudio del alcázar de Carmona durante el reinado de Pedro I	
1350	Leonor de Guzmán es encerrada en el alcázar de la Puerta de Córdoba de Carmona
7 mayo 1358	Constancia del rey habitando en Carmona
1369	Asesinato de los infantes Juan y Pedro en el alcázar de la Puerta de Córdoba de Carmona
9 enero 1361	Reunión del rey con los diputados de Niebla en Carmona
1367-1369	Pedro I fortalece la villa de Carmona
1369	Pedro I traslada a sus hijos y sus tesoros a la villa de Carmona
Marzo 1369.	El concejo de Carmona participa en la batalla de Montiel
Marzo 1369	Fortalecimiento de Martín López de Córdoba en Carmona
1369	Negociaciones fallidas entre Enrique II y Martín López de Córdoba
1370	Asaltos de los petristas en los alrededores de Carmona
Octubre 1370	Reunión de los nuncios vaticanos con Martín López en el alcázar de Arriba
10 noviembre 1370	Inicio del cerco de Carmona por Enrique II
Mayo 1371	Caída de Carmona
5 abril 1504	Terremoto de 1504 documentado por el cronista de los Reyes Católicos Andrés Bernaldez
1592	Visita de los alarifes al alcázar de Carmona para evaluar los reparos
28 septiembre 1655	Descripción del salón de los Reyes por Martín Vázquez Siruela

Fig. 1. Gráfica de fuentes para el estudio del alcázar de Carmona durante el reinado de Pedro I. (© Pablo Gumiel Campos, 2019).

estaba movido por una visión romántica al asignar responsabilidades a dicho emplazamiento, o si ciertamente tenía una prueba documental que lo confirmara. Aun así es casi indudable que la reunión tuvo lugar en el alcázar de Arriba que ya parecía ser desde 1358 el lugar donde Pedro I habitaba en sus visitas a la villa. De esta fuente podemos extraer por tanto que desde 1361 había al menos una estancia en el palacio reservada al ámbito protocolario y por tanto no se trataba de una simple vivienda privada, ni un edificio meramente militar.

Desde 1361 hasta 1367 volvemos a experimentar una importante ausencia de datos acerca de la villa de Carmona. Sin embargo, a partir de esa fecha, inmersos ya en la guerra civil castellana, Pedro I comenzó a abastecer y fortalecer la ciudad. Ayala insiste en dos ocasiones acerca de ello. La primera noticia sobre el abastecimiento de Carmona tiene lugar en 1367 cuando el cronista afirma: "é otrosi el Rey Don Enrique ovo nuevas como el

Rey Don Pedro era en Sevilla, é bastecia de cada día la villa de Carmona<sup>30</sup>. Un año más tarde repetía: “el Rey Don Pedro tornó á Sevilla, é siempre facia bastecer la villa de Carmona, que es á seis leguas dende, ca siempre se rescelaba que se avia de ver en algund grand peligro<sup>31</sup>. De dichas menciones, se puede considerar que entre 1367 y 1369 Pedro I había llevado a cabo una serie de reformas en la villa de Carmona enfocadas en su mayoría a fortalecerla y convertirla en un bastión de resistencia muy superior al que podría ser Sevilla.

Finalmente, a principios de 1369 decidió trasladar a sus hijos y sus tesoros a la villa de Carmona: “En este año sobredicho el Rey Don Pedro, antes que partiese de la cibdad de Sevilla, levó sus fijos é su tesoro todo, é muchas armas á la villa de Carmona, é dexó con ellos omes de quien se fiaba<sup>32</sup>. De aquí podemos interpretar que las obras de fortalecimiento llevadas a cabo en la villa habían finalizado, aunque también se podría considerar que la situación de inferioridad en la guerra contra Enrique de Trastámara había acelerado su refugio.

A la muerte del rey don Pedro en marzo de 1369, la villa se fortaleció contra el nuevo rey Enrique II bajo las órdenes de Martín López de Córdoba, Al parecer el maestre de Calatrava llegó tarde a la batalla de Montiel. Cuando algunos de los hombres de Pedro I regresaban hacia Sevilla se cruzaron con él y le informaron de la muerte del monarca. Martín López al conocer los hechos decidió hacerse fuerte en Carmona, la cual había estado preparándose durante dos años, y era donde se encontraban los tesoros y los hijos del difunto rey<sup>33</sup>. Martín López, cuando llegó, tomó el control de los tres alcázares de la ciudad e inició la resistencia: “E el Maestre Don Martin López, luego que llegó en Carmona, apoderóse de todo lo que y era, asi del tesoro, como de los alcázares de la villa, que son tres, é avíalos fecho enfortalescidos mucho, é bastecidos de muchas viandas, é de muchas armas el Rey Don Pedro<sup>34</sup>.

A finales de 1369, cuando Enrique II ya era consciente de la rebelión en la villa, intentó iniciar una serie de negociaciones con la resistencia petrista. Sin embargo, sus promesas que garantizaban un salvoconducto a Portugal, Granada o Inglaterra no fueron suficientes<sup>35</sup>. Durante el año 1370 Martín López y sus hombres llevaron a cabo numerosos

30. López de Ayala, “Crónica del Rey don Pedro I,” 517.

31. López de Ayala, 529.

32. López de Ayala, 536.

33. López de Ayala, 550.

34. López de Ayala, 550.

35. Pero López de Ayala, “Crónica del Rey don Enrique II con las enmiendas del Secretario Gerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por Don Eugenio de Llaguno y Amirola, caballero de la Orden de Santiago, de la real academia de la Historia,” en *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el sabio, hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*, ed. Cayetano Rosell (Madrid: M. Rivadeneyra editor, 1877), 1:3.

asaltos en las localidades circundantes a Carmona, mientras Enrique II se enfrentaba a los reinos de Granada y Portugal<sup>36</sup>. Debemos mencionar también una anécdota casi cómica. En este año de 1370, cuando Enrique II decide armar galeras en Sevilla para combatir a Portugal y Granada, no consigue sacarlas a la mar, pues Pedro I, antes de marchar sobre Montiel, había decidido guardar todos los remos en la ciudad de Carmona para que su flota quedara inutilizada por parte del Trastámara: “E el Rey, después que llegó á Sevilla, mandó armar galeas, é pusieron veinte galeas en el agua; pero non pudieron aver remos, por quanto el Rey Don Pedro ficiera levar todos los remos que avia en Sevilla á la villa de Carmona”<sup>37</sup>.

En el mismo año 1370 el papa Urbano V envió a Agapito Colonna, obispo de Lisboa, junto con Bertrand de Comenges a tratar de firmar la paz entre Fernando I de Portugal y Enrique II de Castilla. Aprovechando su viaje, los obispos buscaron intervenir también en el conflicto carmonense. “E eso mesmo fueron á Carmona, por ver si podrían traer á Don Martin López de Córdoba á la merced del Rey; pero non pudieron”<sup>38</sup>. Al parecer, Martín López, ante la relevancia política de sus visitantes, decidió acogerles en el alcázar de Arriba: “Reunidos aquella misma noche en el alcázar de la puerta de Marchena los nuncios, el maestro, el canciller Mateo Ferrández, Ruy Méndez Caro, los alcaldes y los principales capitanes de la guarnición, dijeron los primeros que su viaje era motivado por el deseo que sentía Su Santidad de procurar por todos los medios posibles una avenencia honrosa entre la villa de Carmona y su rey y señor natural Enrique II”<sup>39</sup>. Estos datos expuestos por Manuel Fernández son de nuevo prueba de la existencia de un espacio protocolario en el palacio carmonense.

A partir de noviembre de 1370, Enrique II ya se encontraba a las puertas de la villa de Carmona iniciando el cerco de la misma. Así da constancia un documento firmado el 10 de noviembre de 1370 en el Real sobre Carmona<sup>40</sup>. Ayala sin embargo fecha el inicio de dicho cerco a partir de comienzos de 1371<sup>41</sup>. Durante el cerco de la villa Enrique II firmó la paz con Portugal. Así se lo hizo saber al concejo de Murcia en un documento fechado el 3 de abril 1371 en el Real sobre Carmona:

36. López de Ayala, 15.

37. López de Ayala, 15.

38. López de Ayala, 18.

39. Fernández y López, *Historia de la Ciudad*, 156.

40. Lope Pascual Martínez, *Documentos de Enrique II, Colección de documentos para la historia del Reino de Murcia VIII* (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983), 92.

41. López de Ayala, “Crónica del Rey don Enrique II,” 20.

Fazemos vos saber que oy jueues, tres dias deste mes de abril en que estamos ouemos carta del delegado del Papa e otrosy de don Alfonso Perez de Guzman en que nos enbiaron dezir en commo las pazes son ya firmadas e sosegadas entre nos e el rey de Portugal, las quales sed çiertos que se fizieron mucho a onrra nuestra e de los nuestros regnos, pero que en estas pazes non entraron estos traydores de Carmona<sup>42</sup>.

Vemos sin embargo cómo el rey Enrique II insiste en afirmar que los traidores de Carmona aun resistían los envites del Trastámara y eran por tanto excluidos de aquella paz. En mayo de 1371 finalmente la resistencia petrista cedió. La falta de suministros se sumó a la ausencia de ayuda y apoyo militar por parte de Granada, Portugal o Inglaterra. Ayala nos cuenta cómo:

Estando el Rey Don Enrique sobre la villa de Carmona, ya las viandas fallescian á los de dentro, é muchos de los que estaban con Don Martin López se purtian dende, é io se venían para el Rey. E Don Martin López, desde vido que non se podían mas defender, é que non avía acorro ninguno de Inglaterra, nin de Granada, traxo su pleytesia con el Rey Don Enrique, que le daría la villa de Carmona, é todo lo ál que fincaba del tesoro del Rey Don Pedro(...) é que el dicho Don Martin López se fuese en salvo, é el Rey le mandase poner en otro Regno dó él quisiese<sup>43</sup>.

Enrique II aceptó la rendición, sin embargo no cumplió el acuerdo con Martín López quien junto con otros líderes petristas fue asesinado unos días más tarde en Sevilla.

La crónica de Ayala no es el único documento que deja constancia de la rendición. En una provisión real fechada el 15 de mayo de 1371, Enrique II se dirige al concejo de Murcia comunicando que el alcázar mayor de la villa, es decir el alcázar de Arriba, había sido entregado: "Fazemos vos saber que en jucues, quinze días deste mes de mayo en que estamos, nos entregaron el alcaçar mayor de aquí de Carmona en el qual estatua ençerrado el traydor de Martín Lopez, et esto mesmo nos entregaron los fijos de don Pedro con todos los otros que en el dicho alcaçar estauan"<sup>44</sup>. Este documento además nos corrobora cómo el alcázar de Arriba había servido de residencia a Martín López de Córdoba y a los hijos de Pedro I durante sus dos años de lucha.

## Estudio arquitectónico

Una vez comprendidos los datos histórico-documentales con los que contamos para el estudio del alcázar durante el reinado de Pedro I, debemos proceder a un análisis de los restos arqueológicos y arquitectónicos para aclarar su posible morfología.

42. Pascual Martínez, *Documentos*, 103.

43. López de Ayala, "Crónica del Rey don Enrique II," 21.

44. Pascual Martínez, *Documentos*, 106.

## Los perímetros amurallados

El alcázar tenía una función esencialmente militar. El recinto palatino estaba rodeado por dos perímetros amurallados cuya superficie era cercana a los 15.000 metros cuadrados<sup>45</sup> (Figs. 2 y 3). El recinto exterior contaba con una muralla que se extendía por los flancos sur, oeste y norte. El flanco sur hoy en día no se conserva ya que fue demolido para la construcción del parador nacional en el año 1972, sin embargo, conocemos su disposición gracias al plano de George Edward Bonsor y al dibujo de David Roberts (Fig. 4). Este lienzo meridional debía contar con una torre en el ángulo sureste que el arqueólogo inglés denominó como "torre de Rui González". Este flanco de muralla sin embargo debía encontrarse en muy malas condiciones pues, como documentó Bonsor, una falla lo atravesó a consecuencia de un terremoto en 1504<sup>46</sup>.

El lienzo occidental era el más destacado. Centrada en su mitad meridional encontramos la puerta de acceso al alcázar (Fig. 5). Esta puerta daba a la ciudad, en concreto era el remate de la vía urbana que comunicaba directamente con el alcázar de Puerta de Sevilla<sup>47</sup>. Según los planos de Bonsor, y una acuarela de David Roberts de 1833, la puerta debió tener una barbacana que la antecedió. De esta barbacana sin embargo tan solo subsiste el arranque de su muro norte<sup>48</sup>. La puerta estaba enmarcada en un arco túmido encuadrado en un alfiz. Sobre la puerta se levantaba un matacán del que aún se conservan los canes<sup>49</sup>. Detrás del arco de herradura encontramos otro arco ojival de piedra que protege la ranura por la que descendía el rastrillo<sup>50</sup>. Entre el ángulo suroeste y la puerta de entrada había también una torre ultra semicircular con terraza almenada<sup>51</sup>.

El lienzo de muralla occidental del recinto exterior, se extiende 127 metros desde la puerta hasta su ángulo noroccidental sin ningún tipo de torre. En la esquina noroccidental de este perímetro amurallado exterior, encontramos una estructura militar propia de los siglos XV y XVI conocida como cubete. Por sus características defensivas preparadas para albergar artillería se ha datado con posterioridad al resto de la muralla,

45. Anglada Curado y Galera Navarro, "El Alcázar de Arriba," 50.

46. Afirma Bonsor: "A la derecha de la Plaza de Armas, por la parte que mira al Sur, se observa un hundimiento del terreno con 50 metros de muralla, dejando en el suelo una profunda grieta de un metro de ancho. De la muralla no queda hoy en pie más que dos grandes trozos de tapia el resto, con la torre del ángulo, rodaron desde lo alto a la Vega". George Edward Bonsor, "El terremoto de 1504 en Carmona y los Alcores," *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, no. 18 (1918):119.

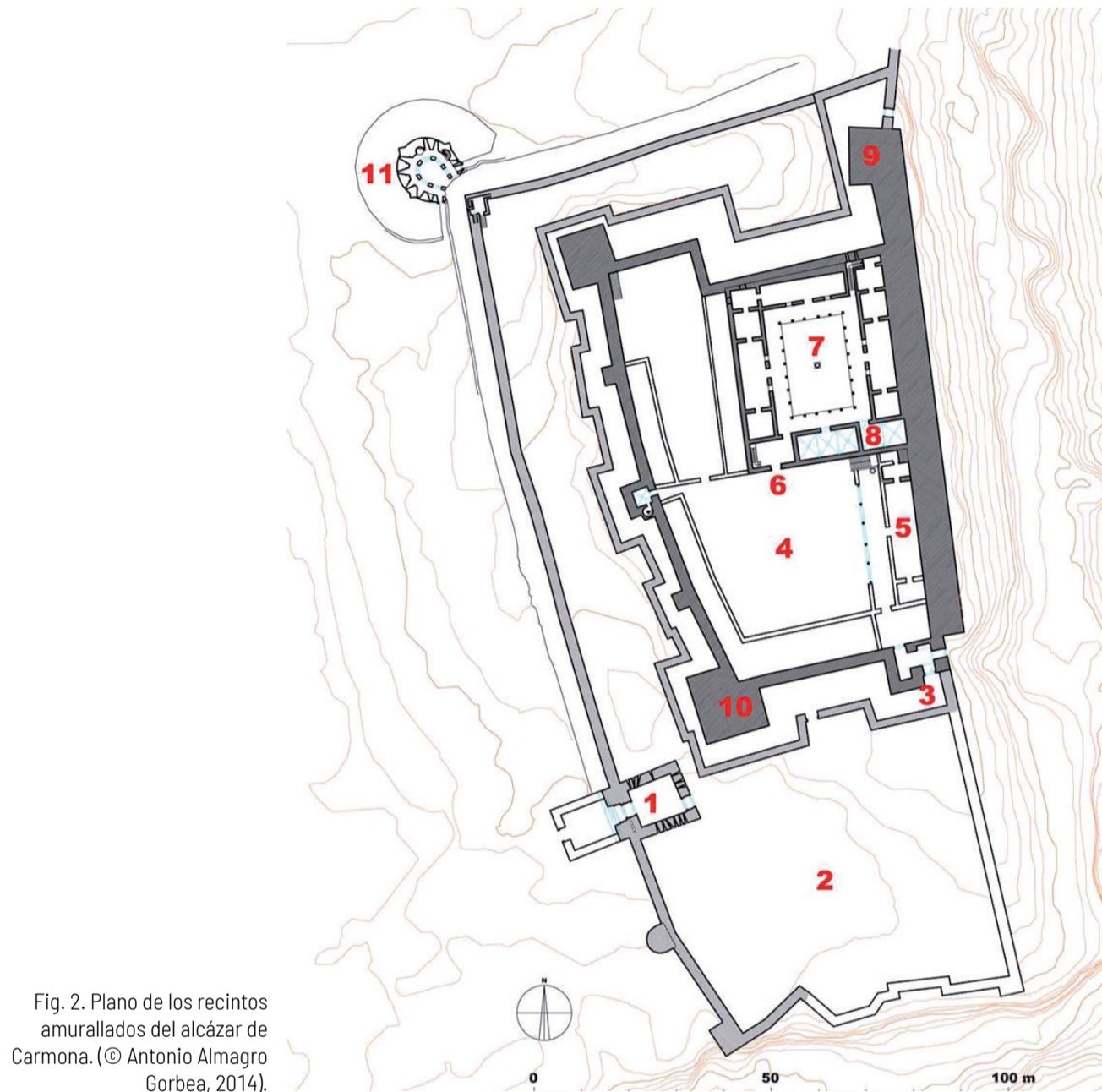
47. Anglada Curado y Galera Navarro, "El Alcázar de Arriba," 50.

48. Almagro Gorbea y Maier Allende, "El Alcázar de Carmona," 283.

49. Anglada Curado y Román Rodríguez, "Excavaciones arqueológicas," 930.

50. Almagro Gorbea y Maier Allende, "El Alcázar de Carmona," 285.

51. Hernández Díaz, Sancho Corbacho, y Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico*, 223.



probablemente de época de los Reyes Católicos. Finalmente el lienzo septentrional se extendía otros 93 metros<sup>52</sup> sin ningún tipo de torre defensiva. Es posible que todo el perímetro estuviera rodeado por un foso. Como menciona Bautista Arellano en 1621: “El Alcazar principal, esta por encima de la Puerta de Marchena, al nacimiento del sol, muy fuertemente labrado, có su barbacana, y foso, muros y torres”<sup>53</sup>.

La datación de este perímetro exterior es algo controvertido. Antonio Almagro y Maier Allende consideran que todos sus lienzos parecen obra de una misma fase constructiva

52. Almagro Gorbea y Maier Allende, “El Alcázar de Carmona,” 283.

53. Bautista de Arellano, *Antigüedades y excelencias*, 101.



Fig. 3. Superposición del plano del alcázar de Carmona sobre una imagen de Google Earth.



Fig. 4. Alcázar de Carmona dibujado por David Robert a comienzos del siglo XIX. Acuarela sobre papel. (© Victoria and Albert Museum, London, David Roberts).

que han atribuido al reinado de Pedro I<sup>54</sup>. Otros autores como Luis de Mora-Figueroa sin embargo consideran que por su diseño y ejecución se trata de una obra datable durante las tres primeras décadas de la segunda mitad del siglo XV, y por tanto unos cien años

54. Almagro Gorbea y Maier Allende, "El Alcázar de Carmona," 283.



Fig. 5. Puerta de acceso al alcázar de Carmona. (© Pablo Gumiel Campos, 2019).

después de las reformas de Pedro I<sup>55</sup>. Por la considerable actividad constructiva registrada a través de las fuentes documentales en los alcázares de Carmona entre 1367 y 1369; así como la morfología de su puerta, nos posicionamos en la opinión de Almagro y Allende, considerando el perímetro exterior una obra de refuerzo de Pedro I en las estructuras militares de su alcázar carmonense.

El espacio resultante entre el recinto amurallado exterior e interior debía actuar como plaza de armas. El perímetro interior era de mayor complejidad. Contaba cuatro grandes torres de ángulo y dos torres menores en sus lienzos oriental y occidental. La muralla además estaba precedida de un antemuro de menor altura que la rodeaba por sus lados norte, sur y oeste. Este antemuro tenía su puerta principal en el lado norte<sup>56</sup>, es decir el flanco opuesto a la entrada del recinto amurallado interior. Esto nos hablaría de un acceso de gran complejidad hasta el recinto palatino, pero no es descartable que el antemuro estuviera abierto por otros flancos para facilitar su circulación.

La torre principal del recinto amurallado interior era la torre del Homenaje (Fig. 6). Estaba situada en el ángulo noreste y controlaba el acceso del antemuro. Era la más alta y albergaba en su interior tres cuerpos cubiertos, el inferior por bóveda de medio cañón y los otros dos de arista, con unas escaleras de comunicación entre sí y con la terraza

55. Mora-Figueroa Williams, "El Alcázar Real de Carmona," 639.

56. Almagro Gorbea y Maier Allende, "El Alcázar de Carmona," 285.



Fig. 6. Restos de la torre del Homenaje del alcázar de Carmona. (© Pablo Gumiel Campos, 2019).

almenada<sup>57</sup>. En el ángulo noroeste encontrábamos la denominada torre Menor. La esquina sudoeste estaba gobernada por la torre de la Pólvora que estaba compuesta por grandes sillares y su forma era de un cuadrado imperfecto. Con su altura tenía la función de dominar toda la plaza de armas y controlarla. Por su consistencia es la que mejor se ha conservado aunque haya perdido su coronamiento.

Finalmente encontramos en el ángulo sureste la torre de la Puerta de la Piedad (Fig. 7). Esta torre controlaba el acceso al último recinto del alcázar. Se trataba de una puerta articulada a modo de recodo<sup>58</sup> que según Fernández y López tenía “un monumental arco árabe, apoyado en dos torres y cerrado por grandes puertas llenas de clavos de cobre ó de hierro”<sup>59</sup>. Culminaban el recinto otras tres torres de menor envergadura. La torre del Trono situada en el centro del lienzo oeste mirando hacia la ciudad. La torre parece conservar restos de una bóveda, tal vez de crucería simple, cuyos arranques se conservan en los ángulos, lo que nos indica una estructuración en dos plantas bien diferenciadas. Al sur de la torre del Trono, encontramos otra de menor amplitud y finalmente la torre del Balcón, situada en el centro del lienzo este dominando la vega, en la que como veremos se emplazaba una *qubba* del palacio<sup>60</sup>.

57. Hernández Díaz, Sancho Corbacho, y Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico*, 223.

58. Anglada Curado y Román Rodríguez, “Excavaciones arqueológicas,” 930.

59. Fernández y López, *Historia de la Ciudad*, 156.

60. Anglada Curado y Galera Navarro, “El Alcázar de Arriba,” 50.

## El recinto palatino

Una vez dentro del último recinto amurallado encontramos el palacio Real adosado a los muros norte y este del perímetro fortificado interior. El palacio estaba rodeado en sus flancos sur y oeste por un patio conocido en las fuentes como el patio de los Aljibes (Fig. 8). El patio albergaba varios aljibes, dos de ellos fueron descubiertos en 1871 cuando se construyó la plaza de toros<sup>61</sup>. Sin embargo, como consideró Fernández López eran un total de cinco distribuidos por todo el espacio. Este patio además estaba empedrado con "chinas de río, blancas y negras"<sup>62</sup> (Fig. 9).

Adosada al muro este del perímetro interior, flanqueando el patio de los Aljibes se distribuía una estancia conocida como la sala de los Azulejos. Se trataba de una nave longitudinal abierta al patio de los Aljibes a través de cinco arcos semicirculares sobre columnas<sup>63</sup>, el central de mayor radio. Esta sala debía estar cubierta por bóvedas de arista y tendría el suelo terraplenado. Así dejaron constancia los alarifes que inventariaron el estado del edificio en 1592<sup>64</sup>. El zócalo de esta estancia debió estar cubierto por un alicatado de azulejos de colores. Dan constancia de ello los restos cerámicos encontrados en torno al patio de los Aljibes. Los investigadores no han llegado a plantear la funcionalidad de esta nave. Por su orientación a las puertas del palacio y su disposición abierta al patio de los



Fig. 7. Puerta de la Piedad en el alcázar de Carmona. (© Pablo Gumiel Campos, 2019).

61. Cómez Ramos, "El Alcázar de Carmona "versus", " 11.

62. Fernández y López, *Historia de la Ciudad*, 282.

63. Hoy en día es complicado vislumbrar la estructura de estos arcos, pero tomamos la palabra de los autores del catálogo arqueológico y artístico de Sevilla, quienes en 1953 quizá pudieron vislumbrar parte de esa estructura: Hernández Díaz, Sancho Corbacho, y Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico*, 224.

64. Mira Caballos, "Alcázares y alcaides," 187.



Fig. 8. Panorama general del recinto interior. Patio de los Aljibes y palacio Real del alcázar de Carmona. (© Pablo Gumiel Campos, 2019).



Fig. 9. Pavimento original del patio de los Aljibes del alcázar de Carmona. (© Pablo Gumiel Campos, 2019).

Aljibes, cabría pensar que se tratara de unas caballerizas, sin embargo la suntuosidad decorativa plantea cierta incertidumbre. En el extremo septentrional de la nave de los azulejos encontramos una escalera que subía al salón de Reyes del que más adelante hablaremos.

El palacio propiamente dicho se organizaba en torno a un patio conocido como patio de la Fuente (Fig. 10). Se trataba de un patio porticado en sus cuatro flancos con unas dimensiones de 26.40 x 20.00, muy similares a las del patio de Doncellas del alcázar de Sevilla (27.66 x 21.55)<sup>65</sup>. Según Bautista Arellano, quien pudo contemplarlo en 1621, este era un patio "cô muchas columnas, cornisamento y pedestales, las puertas de las salas

65. Antonio Almagro Gorbea, "Los palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder," *Anales de Historia del Arte* 23, no. especial 2 (2013): 36.

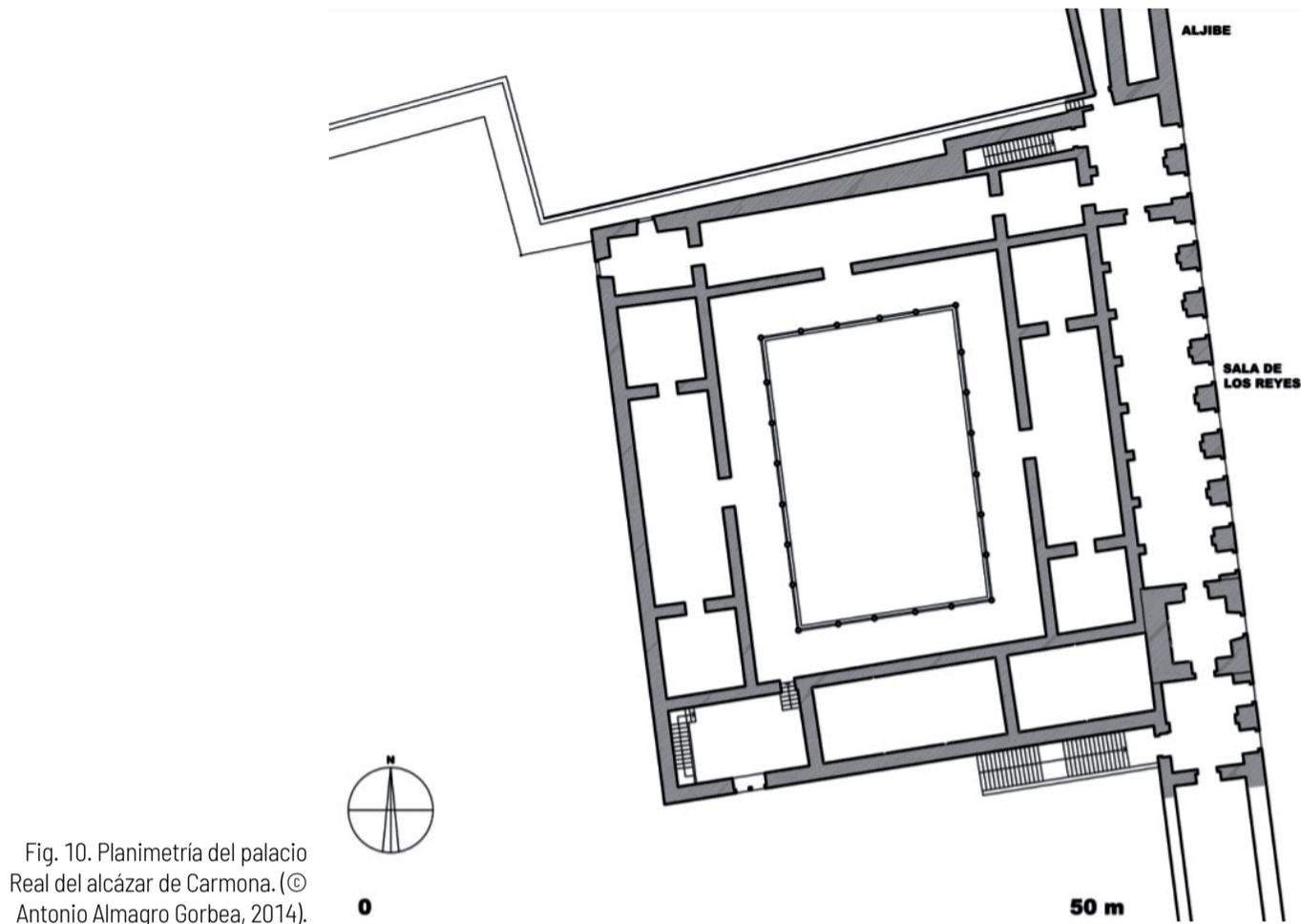


Fig. 10. Planimetría del palacio Real del alcázar de Carmona. (© Antonio Almagro Gorbea, 2014).

con artesones de oro, y las paredes labradas a lo Arabigo<sup>66</sup>. Almagro plantea que las columnas y capiteles pudieran haber sido extraídas del antiguo sitio romano de Carmo. En las excavaciones de la Sociedad Arqueológica de Carmona de 1882 se encontraron restos de yesería<sup>67</sup>, lo que confirma la información de Bautista Arellano acerca de su morfología árabe. El centro del patio estaba ocupado por una fuente que estaba abastecida a través de una noria colocada en el lienzo oriental de la muralla colindante<sup>68</sup>.

Al sur del patio de la Fuente se distribuían tres estancias, el zaguán, la capilla y una sala central. El zaguán estaba precedido por una portada que se abría al patio de los Aljibes. Esta portada debió guardar una morfología similar a la de los palacios de Astudillo, Tordesillas y Sevilla. Gracias al documento redactado por los alarifes en 1592 podemos intuir parte de su composición. Debió contar con un balcón de exhibición en el piso superior. Los alarifes afirman: "Otrosí, vieron la ventana que está encima de la puerta de

66. Bautista de Arellano, *Antigüedades y excelencias*, 101.

67. Fernández y López, *Historia de la Ciudad*, 284.

68. Almagro Gorbea, "Los palacios de Pedro I," 36.

la zaguán la cual está descubierta y hay necesidad y conviene techarla<sup>69</sup>. Esta ventana sobre elevada da prueba de dicha composición. Este balcón además estaba protegido por un tejazoz<sup>70</sup> al igual que en los otros palacios promocionados por el rey don Pedro. En el siglo XIX se encontraron restos epigráficos de una inscripción ilegible en caracteres árabes que pudieron pertenecer a dicha fachada<sup>71</sup>.

El zaguán estaba situado en el ángulo suroeste del palacio y contaba con dos alturas. El mismo documento de 1592 nos da constancia de la existencia de dicha planta superior: "Otrosí, vieron el entresuelo de la zaguán y conviene meter un pino y para esto y para acabar de encalar las paredes del dicha zaguán y tornar a refrescar la pintura de la madera será menester siete mil maravedís"<sup>72</sup>. A la planta superior se debía acceder por una escalera situada en su propio interior, la mampostería que hoy se encuentra adosada al muro del lado occidental del zaguán pudo corresponder a esa escalera<sup>73</sup>.

En el ángulo sureste encontrábamos la capilla privada del palacio<sup>74</sup>. Muchos autores consideran que se trataba de la mezquita primitiva convertida al culto cristiano bajo la advocación de san Juan tras la entrega de Carmona al rey Fernando III<sup>75</sup>. Juan Fernández López en 1886 encontró restos de azulejos pertenecientes a dicha capilla real<sup>76</sup>. Según Antonio Almagro toda la capilla, al igual que la sala central debió estar abovedada<sup>77</sup>, pues sostenía una terraza deambulable en el piso superior. Ciertamente en la documentación de 1592 se nos hace referencia a dichas terrazas: "Otrosí, vieron los dos terrados que están en el cuarto principal del dicho alcázar los cuales están muy maltratados"<sup>78</sup>.

En los flancos norte, este y oeste del patio de la Fuente se distribuían el resto de las estancias. El espacio mejor documentado por su registro arqueológico es el flanco occidental. En él encontrábamos una estancia longitudinal ladeada por dos alcobas alhánias. Cabe pensar que en el lado opuesto, bajo el salón de Reyes, encontráramos

69. Mira Caballos, "Alcázares y alcaides," 204.

70. Almagro Gorbea y Maier Allende, "El Alcázar de Carmona," 291.

71. Jorge Maier Allende, "Sobre los primeros estudios histórico-arqueológicos de la Carmona medieval," *Archivo Hispalense*, no. 80 (1997): 82.

72. Mira Caballos, "Alcázares y alcaides," 204.

73. Almagro Gorbea, "Los palacios de Pedro I," 36.

74. David Nogales Rincón, "La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la capilla real (1252-1504)" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009), 358.

75. Fernández y López, *Historia de la Ciudad*, 283.

76. Fernández López, "Memoria resumen," 28.

77. Almagro Gorbea, "Los palacios de Pedro I," 36.

78. Mira Caballos, "Alcázares y alcaides," 205.

una distribución similar. Sin embargo, otros investigadores como Esteban Mira Caballos consideran otra posibilidad. El autor plantea la existencia de una sala idéntica al salón de Reyes del piso superior con una iconografía similar en la que estarían representadas las infantas de Castilla<sup>79</sup>. Finalmente en el lado norte George Bonsor dibujó un salón con tres vanos abiertos al patio, separados por dos columnas y una alcoba en el lado occidental. Esta es una solución bastante anómala que para Antonio Almagro recuerda las salas de los Reyes y de los Mocárabes del patio de los Leones de la Alhambra de Granada<sup>80</sup>.

El palacio contaba con dos pisos en ciertos lugares. Podemos afirmar con seguridad la existencia de una planta superior en su flanco oriental, al igual que podemos negar la presencia de un segundo piso en su lado meridional, pues tenemos constancia de la existencia de terrazas deambulables sobre las bóvedas de la capilla privada. Sin embargo es difícil aclarar cuál era la disposición del piso superior en sus lados norte y oeste<sup>81</sup>. Había dos formas de acceder a la planta superior. La primera de ellas mediante una escalera que arrancaba desde el ángulo noreste del patio de la Fuente la cual desembocaba al norte del salón de Reyes. Esta escalera tenía un carácter privado pues su acceso se realizaba desde el interior del recinto palatino. La otra escalera subía desde el exterior. Su arranque se situaba al norte de la sala de los Azulejos y desembocaba en una estancia que precedía al salón de Reyes por el sur. Esta escalera tenía un carácter público, pues era accesible desde el exterior del palacio privado.

El piso superior del lado oriental se distribuía sobre el lienzo de muralla. Un lienzo con un grosor de 7,5 metros de anchura<sup>82</sup>. La estancia principal de la planta superior era el salón de Reyes, el cual estaba además flanqueado por otras dos estancias que actuaban a modo de antesala. El salón de Reyes estaba abovedado y tenía una terraza encima que funcionaría como adarve de la muralla<sup>83</sup>. Entre los cimientos de las bóvedas se abrían ocho balcones hacia el exterior del alcázar por su flanco oriental. En 1953 se conservaba uno de los balcones con una "cubierta de bóveda octogonal de casquetes sobre trompas de semi-bóvedas de arista"<sup>84</sup>. Este salón dominaba la campiña circundante lo que le confería un marcado simbolismo de control territorial<sup>85</sup>. Se trata de un tipo de

---

79. Mira Caballos, 189.

80. Almagro Gorbea, "Los palacios de Pedro I," 37.

81. Almagro Gorbea y Maier Allende, "El Alcázar de Carmona," 293.

82. Almagro Gorbea, "Los palacios de Pedro I," 37.

83. Almagro Gorbea y Maier Allende, "El Alcázar de Carmona," 294.

84. Hernández Díaz, Sancho Corbacho, y Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico*, 224.

85. Almagro Gorbea y Maier Allende, "El Alcázar de Carmona," 302.



Fig. 11. Distribución de los retratos del salón de Reyes del alcázar de Carmona según el documento de Martín Vázquez Siruela del 28 de septiembre de 1655 (dibujado sobre el plano de Antonio Almagro, 2014). (© Pablo Gumiel Campos).

estructura que Juan Carlos Ruiz Souza ha denominado como “Andamios”<sup>86</sup>, belvederes de doble función, disfrute visual y control del entorno.

La sala fue pintada en tiempos de los Reyes Católicos con una genealogía de los reyes de Castilla. Así lo mencionaba Bautista Arellano: “Una sala hay particular en que los Catolicos reyes don Fernando y doña Isabel mandaron pintar los Reyes de España a la usança antigua de mucha vista y consideració”<sup>87</sup>. El documento de 1655 realizado por Martín Vázquez Siruela, que nosotros hemos querido sintetizar en un croquis, nos permite conocer cuál era la distribución de estas pinturas (Fig. 11).

Al sur del salón de Reyes, en el ángulo sureste del palacio, se levantaba una estancia de características muy particulares enmarcada en la denominada torre del Balcón (Fig. 12). Se ha considerado que era una antesala del salón de Reyes desde su acceso por las escaleras exteriores, sin embargo su morfología de *qubba*, recién descubierta por Antonio Almagro, implica un espacio de cierta entidad. Se trata de una sala cuadrada, construida con cantería y cubierta por una cúpula de ocho paños con trompas en los ángulos que debió estar hecha de ladrillo y de la que solo ha quedado la masa que la

86. Juan Carlos Ruiz Souza, “Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas,” *Anales de Historia del Arte* 23, no. especial 2 (2013): 328.

87. Bautista de Arellano, *Antigüedades y excelencias*, 101.



Fig. 12. Restos de la qubba inserta en la torre del Balcón del alcázar de Carmona. (© Pablo Gumiel Campos, 2019).

trasdosaba y rellenaba sus riñones<sup>88</sup>. La sala contaba con dos accesos. El septentrional daba al salón de Reyes mientras que el meridional desembocaba en el recibidor de la escalera exterior. Por su carácter cupulado, Antonio Almagro ha considerado que podría tratarse del aposento del rey, o que sería la estancia donde el tesoro se guardaba<sup>89</sup>. Sin embargo nos gustaría plantear otra hipótesis, la de salón del Trono.

Basamos nuestro planteamiento, en primer lugar, en la disposición de las escaleras en el palacio Real. Recordemos que la escalera exterior que arrancaba al norte de la sala de los Azulejos desembocaba en una antesala que precedía a dicha *qubba*. La escalera interior por el contrario comunicaba con el salón de Reyes y la *qubba* por el norte. Estaríamos ante un acceso público a la *qubba* por el sur y un acceso privado a la misma por el norte. En primer lugar, dicho acceso público rechaza la hipótesis de que fuera el dormitorio del rey. Esta distribución además es idéntica a la dispuesta en el alcázar de Sevilla en la *qubba* del piso superior. Por otro lado, es el único espacio cupulado dentro del palacio carmonense. Por estas razones consideramos que la *qubba* anexa al salón de Reyes debía actuar como salón del Trono, en el cual el rey se presentaría ante sus visitantes sin permitirles el acceso a las estancias privadas de su palacio.

88. Almagro Gorbea, "Los palacios de Pedro I," 38.

89. Almagro Gorbea, 38.

## La intervención de Pedro I en el alcázar de Carmona

Una vez planteados los estudios documentales y arquitectónicos del alcázar de Carmona, vamos a abordar el principal interrogante de nuestra investigación: ¿cuál es la intervención exacta de Pedro I en el alcázar? Toda la historiografía parece conceder un origen omeya al recinto fortificado. Tanto Magdalena Valor Piechotta<sup>90</sup>, como los autores del *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla* consideraron que fue residencia del gobernador cordobés y después casa palacio del rey de la taifa carmonense<sup>91</sup>. Rafael Cómez Ramos ha insistido en la importancia del alcázar durante el gobierno de la familia de los Birzalies, líderes de la taifa de Carmona entre 1013 y 1067<sup>92</sup>. Es indudable por lo tanto que el alcázar de Carmona, en su aspecto militar, no es una obra de nueva planta. El primer recinto amurallado debe tener un origen islámico ya fuera de época omeya o taifa.

Por lo tanto, ¿dónde radica la intervención del rey castellano sobre este alcázar islámico? Fernández López afirmó "Pedro I, que se retiraba frecuentemente á él por lo mucho que le gustaba vivir dentro de sus muros, mostró siempre solícito interés por hermosearlo y fortalecerlo"<sup>93</sup>, Hernández, Sancho y Collantes, consideraron que "a él se debe la construcción de una puerta de entrada y de varias torres, así como el embellecimiento del Palacio o Casa Real para el que, se dice, llevó a muchos de los artistas que trabajaban en el Alcázar de Sevilla"<sup>94</sup>. Mira Caballos coincidía con estos autores unos años más tarde afirmando: "En el siglo XIV fue ennoblecido por el rey Pedro I, quien mandó traer a Carmona a algunos de los alarifes y arquitectos que por aquel entonces laboraban en su alcázar de Sevilla"<sup>95</sup>.

Todos estos autores han tratado de manera muy superficial esta cuestión, por ello queremos arrojar algo más de precisión a cuál fue la intervención de Pedro I: tenemos constancia de la presencia del rey en Carmona al menos en tres ocasiones. A principios de febrero de 1358, en enero de 1361 y entre el 20 de noviembre y el 1 de diciembre de 1368. Las obras por lo tanto no debieron producirse con anterioridad al año 1358. En primer lugar ya hemos planteado que coincidimos con Antonio Almagro en que el recinto amurallado exterior fue obra del rey castellano. Para ello nos basamos en las continuas referencias a la fortificación de la villa que ofrecen las crónicas entre 1367 y 1369, así

90. Valor Piechotta, "Las defensas de Carmona," 607.

91. Hernández Díaz, Sancho Corbacho, y Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico*, 221.

92. Cómez Ramos, "El Alcázar de Carmona "versus","11.

93. Fernández y López, *Historia de la Ciudad*, 281.

94. Hernández Díaz, Sancho Corbacho, y Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico*, 221.

95. Mira Caballos, "Alcázares y alcaides," 185.

como en la morfología de la puerta de acceso. El recinto amurallado interior sin embargo debió de ser previo, probablemente de época taifa.

En relación al palacio, consideramos que fue construido de modo integro por el rey don Pedro. Esto no rechaza la posibilidad de que hubiera existido un palacio previo dentro del recinto amurallado interior, sin embargo o bien fue destruido para la construcción de uno nuevo, o bien se encontraba ya en un estado ruinoso en el siglo XIV. Los argumentos en los que basamos esta idea son los siguientes:

En primer lugar, el patio de la Fuente guarda unas proporciones muy similares al patio de Doncellas del alcázar de Sevilla. Por otro lado el perímetro porticado en sus cuatro flancos, que probablemente tendría paños de *sebka* en su patio es algo que responde a las estructuras propias del siglo XIV y no a la tradición de origen taifa ni almohade cuyos pórticos se encuentran enfrentados tan solo en dos de sus flancos. Si consideramos que el patio de la Fuente es del siglo XIV, forzosamente el resto del palacio debe tener esta cronología, pues el patio es el eje sobre el que se disponen todas las estancias. En segundo lugar podemos hacer referencia a la estructura de acceso con un zaguán precedido por una portada situada en el ángulo noroccidental del palacio. Esta disposición de acceso en recodo con una fachada monumental es algo propio de la arquitectura petrística, y está claramente influenciado por los palacios de Astudillo y Tordesillas. Finalmente, otra de las características que identifican estas estructuras con la promoción del rey castellano es el sistema de accesos al piso superior así como la *qubba* en la planta alta que ejercería funciones protocolarias al igual que en Sevilla.

Podemos concluir por lo tanto que las intervenciones de Pedro I sobre el alcázar islámico de Carmona se efectuaron en dos fases distintas. La primera fase se situaría entre 1358 y 1366 y tendría como objetivo la construcción de un nuevo palacio en el interior del recinto amurallado primitivo. Podríamos considerar que en 1361, parte del palacio estaba en condiciones de habitabilidad, pues en él debió tener lugar la reunión con los diputados de Niebla. Probablemente el rey don Pedro aprovechó las obras del alcázar de Sevilla para llevar a cabo el levantamiento del palacio de Carmona. Eso implicaría también la utilización de mismos materiales, equipos de trabajo y por lo tanto arquitectos. La similitud de formas y medidas entre los palacios de Sevilla y de Carmona parece corroborar esta idea. La segunda fase constructiva se desarrollaría entre 1367 y 1369 en el contexto bélico de la guerra civil castellana y tendría una esencia de carácter exclusivamente militar. Estaríamos hablando del levantamiento del perímetro amurallado exterior, incluyendo la puerta y su barbacana.

## Referencias

- Almagro Gorbea, Antonio. "Los palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder." *Anales de Historia del Arte*, 23, no. especial 2 (2013): 25-49.
- Almagro Gorbea, Antonio, y Jorge Maier Allende. "El Alcázar de Carmona y su Sala de los Reyes." En *Urbanismo, Arquitectura y Patrimonio en Carmona, Actas del IX congreso de Historia de Carmona*, dirigido por Manuel González Jiménez, Antonio Caballos Rufino, y José Antonio Ruiz de la Rosa, 279-327. Sevilla: Universidad de Sevilla; Carmona: Ayuntamiento de Carmona, 2014.
- Anglada Curado, Rocío, y Ventura Galera Navarro. "El Alcázar de Arriba de Carmona." *Castillos de España*, no. 125 (2002): 47-52.
- Anglada Curado, Rocío, y Juan Manuel Román Rodríguez. "Excavaciones arqueológicas de urgencia en el Alcázar de Arriba de Carmona." *Anuario arqueológico de Andalucía 1998*. Vol. 3, t. 2 *Actividades de urgencia* (2001): 929-932.
- Archivo General de Simancas (AGS). Simancas. Doc. 1, Cámara de Castilla-Diversos 26.
- Bautista de Arellano, Salvador, *Antigüedades y excelencias de la villa de Carmona y compendio de sus historias*. Sevilla: Simón Faxarao, 1621.
- Bonsor, George Edward. "El terremoto de 1504 en Carmona y los Alcores." *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*, no. 18 (1918): 115-126.
- Cardenete, Rosario, y Ricardo Lineros. "Avance de los resultados obtenidos en las excavaciones de los solares Jorge Bonsor nº 22, Alcázar de Arriba y real nº 32." *Anuario arqueológico de Andalucía 1987*. T. 3 *Actividades de urgencia* (1990): 569-572.
- Cómez Ramos, Rafael. "El Alcázar de Carmona "versus" Alcázar de Sevilla." *Laboratorio de Arte*, no. 8 (2006): 9-30.
- . "Historia del Arte y Arqueología en los nuevos hallazgos del Alcázar de Sevilla." *Archivo Hispalense*, no. 273-275 (2007): 313-334.
- Fernández López, Juan. "Memoria resumen de los trabajos realizados por la Sociedad Arqueológica de Carmona." En *Memorias de la Sociedad Arqueológica de Carmona*, 20-32. Carmona: Imp. La Verdad, 1887.
- Fernández y López, Manuel. *Historia de la Ciudad de Carmona, desde los tiempos más remotos hasta el reinado de Carlos I*. Sevilla: Imprenta y Litografía de Gironés y Orduña, 1886.
- González Jiménez, Manuel. *Ordenanzas del Concejo de Carmona*. Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1972.
- . *Archivo de la Universidad de Beneficiados de Carmona: catálogo de documentación medieval*. Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1974.
- . *Catálogo de documentación medieval del Archivo Municipal de Carmona (1249-1474)*. Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1976.
- Guerrero Chamero, Olga María. "El Alcázar de Arriba de Carmona, metodología de estudios arqueológicos durante el proceso de obra de restauración-conservación." Trabajo fin de máster, Universidad de Sevilla, 2017.
- Hernández Díaz, José, Antonio Sancho Corbacho, y Francisco Collantes de Terán. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Vol. II. Sevilla: Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1953.

- López de Ayala, Pero. "Crónica del Rey don Pedro I con las enmiendas del Secretario Gerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por Don Eugenio de Llaguno y Amirola, caballero de la Orden de Santiago, de la real academia de la Historia." En *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el sabio, hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*, editado por Cayetano Rosell. T. 1. Madrid: M. Rivadeneyra editor, 1875.
- . "Crónica del Rey don Enrique II con las enmiendas del Secretario Gerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por Don Eugenio de Llaguno y Amirola, caballero de la Orden de Santiago, de la real academia de la Historia." En *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el sabio, hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*, editado por Cayetano Rosell. T. 1. Madrid: M. Rivadeneyra editor, 1877.
- Maier Allende, Jorge. "Sobre los primeros estudios histórico-arqueológicos de la Carmona medieval." *Archivo Hispalense*, no. 80 (1997): 79-94.
- . "El Salón de Reyes del Alcázar de Carmona." *Estela: Revista Cultural e Informativa de Carmona*, no. extraordinario (2008): 18-21.
- Mira Caballos, Esteban. "Alcázares y alcaides en la Carmona moderna: noticias inéditas." *Revista de Historia Militar*, no. 105 (2009): 183-207.
- Mora-Figueroa Williams, Luis de. "El Alcázar Real de Carmona (Sevilla). La muralla exterior y su flanqueo." *Archivo Hispalense*, no. 243-245, (1997): 637-653.
- Nogales Rincón, David. "La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la capilla real (1252-1504)." Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- Pascual Martínez, Lope. *Documentos de Enrique II, Colección de documentos para la historia del Reino de Murcia VIII*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. "Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas." *Anales de Historia del Arte* 23, no. especial 2 (2013): 305-331.
- Valor Piechotta, Magdalena. "Las defensas de Carmona." *Archivo Hispalense*, no. 243-245, (1997): 597-636.



# Festejando a una infanta: el bautizo de María Eugenia en Madrid, 1626

Celebrating an Infanta: Feast and Ceremony at the Baptism of Infanta María Eugenia in Madrid, 1626

Sara Jarana Vidal

Université Bourgogne Franche-Comté, Besançon, France

sarajaranavidal@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6738-932X>

Recepción: 30/06/2020 | Aceptación: 02/10/2020

## Resumen

*En 1625 nació la infanta María Eugenia, la tercera de las hijas del matrimonio compuesto por el rey Felipe IV y la reina Isabel de Borbón. Esta niña, nacida en veinte y uno de noviembre, fue bautizada en junio de 1626, con la pompa festiva propia de una infanta primogénita, ya que sus dos hermanas mayores habían fallecido al poco tiempo de nacer. Gracias a la relación de sucesos de Antonio Ferrari, de ese mismo año, podemos conocer muchos de los detalles que protagonizaron el día del bautismo de la pequeña infanta, incluido que sus padrinos fueron la reina de Hungría, doña María y el legado papal, el cardenal Barberini. En este trabajo analizaremos los datos existentes sobre el bautismo de la infanta, e intentaremos examinar los diferentes elementos del protocolo, propios de este tipo ceremonias.*

## Abstract

*In 1625 Infanta María Eugenia, the third daughter of King Felipe IV and Queen Isabel de Borbón, was born. Born on the twenty-first of November, she was baptized in June 1626. The festive pomp typical of a first-born infant marked the festive occasion, since her two older sisters had died shortly after birth. Thanks to a list of events from that year provided by Antonio Ferrari, we know many of the details surrounding the day of the small infant's baptism, including the names of her godparents Doña María, the Queen of Hungary, and the papal legacy, the Cardinal Barberini. In this work we will analyze the existing data surrounding the baptism of the infant, and we will attempt to examine the different elements of the protocol, typical of this type of ceremony.*

## Palabras clave

Infanta María Eugenia  
Felipe IV  
Isabel de Borbón  
Relación de sucesos  
Bautizo  
Ceremonial

## Keywords

Infanta María Eugenia  
Felipe IV  
Isabel de Borbón  
List of events  
Christening  
Ceremony

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Jarana Vidal, Sara. "Festejando a una infanta: el bautizo de María Eugenia en Madrid, 1626." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 26 (2020): 36 - 59. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5060>

© 2020 Sara Jarana Vidal. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

*No solo aquel que supera la infancia es digno de trascender a la Historia.*

## Introducción

Es habitual encontrar trabajos que tratan sobre las festividades y pompas reales en la Corte<sup>1</sup>, y aunque es menos común hallar estudios sobre festividades por nacimientos y bautizos reales, existen algunas obras que analizan este tipo de ceremonias en el caso de príncipes herederos. Pero ¿qué ocurrió con aquellos niños que murieron al poco tiempo de nacer?, ¿no se realizaron festejos por su nacimiento, o bien, al no trascender a la historia, no han provocado interés alguno para la historiografía? Cuando un infante nace no se sabe cuánto tiempo va a vivir, si va a crecer hasta convertirse en rey o reina, o, por otro lado, si va a fallecer a los pocos meses, e incluso semanas de haber nacido. Por tanto, los festejos por el nacimiento y bautismo del hijo de un rey han de ser igualmente pomposos. Por supuesto, dependiendo del objeto de estudio, deberemos fijar nuestra atención en unos casos o en otros. El presente trabajo, que se encuentra inserto en uno de mayor envergadura, como es la tesis doctoral que venimos desarrollando, trata de analizar el *corpus* ceremonial y la etiqueta durante el reinado de Felipe IV (Fig. 1). De este modo, nuestro interés radica en conocer en profundidad cómo se llevaron a cabo todas las ceremonias de su reinado, incluyendo las pompas regias por los miembros de la familia que trascendieron a la historia, y aquellos que han quedado relegados en el olvido, como la mayoría de los infantes nacidos de los dos matrimonios del monarca español.

El objetivo principal de este artículo es conocer con mayor profundidad cómo fue y de qué manera se desarrolló el bautizo de la infanta María Eugenia. Teniendo en cuenta el interés de Felipe IV por el ceremonial cortesano y por "asegurar el mantenimiento del orden

1. Debido a la naturaleza de este estudio se nos plantea imposible ahondar en toda la bibliografía existente en torno a las fiestas reales, ya que es una temática que ha suscitado mucho interés en la historiografía tanto española como europea; pero sí que mencionaremos a continuación algunos trabajos que nos han sido de utilidad en la elaboración de este texto: Ángeles Hijano Pérez, "Protocolo y ritual en los bautizos de la Monarquía Española," *Libros de la Corte*, no. 6 (primavera-verano 2013): 8-26; Fernando Bouza Álvarez, "El rey, a escena. Mirada y lectura de la fiesta en la génesis del efímero moderno," *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, no. 10 (1997): 33-52; Jesús Bravo Lozano, "La Capilla Real de Felipe IV: ceremonial de exaltación en un espacio integrador," *Libros de la Corte*, no. 11 (otoño-invierno 2015): 28-50; José Jaime García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2006) (en esta obra podemos encontrar un capítulo dedicado a las celebraciones por natalicios: 251-261); José Jaime García Bernal, "De 'Felipe el Grande' al 'Rey Pacífico'. Discursos festivos y funerales durante el reinado de Felipe IV," *Obradoiro de Historia Moderna*, no. 20 (2011): 73-104; Juan Chiva Beltrán, "Triunfos de la Casa de Austria: entradas reales en la Corte de Madrid," *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte* 4, no. 4 (2011): 211-228; María Albadalejo Martínez, "Fasto y etiqueta de la casa de Austria. Breves apuntes sobre su origen y evolución," *Imafronte*, no. 19-20 (2008): 9-19; Pablo Vázquez Gestal, "La corte en la historiografía modernista española. Estado de la cuestión y bibliografía," *Cuadernos de Historia Moderna, Anejos*, no. 2 (2003): 269-310.

a través de la insistencia en las preferencias y el seguimiento de un ritual social fijo e invariable<sup>2</sup>, resulta de un gran interés comprender cómo se desarrollaron las fiestas y ceremonias por el nacimiento de una de las primeras hijas del monarca. Una infanta que nació a los pocos años de que su padre accediera al trono, y cuando las *Etiquetas* del soberano aún no estaban elaboradas. El presente estudio se ha elaborado teniendo en cuenta dos factores fundamentales: la peculiaridad de la fuente y la protagonista. Por una parte, usaremos como base para nuestro trabajo un género específico como es el caso de las relaciones de sucesos (aunque por supuesto, complementaremos la información que aporta con otros documentos, provenientes, entre otros, de expedientes del Archivo General de Palacio). Por otro lado, la intención de este estudio es la de acercarnos a la figura de la infanta María Eugenia, quien, a pesar de ser durante meses la primogénita y heredera del monarca, no ha sido objeto de estudio de la historiografía; sobre el nacimiento y bautismo de esta infanta apenas hemos podido hallar referencias bibliográficas, exceptuando principalmente los casos de Rodríguez Moya y De Carlos Varona, cuyos trabajos mencionaremos a lo largo de estas páginas.



Fig. 1. Girolamo Lucenti y Gian Lorenzo Bernini, escultura de Felipe IV. Basilica di Santa Maria Maggiore, Roma. (Fotografía de la autora).

Cabe destacar que de los hijos nacidos en el matrimonio de Felipe IV y su primera esposa, Isabel de Borbón, solo dos llegaron a edad adulta, la infanta María Teresa, que se convertiría en reina de Francia, y el príncipe Baltasar Carlos, que, a pesar de vivir toda su infancia, murió con apenas 17 años. El resto de los hijos murieron siendo prácticamente unos recién nacidos. Asimismo, de la descendencia del monarca, conocemos bien la trayectoria vital de varios de sus vástagos: el príncipe Baltasar Carlos, la infanta María Teresa (reina de Francia), la infanta Margarita, y por supuesto, Carlos II; del príncipe Felipe Próspero (1657-1661), quién no llegó siquiera a cumplir los 4 años contamos

2. Charles C. Noel, "La etiqueta borgoñona en la corte de España," *Manuscripts*, no. 22 (2004): 141.

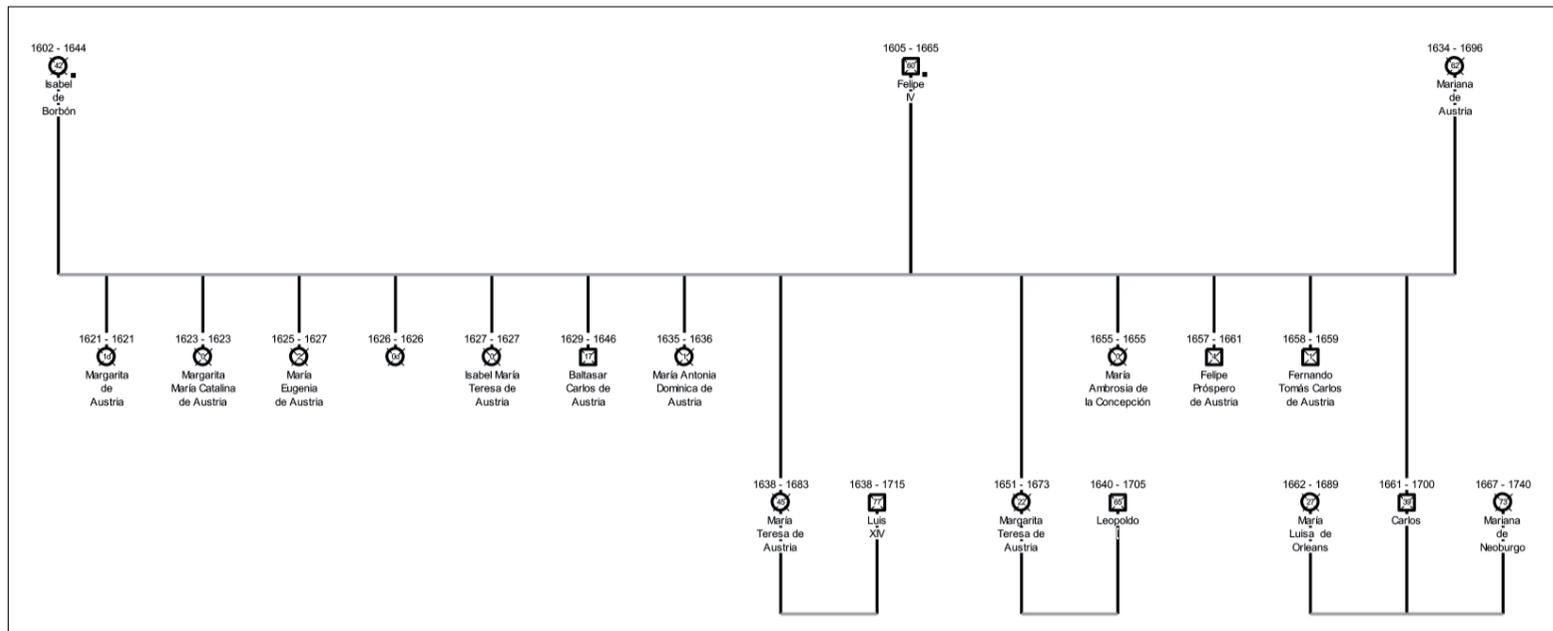


Fig. 2. Árbol genealógico de Felipe IV. (Elaboración propia).

con diversos trabajos bibliográficos que narran, fundamentalmente, las pompas reales que se llevaron a cabo por su nacimiento, ya que la llegada de un hijo varón tras más de 10 años sin un heredero masculino, suscitó el interés de toda la monarquía hispánica<sup>3</sup>. Y, en efecto, numerosas son las relaciones de sucesos que podemos encontrar sobre las celebraciones llevadas a cabo para festejar dicho acontecimiento. Incluso, contamos con un retrato del pequeño príncipe realizado por Diego Velázquez en el año 1659, cuando tendría en torno a los 2 años<sup>4</sup>.

Basta con que realicemos una búsqueda de la genealogía de Felipe IV en cualquier libro o enciclopedia, para darnos cuenta de que tan solo tres son los hijos que constan en cualquiera de ellas (María Teresa, Margarita y Carlos); o cinco en algunos casos, si cuentan a los príncipes Baltasar Carlos y Felipe Próspero. Es por este motivo por lo que hemos realizado un árbol genealógico del monarca en el que hemos incorporado a todos sus descendientes nacidos de sus dos matrimonios, sin excluir a aquellos que gozaron poco tiempo de vida (Fig. 2).

Si observamos con detalle el árbol genealógico y las fechas de nacimiento y defunción<sup>5</sup> de las cuatro primeras infantas nacidas, podemos ver cómo ninguna de ellas llegó a vivir

3. Véase Hijano Pérez, "Protocolo y ritual," 10-11.

4. Diego Velázquez, *El príncipe Felipe Próspero*, 1659. Óleo sobre lienzo, 128,5 x 99,5 cm. Gemäldegalerie. Kunsthistorisches Museum Wien.

5. La memoria de las llaves de los ataúdes de estos infantes, hasta el príncipe Baltasar Carlos, lo encontramos en Fallecimientos y entierros: memoria de las llaves de ataúdes de personas reales enterradas en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial desde Carlos I hasta el Príncipe Felipe Próspero, fecha sin determinar, Sección Histórica (SH), caja 56, expediente 6, Archivo General de Palacio (AGP), Madrid.

el nacimiento de la siguiente hermana, por tanto, en su breve periodo de vida, cada una de ellas fue, en efecto, la única descendiente de Felipe IV y, por tanto, las primogénitas del rey. La primera de las hijas fue la infanta María Margarita que nació el 14 de agosto de 1621, al parecer, de forma prematura y murió a las 29 horas, el 15 de agosto de 1621<sup>6</sup>. Tras ella, fue alumbrada en 1623, el día 25 de noviembre, la infanta Margarita María Catalina<sup>7</sup>, que fallecería poco tiempo después, el 22 de diciembre de ese mismo año<sup>8</sup>. Tras Catalina, la infanta María Eugenia nacería el día 21 de noviembre de 1625<sup>9</sup>, y fallecería el 21 de julio de 1627, con tan solo 20 meses<sup>10</sup>. Poco tiempo después de su fallecimiento, el 30 de octubre de ese mismo año de 1627, nacería la infanta Isabel María Teresa, que moriría horas después de llegar al mundo<sup>11</sup>.

Tras las cuatro primeras infantas, en 1629 vino al mundo el que sería príncipe de Asturias durante 17 años, el príncipe Baltasar Carlos, heredero hasta 1646<sup>12</sup>. Una vez que falleciera el príncipe, tan solo quedaría con vida la infanta María Teresa, nacida en 1638<sup>13</sup>, quien garantizaría la sucesión de Felipe IV, ya que la hermana nacida entre Baltasar Carlos y María Teresa, María Antonia Dominica (en 1635), moriría igualmente a los meses de nacer<sup>14</sup>.

Tras la defunción de su esposa Isabel de Borbón en 1644, y sin tener heredero varón, Felipe IV volvió a casarse con su sobrina Mariana de Austria en 1649. De este matrimonio, como podemos ver en el árbol genealógico, la primera de los descendientes

6. Enrique Florez, *Memoria de las reinas católicas* (Madrid: Oficina de la Viuda de Marín, 1790), 2: 938.

7. Carta de Felipe IV al duque de Béjar dónde le informa del nacimiento de la infanta Margarita María Catalina, 29 de noviembre de 1623, caja 3620, documento 16, Archivo Histórico de la Nobleza (AHNo), Osuna.

8. Florez, *Memoria de las reinas*, 2: 940.

9. Expediente referente al nacimiento de la infanta María Eugenia, 21 de noviembre de 1625, Cédulas y Pragmáticas (CP), caja 10, expediente 3, Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCV), Valladolid.

10. Ángel González Palencia, *Noticias de Madrid, 1621-1627* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Publicaciones de la Sección de Cultura e Información, 1942), 163: "a 21, a las nueve de la mañana, murió la Señora Infanta Doña María Eugenia, de veinte meses, hicieronse muchas rogativas y procesiones por su salud; llevaron a San Lorenzo el Real su cuerpo".

11. González Palencia, 167: "a 30, parió la Reina nuestra Señora una hija que vivió veinte y cuatro horas; y la llevaron al Escorial".

12. Expediente por el que se da cuenta al Acuerdo del nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos, 17 de octubre, 1629, CP, caja 10, expediente 20, ARCV, Valladolid; y expediente relativo a la muerte del príncipe Baltasar Carlos para que se pusiesen lutos en la Chancillería, 1646, CP, caja 11, expediente 45, ARCV, Valladolid. Sobre las festividades por el bautizo de Baltasar Carlos, véase: García Bernal, *El fasto público*, 254.

13. Expediente de la Infanta María Teresa, Reina de Francia, 1638, SH, caja 94, expediente 186, AGP, Madrid. Nació la infanta en 20 de septiembre.

14. Florez, *Memoria de las reinas*, 2: 946. La infanta nació en 17 de enero de 1635, y fue bautizada pocos días después, el 23 de enero de ese mismo año: De la Infanta María Antonia Dominica, 1635, SH, caja 94, expediente 185, AGP, Madrid. Erróneamente, en Carlos Robles do Campo, "Los infantes de España en los siglos XVI y XVII," *Anales Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, no. 9 (2005-2006): 410: el autor sitúa el nacimiento de la infanta en 17 de enero de 1636, algo que no puede ser así, ya que existe el citado expediente de nacimiento y bautizo de la infanta en el AGP, con fecha de 1635; de manera que se torna imposible bautizar a una infanta en 1635, que según este autor no nacería hasta enero de 1636. El fallecimiento de la infanta se produjo el 5 de diciembre de 1636, por lo que la niña no llegó a cumplir los dos años: Florez, *Memoria de las reinas*, 2: 947.

nacidos sería la infanta Margarita, en 1651<sup>15</sup>; tras ella, una nueva infanta nacería para morir al poco tiempo, María Ambrosia de la Concepción (1655)<sup>16</sup>. Y, por fin, en 1657 nacería un nuevo heredero varón, el príncipe Felipe Próspero<sup>17</sup>. Tras Felipe y antes del fallecimiento de este, en 1658, volvería a nacer otro hijo del matrimonio que apenas viviría unos meses, el infante Fernando Tomás Carlos<sup>18</sup>. En 1661, tras la muerte de Felipe Próspero la Corona volvió a encontrarse durante unos días sin heredero varón, ya que el destino quiso que el día 1 de noviembre de 1661 falleciese el príncipe Felipe, para que tan solo 5 días después, el 6 de noviembre de ese mismo año, naciera el nuevo príncipe, y ahora sí, futuro rey Carlos II<sup>19</sup>.

Por todo lo ya citado, en el siguiente trabajo hemos seleccionado a una de las descendientes de Felipe IV e Isabel de Borbón, la infanta María Eugenia (1625-1627), para procurar analizar con detalle cómo fueron las celebraciones del nacimiento y bautismo de una infanta que, si bien falleció a los veinte meses de nacer, durante el periodo de vida que tuvo fue la única descendiente viva del rey, y sobre la cual apenas podemos encontrar ensayos<sup>20</sup>. Analizaremos a partir de una determinada documentación<sup>21</sup>, la celebración de bautismo de la infanta e intentaremos que, con este trabajo, podamos aportar algo más de luz historiográfica a la vida de esta infanta que, por el devenir de la historia, ha quedado prácticamente en el olvido y, sin embargo, podría haber llegado a ser reina. No obstante, debemos señalar que la selección del bautizo de María Eugenia

- 
15. Margarita María nació el 12 de julio de 1651: Florez, *Memoria de las reinas*, 2: 954, y fue bautizada el 25 del mismo mes, tras la resolución del rey de que las insignias reales las portaran tres mayordomos suyos, y tres de la reina "los más antiguos", De la Infanta Margarita María, 1651, SH, caja 94, expediente 187, AGP, Madrid.
  16. Florez, *Memoria de las reinas*, 2: 956. La infanta nació el día de san Ambrosio, el 7 de diciembre, recibió agua bautismal, y murió sin llegar a los quince días. Su cuerpo, al igual que el de los demás infantes, se llevó a El Escorial.
  17. Del Príncipe Felipe Próspero, 1629, SH, caja 94, expediente 189, AGP, Madrid: El príncipe nació el día 28 de noviembre de 1657, y fue bautizado en jueves trece de diciembre de ese mismo año. Aunque el príncipe no llegaría a cumplir los tres años, falleciendo el 1 de noviembre de 1661, Florez, *Memoria de las reinas*, 2: 957.
  18. Florez, *Memoria de las reinas*, 2: 956. "Parió la Reyna felizmente otro Infante en el año siguiente 1658, a 21 e diciembre, día del Apóstol santo Thomás, por lo que fue llamado D. Fernando Thomás" y "acabó de vivir en 23 de octubre de 1659, y yace en el Escorial con los demás".
  19. Carta misiva de Felipe IV comunicando al conde-duque de Benavente el nacimiento de su hijo el príncipe Carlos José, futuro rey Carlos II, 1661, caja 434, documento 3, AHNo, Osuna; y del Príncipe Carlos (II), 1661, SH, caja 94, expediente 190, AGP, Madrid: hallamos también el expediente de bautismo, celebrado el veinte y uno de noviembre de ese mismo año.
  20. María Cruz de Carlos Varona, *Nacer en Palacio. El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018), 58, 81, 86, 87, 91, 96, 98, 98, 102, 103, 105, 106, 107, 109, 128, 129, 197, 198 y 234. En este ensayo, la autora hace bastantes referencias a la infanta protagonista de este estudio, inclusive, a partir de su nacimiento (1625) desarrolla el capítulo titulado "El espacio del parto regio". Inmaculada Rodríguez Moya, "El bautismo regio en la corte hispánica: arte y ritual del siglo XVI al XVII," *Archivo Español de Arte* 91, no. 364 (octubre-diciembre 2018): 349-366; la autora hace un estudio de los bautizos en la Corte de los Austrias, y en el cuál podemos encontrar referencia a la infanta María Eugenia, de la que vamos a hablar: 358, 359, 360 y 363, e incluye una tabla con los detalles de bautismo de 10 de los hijos nacidos de Felipe IV: 358.
  21. Trabajaremos principalmente a partir de relaciones de sucesos, ya que consideramos, resulta una fuente muy interesante para este estudio y, a su vez, complementaremos la información de estas relaciones con algunos expedientes del AGP.

sobre los demás existentes, en concreto sobre el de la infanta María Catalina, se debe a la peculiaridad de su caso, en el que el periodo transcurrido entre el nacimiento y la celebración de su bautizo fue de seis meses, lo que supone un hecho insólito para la época. La espera del cardenal Barberini resultaría de especial interés para la monarquía hispánica, quien tendría en alto aprecio el hecho de que el mismísimo papa, representado en la figura del cardenal, fuese el padrino de la recién nacida infanta.

Como ya hemos comentado, la infanta María Eugenia, nacida en 21 de noviembre de 1625 y fallecida el 21 de julio de 1627<sup>22</sup> fue la tercera de las hijas nacidas del matrimonio real, tras dos años del nacimiento y fallecimiento de su hermana la infanta Margarita María Catalina, y tras cuatro del de su hermana Margarita<sup>23</sup>. Si bien, en el presente estudio vamos a enfocar nuestra atención en esta infanta, muchos son, como ya hemos referido, aquellos nacimientos y defunciones reales pendientes de estudio y que, en esta ocasión y de manera coyuntural, iremos tratando en el trazado de este trabajo. De los descendientes del rey que no llegaron a edad adulta, Felipe Próspero, es quien más interés ha suscitado por su condición de heredero de la Corona, pero, la segunda hija de Felipe IV, Margarita María Catalina fue la primera descendiente en ser bautizada con pompas reales. De esta manera, el bautizo de Margarita María Catalina supuso el primer bautizo real del recién estrenado rey Felipe IV. La celebración de este bautismo asentaría las bases del *corpus* de este tipo de ceremonias durante su reinado, aunque esto no significará que todos los bautizos se realizaran de la misma forma ni en el mismo lugar. Es por este motivo que el expediente de bautismo de la infanta Margarita María Catalina es, sin duda alguna, el más extenso de entre todos los de sus hermanos<sup>24</sup>.

## Las fuentes

La historiografía no se ha ocupado en gran medida del estudio de los bautizos, vida y defunción de estas infantas, por lo que deberán ser las fuentes originales de la época quienes nos ayuden a desarrollar este artículo, de manera que el género de las relaciones de sucesos se torna fundamental, siendo la principal fuente de estudio para unos acontecimientos que apenas han suscitado interés posteriormente; o, en otras palabras, si tenemos en cuenta la falta de documentación sobre ellas elaborada con el paso

---

22. Véanse cita 6 y 7.

23. Véanse cita 3 y 4.

24. Nacimientos y bautizos Felipe IV: de la Infanta Margarita María Catalina, 1623, caja 94, expediente 182, AGP, Madrid.

de la historia, hemos de ir a su presente, cuándo sí fueron reconocidas como las figuras que fueron, infantas de España, para poder conocer un poco más sobre ellas.

Si consultamos la obra de Alenda y Mira<sup>25</sup>, cinco son las notas referentes al bautismo y celebración por el nacimiento de la infanta María Eugenia; ocho las referentes al nacimiento de Margarita María Catalina, y ninguna en referencia a la infanta María Teresa, sobre la que no hallamos nota al respecto.

Título o intitulación de la relación	Lugar de publicación	Año de publicación	Impresor / Autor
<i>Relación de las fiestas, torneos, y saraos de Barcelona al nacimiento de la Infanta nuestra señora</i>	Barcelona	1625	Por Sebastián de Cormellas
<i>Aparato festivo en el bautismo de la serenissima Infanta D. Maria Eugenia, celebrado con espléndida pompa en la Real Capilla de su Magestad, a siete de junio deste presente año de 1626</i>	Madrid	1626	Por Antonio Ferrari, en casa de Bernardino de Guzmán <sup>26</sup>
<i>Aparato festivo en el bautismo de la serenissima Infanta D. Maria Eugenia, celebrado con espléndida pompa en la Real Capilla de su Magestad, a siete de junio deste presente año de 1626</i>	¿Madrid?	¿1626?	"Plagio declarada de la anterior"
<i>Relación manuscrita sobre el bautizo de la Infanta doña Maria Eugenia, celebrado el 7 de junio de 1626</i>	Madrid	1626	Relación manuscrita de Gerónimo Gascon de Torquemada.
<i>Relación de bautismo de la Señora Infante Doña Maria Eugenia [hija de Felipe IV] de quien fue padrino el Cardenal Don Francisco Barberino, legado a Latere por su santidad, el Papa Urbano VIII, en 7 de junio de 1626</i>	Madrid		

Tabla 1. Resumen de las relaciones de sucesos sobre el bautizo de la infanta María Eugenia en la obra de Alenda y Mira<sup>27</sup>. (Elaboración propia).

25. Jenaro Alenda y Mira, *Solemnidades y fiestas públicas de España* (Madrid: Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", Impresores de la Real Casa, 1903), 214-256.

26. Aunque en la obra de Alenda no aparece reflejado el nombre del autor, hemos podido constatar que se trata de Antonio Ferrari, y de cuyo ejemplar existen varias ediciones.

27. Alenda y Mira, *Solemnidades y fiestas*, 247, 250-256.

Título o intitulación de la relación	Lugar de publicación	Año de publicación	Impresor
<i>Bautismo de la Serenísima Infanta Doña María Eugenia, en la Real Capilla de su Magestad, a siete de junio de 1626</i>			Manuscrita <sup>28</sup> (Fig. 3)
<i>Aparato festivo en el bautismo de la serenísima Infanta Doña Maria Eugenia, celebrada con espléndida pompa en la Real Capilla de su Magestad, a siete de junio deste presente año de 1626</i>	Sevilla	1626	Juan de Cabrera <sup>29</sup>
<i>Aparato festivo en el bautismo de la Serenísima Infanta D. Maria Eugenia: celebrado con espléndida pompa en la Real Capilla de Su Magestad a Siete de junio deste presente año de 1626</i>	Madrid	1626	Por Antonio Ferrari en Casa de Bernardino de Guzmán <sup>30</sup>
<i>Aparato festivo, en el bautismo de la serenísima infanta doña Maria Eugenia, celebrado con espléndida pompa en la real capilla de su magestad, a siete de junio deste presente año 1626. Y el parabien que dieron los embaxadores del emperador a sus magestades del casamiento de la serenísima infanta con el rey de Ungria hijo de la cesarea magestad</i>	Barcelona	1626	En Casa de Sebastián y Jaime Matevad <sup>31</sup>

Tabla 2. Ediciones de la obra de Antonio Ferrari<sup>32</sup>. (Elaboración propia).

Prestando atención a las relaciones de la tabla presentada anteriormente, para el presente estudio, usaremos la relación de Antonio Ferrari, impresa por Bernardino de Guzmán. Pero antes de continuar y proceder a su análisis conviene que distingamos las distintas versiones que hemos encontrado del mismo pliego, y cuyo autor es igualmente Ferrari. Además de estas, merece la pena subrayar que existe otra relación que bien podría ser otra copia de la relación narrada por Ferrari, y que se encuentra traducida al italiano, pero que no hemos podido corroborar por el momento<sup>33</sup>.

28. Ejemplar disponible en Bibliothèque Municipale Besançon, Fondo Jules Chifflet, Colección Pièces historiques cérémoniales, tomo I. No queda reflejado si es copia de manuscrito o impreso, y de mano de quién ha sido elaborada. Pero como hemos podido comprobar, se trata de una copia manuscrita de la composición original de Ferrari, aunque no sabemos si fue el propio Jules Chifflet, o alguien de su taller quien realizó de forma manuscrita esta copia.

29. Ejemplar disponible en el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla (Biblioteca Rector Machado y Núñez). El autor de esta relación impresa es Antonio Ferrari, autor a su vez de la impresa en Madrid por Bernardino de Guzmán: Universal Short Title Catalogue, IN: 5038039.

30. Ejemplar disponible en la Real Academia Española, Biblioteca Nacional de España: MSS/2358(H.348R.-349V.), y Biblioteca Digital Hispánica.

31. Ejemplar disponible en la Biblioteca Central de la Universitat de Barcelona.

32. Las diferencias entre los ejemplares impresos recaen levemente en el formato, incluyendo la impresa por Bernardino de Guzmán, con una portada en la que dedica su trabajo al marqués de Rol.

33. *Relatione dell'apparato festivo, fatto nel batesimo della serenissima Infanta donna Maria Eugenia. Celebrato con splendida pompa nella cappella reale di sua maestà alli 7 di giugno del presente anno 1626.* Tradotta dallo spagnolo in italiano, Roma 1626. Por Lodovico Grignani, y

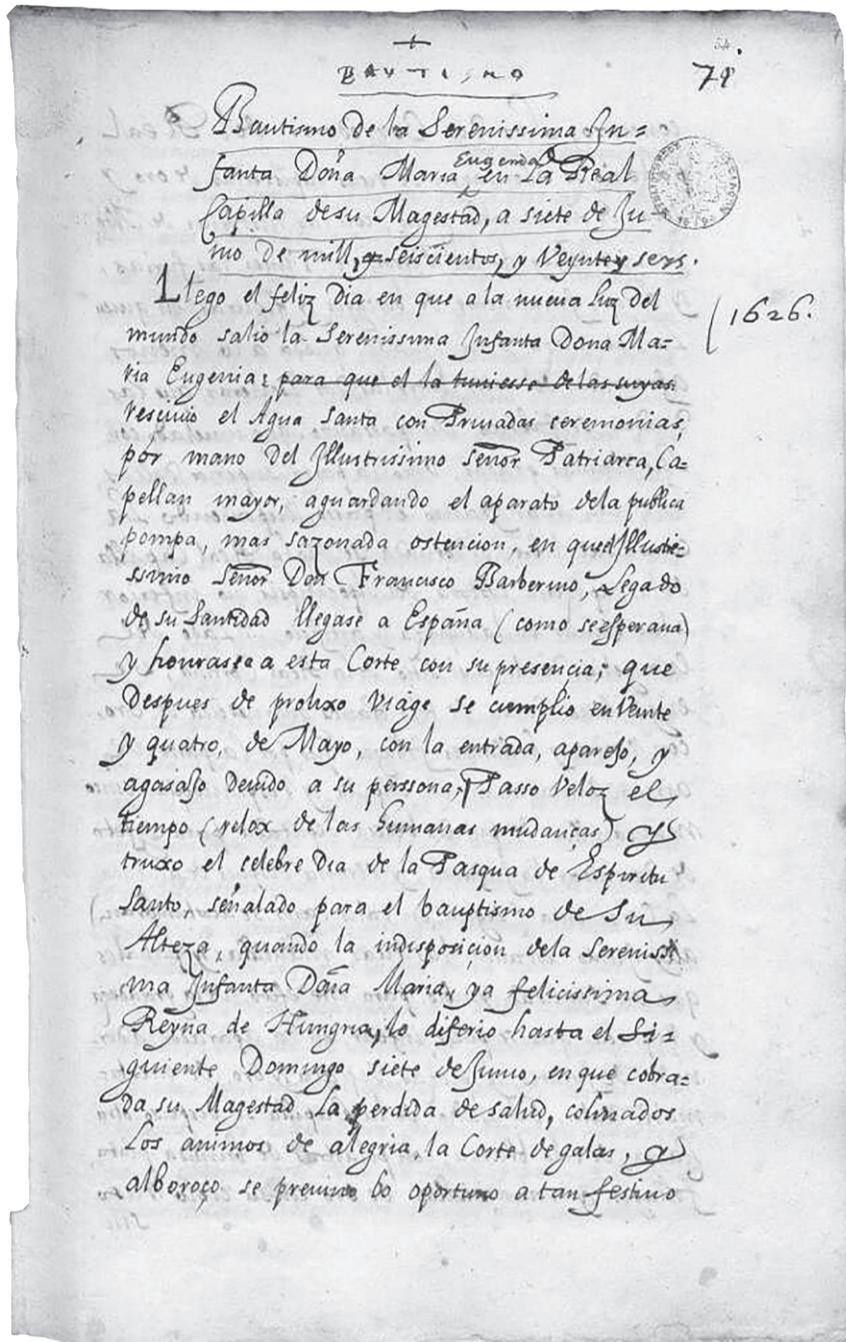


Fig. 3. Imagen primera página relación de sucesos de la colección Jules Chifflet. Bibliothèque Municipale Besançon, Fondo Jules Chifflet, Colección Pièces historiques cérémoniales, tomo I.

Como hemos mencionado, las diferentes ediciones de la relación de sucesos de las que nos vamos a ocupar a continuación, y que citamos en la tabla anterior, contienen exactamente la misma información, a excepción de la impresa en Madrid por Bernardino de Guzmán, la cual incluye una portada con dedicatoria. Resulta interesante que prestemos atención a esta ofrenda que hace Antonio Ferrari, puesto que este dedica su obra al "Marqués de Rol, Feudatario Imperial, Embaxador del Serenisimo Señor Duque de Módena,

vendido en Pasquino da Francesco Florino: ejemplar disponible en Biblioteca Nazionale Centrale de Roma. En la Biblioteca Nacional de Roma podemos encontrar ambos ejemplares, la traducción italiana y la original en castellano.

Cavallero del Abito de Santiago<sup>34</sup>. Ferrari, capellán de la Corona de Italia entre 1618-1631<sup>35</sup>, era natural de Madrid, aunque su padre, Jacomé era oriundo de la ciudad de Módena; y, al mismo tiempo que desempeñaba su labor como capellán en la Corte de Madrid, también trabajaba para el duque de Módena, de quien era agente. Precisamente era en casa del embajador del duque, el marqués de Rol, dónde Ferrari se hospedaba<sup>36</sup>, por lo que no resulta extraño que fuera este marqués el que recibiera la dedicatoria de su obra.

## La celebración del bautizo

A pesar de que la infanta María Eugenia nació en veintiuno de noviembre de 1625<sup>37</sup>, la niña no fue bautizada hasta el siete de junio de 1626, un hecho que resulta bastante inaudito para la época, ya que, a la precaución habitual venida de la alta mortalidad infantil, habría que sumar la muerte prematura de sus dos hermanas mayores, por lo que lo normal era que se temiera por la vida de la criatura, que podría fallecer sin haber recibido el sacramento. Es por ello por lo que a pesar de que la infanta no recibiría el sacramento del bautismo completo hasta junio de 1626, a los pocos días de nacer, sí que se le echó el “agua de bautismo”<sup>38</sup>. De suma importancia debía ser la razón por la que se tardó tantos meses en bautizar a la niña en la iglesia con toda su ceremonia. Más aún si tenemos en cuenta que, como refiere Charles Noel, Felipe IV fue el monarca de su dinastía que más interés mostró en mantener la etiqueta cortesana “en todo su rigor”, entendiendo la etiqueta “como un pilar del poder Habsburgo, y una fuente de orden y fortaleza moral”<sup>39</sup>. La razón de esta dilación pensamos que no fue otra más que esperar a la llegada del legado papal, el cardenal Francesco Barberini, quien, por razones diplomáticas, viajó por Francia entre

34. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2).

35. José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz, dirs., *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica* (Madrid: Ediciones Polifemo, 2015), 2: 2184.

36. Martínez Millán y Hortal Muñoz, dirs., 2: 1214: “vivía en la casa de su embajador, circunstancia que le servía para no hacer frente a sus pagos y deudas, esquivando la justicia de la capilla”.

37. Expediente referente al nacimiento de la infanta María Eugenia. El expediente se encuentra formado por una carta de su majestad, el rey Felipe IV, en la que informa al presidente de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid del nacimiento de la infanta, el cual se produjo “a veinte y uno del presente a las once horas de la mañana”. Documento firmado por el propio rey a veinte y dos días de noviembre de 1625. Sobre la hora del nacimiento encontramos otra versión: De Carlos Varona, *Nacer en Palacio*, 86, dice que María de la Presentación (como la autora hace referencia en su libro a María Eugenia) nació pasadas las nueve y media de la mañana; quien a su vez refiere a la obra de Diego de Guzmán:, 9-476, 285r-286v, Real Academia de la Historia (RAH), Madrid. En cualquiera de los casos, queda claro que la niña nació en la mañana del veinte y uno de noviembre, antes de mediodía.

38. De Carlos Varona, *Nacer en Palacio*, 106-107. Cita la autora: “el 5 de diciembre de 1625 hubo que practicarle un ‘cauterio debajo de la oreja por prevención de salud’ echándole agua de bautismo, aunque sin imponerle crisma, que se dejó con las oraciones para cuando tuviera lugar la ceremonia en la iglesia”, 107, en 9-476, fol.290v-290r, RAH, Madrid. para conocer más detalles de cómo aconteció el alumbramiento de la infanta María Eugenia, véase: De Carlos Varona, *Nacer en Palacio*, 86, 87, 96, 97, 98, 99, 102, 105.

39. Noel, “La etiqueta borgoñona,” 144.

mayo y octubre de 1625, y no llegó a Madrid hasta mayo de 1626. El cardenal, legado del pontífice, iba a ser el encargado de apadrinar en nombre del papa, a la infanta María Eugenia<sup>40</sup>; la espera de tan insigne padrino bien podría merecer la demora en la celebración de dicho evento.

Según la relación de Antonio Ferrari, el cardenal Barberini no entró en la Corte hasta el día veinte y cuatro de mayo “con la entrada, aparejo y agasajo debido al valor de su persona, si ajustado al decoro de su ministerio”<sup>41</sup>, pero según cuenta Enrique Florez, el cardenal visitaría a la reina ya el día 6 de mayo cuando dice:

El Papa la envió el parabién de su feliz parto por medio del Cardenal Barberino, que visitó à la Reyna en 6. de Mayo, teniendo silla enfrente de la de su Magestad en la misma tarima. La recién nacida Intanta estuvo en brazos de la Condesa de Olivares con silla à la izquierda de la Reyna: más la niña lo hizo tan bien, que no cesó de llorar mientras duró la visita, por más que la Condesa procurara acallarla meneando los díges y la campanilla<sup>42</sup>.

Lo cierto es que, el bautizo, preparado para celebrarse a fines del mes de mayo hubo nuevamente que posponerse por la indisposición de la que iba a ser la madrina, la infanta María, hermana de su majestad Felipe IV. Por todo ello, la celebración por el bautismo de la pequeña infanta no se celebraría hasta el día 7 de junio de 1626. Asimismo, entre el nacimiento y el bautizo de la infanta (noviembre de 1625, y junio de 1626) otra fecha hemos de destacar, el día uno de enero de 1626, cuando la reina doña Isabel de Borbón salió a la misa de parida; “la reina salió al Oratorio con la señora Ynfanta en brazos, y su vela encendida en las manos; acompañaban a Su Magestad la del Rey Nuestro Señor, el Señor Ynfante Carlos, los Señores Ynfantes Carlos y María”<sup>43</sup>. Desde el nacimiento de María Eugenia y hasta el día uno de enero la reina se encontró en el periodo denominado como “puerperio”, que tal y como indica De Carlos Varona “era un periodo destinado a la recuperación física y psicológica de la madre durante el cual la compañía de las reinas era ante todo femenina”, un periodo de entorno a cuarenta días que variaría en función de las condiciones físicas y psicológicas de la madre<sup>44</sup>.

40. Silvano Giordano y Salvador Salort Pons, “La legación de Francesco Barberini en España: unos retratos para el cardenal y un breve pontificio para Diego Velázquez, ‘clericó coniugato’,” *Archivo Español de Arte*, no. 77 (2004): 160.

41. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2).

42. Florez, *Memoria de las reinas*, 2: 943

43. Nacimientos y bautizos Felipe IV: de la Infanta María Eugenia, 1625-1626, SH, caja 94, expediente 183, AGP, Madrid. En este último documento se hace alusión a la decoración que se usó en la misa de parida de la reina.

44. De Carlos Varona, *Nacer en Palacio*, 106. Sobre el cuidado de la reina tras el parto, véase: 106, 107, 108, 114, 115.

## El escenario

El bautizo de la infanta María Eugenia se celebró el siete de junio de 1626 en la Capilla Real del Alcázar de Madrid<sup>45</sup>. Para tal insigne ocasión, tanto el palacio como la capilla se adornaron muy ricamente. Ferrari dice que los dos corredores del Palacio Real se decoraron con ricas tapicerías de oro y seda<sup>46</sup>. Más concretamente se encontrarían vestidos con los tapices que narran *La historia de Noé*, *La Historia de Ciro el Grande*, *la empresa de Túnez*, y también otros citados como “boscajes y figuras”<sup>47</sup>, que, según Rodríguez Moya, podrían tratarse de *Galería de Jardinez*. Los tapices de Noé y *La empresa de Túnez* también se utilizaron para la celebración de otros de los hijos de Felipe IV, teniendo los primeros su origen en un encargo de Carlos V, aunque comprados por Felipe II; y los demás, siendo encargos de Felipe II<sup>48</sup>.

La serie de Noé destaca porque, según indica Checa, en tres de los cuatro ejemplares de la serie (*Dios ordena a Noé que construya el Arca*, *Noé construye el Arca*, *Noé sale del arca con su familia y los animales* y *Noé sale del arca con su familia y los animales*) existen unas cenefas que no rompen completamente con la escena narrada en el paño, sino que, por el contrario, se integran visualmente en él<sup>49</sup>. No obstante, en la descripción de Patrimonio Nacional, se indica que este detalle se incluye en los cuatro paños de la serie:

La singularidad de los cuatro paños de la serie encargada por Felipe II, y que no presentan las otras historias de Noé, se encuentra en las aves y animales representados en sus cenefas, reflejo de las aficiones del rey por este tipo de representaciones naturalistas. Dichos animales son prácticamente idénticos a los que aparecen en este cartón, destacando la exquisitez y belleza con que están tratados, especialmente, los más exóticos<sup>50</sup>.

45. Nacimientos y bautizos Felipe IV: de la Infanta María Eugenia.

46. Etiquetas Generales de Palacio, 1650, Códices, libro 1496, 164, Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid. Queda indicado en las *Etiquetas* que tanto la iglesia como la capilla han de colgarse de tapicerías ricas. Para el estudio del ceremonial dispuesto en el bautizo de la infanta María Eugenia, resulta de especial interés el análisis de las tapicerías empleadas en tal ocasión. En el estudio más amplio que estamos desarrollando, correspondiente con nuestra tesis doctoral, esperamos poder ahondar más acerca de qué tapices fueron empleados en las distintas ceremonias y cuáles fueron los motivos que determinaron su elección; razones que, a nuestro entender, debieron estar ligadas a la posición sucesoria que ocupaba cada infante, así como al propio contexto político en el que se encontraba la monarquía hispánica cuando se produjeron los nacimientos de los sucesivos herederos.

47. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2).

48. Rodríguez Moya, “El bautismo regio en la corte,” 363.

49. Fernando Checa, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro* (Madrid: Fons Mercator, 2010), 238 (en esta misma referencia podemos hallar una reproducción del paño citado). Estos tapices de *La historia de Noé* se usaron también previamente en 1623, en el bautizo de la infanta María Catalina: Nacimientos y bautizos Felipe IV: de la Infanta Margarita María Catalina.

50. Patrimonio Nacional, “descripción de la obra Michiel Coxcie, *El embarque en el arca de Noé*,” consultado el 25 de junio de 2020, <https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/pintura/el-embarque-en-el-arca-de-noe>

La serie de *Ciro*, por su parte, es la única serie de temática referida a la Antigüedad que ha llegado completa a nuestros tiempos, y que se compone de “diez paños de tapicería de oro, plata, seda y lana de la Historia de *Ciro*”. Una obra cuyos cartones se atribuyen a Michel de Coxcie estaría basada en “*Los nueve libros de Historia* de Herodoto”<sup>51</sup>.

En cuanto a los paños de *La empresa de Túnez*, fueron, *a priori*, un regalo de Carlos V a su hijo Felipe con la intención de que los tapices fuesen mostrados en su ceremonia de matrimonio en Winchester<sup>52</sup>; y parece ser que este solo sería usado en la ceremonia de María Eugenia, no repitiéndose así en la ceremonia de sus hermanos<sup>53</sup>. La serie estaría compuesta por doce paños que narrarían los “hechos más importantes de la campaña tunecina del emperador [Carlos V] en 1535”, y cuya realización corrió a cargo del taller de Willem de Pannemaker. A lo largo de las doce piezas “se narra la partida de las tropas imperiales, la llegada de la flota imperial a Túnez, la toma de La Goleta y la toma de Túnez, con profusión de detalles, siendo además un interesantísimo documento histórico para conocer el desarrollo de la campaña, y un catálogo de tipos humanos, pertrechos, armamento, paisajes, realmente singular”<sup>54</sup>.

Para rematar la decoración de los corredores, entre las dos escaleras que los dividían se fabricó un pasadizo “nivelado con las últimas gradas” que lo unía con la parte superior, de manera que haría “más franco el paso”<sup>55</sup>. El pasadizo habría de ser de madera entablado, e iría “desde la pieza donde espera el acompañamiento (...) que está sobre el zaguán”, y debería ser aproximadamente de siete varas de alto, para que por debajo pudiera pasar cómodamente la gente de a pie, tal y como se indica en las *Etiquetas Generales de Palacio* elaboradas en tiempos de Felipe IV<sup>56</sup>. En el bautizo de la infanta María Catalina se indica precisamente que la altura del pasadizo fue de siete pies, mientras que de largo tenía setecientos y de ancho veintidós<sup>57</sup>.

51. Checa, *Tesoros de la Corona*, 225. Según este autor, los paños ya se encontrarían en la ciudad de Madrid a comienzos del reinado de Felipe II, siendo utilizados en ceremonias funerarias.

52. Checa, 215.

53. Rodríguez Moya, “El bautismo regio en la corte,” 363.

54. Jesús F. Pascual Molina: “Los tapices de la empresa de Túnez,” *Arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna*, consultado el 26 de junio de 2020, <https://arteysociedad.blogs.uva.es/multimedia/exposiciones-virtuales/el-viaje-de-las-obras-de-arte/los-tapices-de-la-empresa-de-tunez/>

55. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2).

56. *Etiquetas Generales de Palacio*, 162. Las *Etiquetas* que citamos en el presente estudio, son una edición de 1650, por lo que algunos de los detalles que veremos en el modo de celebrar este bautismo, no quedan recogidos tal cual en las *Etiquetas* de 1650; pero también veremos cómo muchos de los elementos del bautizo de María Eugenia en 1626 se corresponderán con las indicaciones posteriormente registradas en las *Etiquetas*.

57. Nacimientos y bautizos Felipe IV: de la Infanta Margarita María Catalina.



Fig. 4. Taller de Willem Dermoyen, *San Miguel vence al demonio* de la serie *El Apocalipsis*. Patrimonio Nacional. Museo de Tapices, Palacio Real de la Granja de San Ildefonso.

Ya en la Capilla Real, otra serie de tapices destacaría en su decoración: dice Ferrari, que este espacio se vio adornado con la costosa tapicería del Apocalipsis, la cual era “no inferior a las demás en la riqueza y artificio”<sup>58</sup>. El paño *San Miguel vence al demonio* (Fig. 4), de la serie de *El Apocalipsis*, hubo de ser uno de los expuestos en la Capilla Real el día siete de junio de 1626<sup>59</sup>. La serie *El Apocalipsis* fue encargada a mediados del siglo XVI por Felipe II; la primera parte de la serie se perdió casi en su totalidad en el mismo viaje de su envío desde Flandes, aunque tras el percance, el rey solicitaría de inmediato rehacer el conjunto, por lo que volvió a tejerse en Flandes. Los paños de la serie miden siempre más de cinco metros de altura y más de ocho de longitud, por lo que nos encontramos, como

58. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2). El autor hace referencia a los tapices anteriormente citados, y que decorarían los corredores de palacio.

59. Esta serie también sería expuesta en el bautizo de María Teresa (1638) y Carlos II (1661), en Rodríguez Moya, “El bautismo regio en la corte,” 362-363.

cita Fernando Checa, “ante uno de los grandes encargos tapiceros de la casa Habsburgo española en el siglo XVI”<sup>60</sup>.

Además de los tapices, narra Antonio Ferrari que, al lado del Evangelio, en el lugar de la Real Cortina, se situaría una cama de tela blanca, guarnecida de oro “con varios y brillantes follages”, y que estaría rematada por una cúpula. En ella resplandecían “cinco mançanillas de estremada belleza” y que estaría “dispuesta” para desnudar a la infanta y vestirla después de acabada la ceremonia, tal y como era costumbre. Allí se encontrarían en un aparador adornado de “pieças de plata y oro de inestimable valor”, las ricas mantillas y pañales que su santidad envió como presente “de la grandeza y riqueza que se puede inferir”<sup>61</sup>. “En medio de la Capilla Mayor se hace una tarima de doce pies en cuadro, a la cual se sube por dos gradas, y en medio de ella se pone la pila”<sup>62</sup>. Asimismo, aquí se hallaría otra cama de tela blanca con pilastras de plata bruñida y manzanillas de oro con cielo de raso. Justo en el centro se encontraba la pila, que en este caso era la de santo Domingo, una reliquia de los reyes que “veneraban para semejantes ocasiones”. La pila estaría adornada con plata de mucha costa y poseería un pedestal triangulado, e incluso, se encontraría cubierta de un tafetán carmesí “cuyas perlas pendían hasta el suelo”. Y a propósito del suelo, este estaba cubierto de “finísimas alfombras turquescas”, las cuales simulaban un ameno prado<sup>63</sup>.

## El acompañamiento e ilustres invitados

“Salió el acompañamiento del quarto de la Reyna nuestra señora, y fue por los corredores a entrar a la capilla, yendo delante los alcaldes de la corte, y luego los entillers y jentiles hombres de la casa, a quién seguían los jentiles hombres de la boca”<sup>64</sup>; “Madrid usurpó este día las colores a Aranjuez, lo varió de los matices a sus cultos jardines y

60. Checa, *Tesoros de la Corona*, 231.

61. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2).

62. *Etiquetas Generales de Palacio*, 162.

63. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2). Sin embargo, no se hace referencia en esta relación de que, al lado del Evangelio, se situaran cuatro fuentes y dos aguamaniles, como se indica en las *Etiquetas Generales de Palacio* que se ha de proceder. Por el contrario, la pila bautismal que se usa es en la que debió ser bautizado santo Domingo, que debía traerse del monasterio de su advocación, situado en Caleruega (en Castilla la Vieja): *Etiquetas Generales de Palacio*, 164. Cabe destacar que en la actualidad la pila bautismal de santo Domingo se encuentra en el monasterio de Santo Domingo el Real, en la ciudad de Madrid. Y, asimismo, se sigue usando en la actualidad por la Casa Real para bautizar a los miembros de la familia. Por añadidura, y para concluir con este apartado, debemos referirnos Rodríguez Moya, “El bautismo regio en la corte,” 353-355, ya que en estas páginas la autora introduce varios documentos de la sección de planos del AGP donde podemos observar visualmente cómo sería la distribución de la iglesia que hemos ido narrando a través de fuentes documentales.

64. Nacimientos y bautizos Felipe IV: de la Infanta María Eugenia.

venció a los Hebleos con tanta diversidad de costosas y luzidas libreas, ansi de los Ilustrisimos señores Cardenales, Legado y Zapata, y Cavalleros, sus familiares, como de Grandes, Títulos y Señores de la Corte<sup>65</sup>. El acontecimiento merecía sin lugar a duda toda la pompa festiva de la monarquía; aunque recordemos que María Eugenia era la tercera de las hijas nacidas del matrimonio real, era la primera en sobrevivir más de unas semanas, hija primogénita al fin, y heredera de Felipe IV, que iba a ser bautizada por el legado del propio papa.

Según nos indican las *Etiquetas Generales de Palacio*, resuelto el día en que ha de celebrarse el bautismo, el rey envía orden al mayordomo mayor, el conde de Arcos en este caso, para que este previese todo lo necesario, así como para que distribuyera las diferentes tareas entre los distintos mayordomos de palacio. Debía, también, indicar a los grandes las insignias que debían llevar, y procurar el orden a la entrada de la iglesia por los desórdenes que se pudieran ocasionar<sup>66</sup>. Pues bien, todo previsto, tal y cómo se indicaba, a las “quatro de la tarde el Embaxador de la Magestad Cesárea, acompañado de algunos Cavalleros y familiares suyos, vestido de negro, y gala, con ricos botones, cadena y cintillo de diamantes, fue a besar la mano de la Reyna de Vngría, que con su Magestad en el quarto de la Reyna le aguardaba para este efeto”. Una visita que se alargaría hasta las cinco y media de la tarde, cuando comenzaría el acompañamiento desde los aposentos de la reina Isabel<sup>67</sup>. Mientras tanto, el legado papal con sus prelados y su familia se vistieron pomposamente y aguardaron a que diera inicio la celebración. El cardenal Zapata iba a ser el encargado de officiar el sacramento, y, por tanto, iba vestido de pontifical; a Zapata lo asistían el arzobispo de México y el obispo de Elvas<sup>68</sup>. El acompañamiento hasta la Capilla Real procedió de la siguiente forma:

65. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2).

66. *Etiquetas Generales de Palacio*, 163. Además de al mayordomo mayor, las *Etiquetas* señalan que el rey avisa también al caballerizo mayor, así como al mayordomo mayor de reina e infantes, al presidente de Castilla, para que avise a los consejos (Consejo de Indias, Ordenes, Hacienda, además de Aragón, Inquisición, Portugal, Italia y Flandes), y a los cardenales, a quienes ha de enviar mensaje con su secretario para que estén presente en el bautismo; además de, por supuesto, al capellán mayor.

67. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2). La infanta María fue declarada esa misma tarde reina de Hungría, “por haberse publicado en el quarto de la Reyna el casamiento con el Rey de Hungría, hijo del Emperador”, Florez, *Memoria de las reinas*, 2: 943. Según Ferrari, sus majestades, el rey Felipe IV y su esposa Isabel de Borbón, “la abraçaron amorosamente, y hizieron las devidas cortes es ceremonias”.

68. *Relaciones de bautizos reales y de officiantes, 1651-1799*, SH, caja 94, expediente 188, AGP, Madrid. El cardenal Zapata fue el encargado de officiar no solo el bautizo de María Eugenia, sino que también offició los de la infanta María Margarita Catalina en 1623 y el del príncipe Baltasar Carlos en 1629. El siguiente bautizo real fue el de la infanta María Teresa, en 1638, fecha en la que el cardenal Zapata ya había fallecido, por lo que los encargados de officiar la ceremonia de bautismo fueron el cardenal don Gaspar de Borja, y el arzobispo de Sevilla.

Primeramente, iban los familiares del cardenal, “en tropa”, seguidos de ellos, “los del príncipe Filiberto, con su acostumbrada gala y lucimiento”; tras ellos, doce pajes de su majestad con costosos trajes. Posteriormente, el cortejo seguía con los acroyes, gentiles hombres de boca, ayudas de cámara y de caballerizas (en gran número), yendo todos muy “muy bien aderezados”. Acto seguido, los condes, títulos y otros particulares. Después seguía el crucero de su ilustrísima, y a este, los cuatro maceros reales, con sus mazas al hombro, y tras estos, cuatro reyes de armas con sus insignias; y para finalizar, iban ocho mayordomos con báculos, los cuales iban organizados de dos en dos; estos dos últimos, los reyes de armas y los mayordomos con báculos acompañaban al cortejo precisamente por tratarse de una infanta primogénita<sup>69</sup>.

Detrás de esta primera parte, venían los grandes, todos muy ricamente vestidos, y que eran: el duque de Sesa, duque de Maqueda, que portaba una fuente dorada con toallas para la infanta, seguidamente, el duque de Alburquerque, que llevaba otra bandeja, esta con el salero. El condestable de Castilla les seguía portando el mazapán con forma de corona imperial<sup>70</sup>. Tras el condestable venían el conde de Agamon con el aguamanil, don Duarte de Vergança con la vela y el duque del Infantado con el capillo. Y al fin, tras estos, el conde de Benavente con la infanta en los brazos<sup>71</sup>, a quien su majestad hizo “tan señalado favor”<sup>72</sup>.

La infanta iba vestida con un “baquerillo de tela de plata, con sombrerillo negro y blancas plumas, yba muy linda, obligando darla mil bendiciones a los que la miraban”<sup>73</sup>; aunque al parecer, la pequeña lloró y dio gritos<sup>74</sup>. Tras la pequeña infanta, un poco más atrás venía la madrina, la reina de Hungría, quien iba “vestida de noguerado, leonado y oro, con brillantes joyas y piedras, y saya entera muy vistosa”; la condesa de Lemos, su

69. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2). Los maceros con sus mazas y los reyes de armas con sus insignias acompañaban a este cortejo por tratarse del bautizo de “Ynfanta Primogénita” o bien, “Príncipe heredero”, ya que si no fuese así no deberían de ir acompañando al pequeño infante, tal y cómo queda indicado en las *Etiquetas* de palacio: *Etiquetas Generales de Palacio*, 168.

70. Rodríguez Moya, “El bautismo regio en la corte,” 360: al parecer el mazapán, al igual que fue en el caso del de la infanta Margarita María Catalina, era de alfeñique (un tipo especial de pasta de azúcar).

71. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2).

72. *Etiquetas Generales de Palacio*, 166. Dicen las *Etiquetas* que el infante a bautizar, “unas veces va en brazos de un Gran Señor, a quien su Magestad haze tan señalado favor (...) otras veces va en silla en los brazos de su Aya, y la llevan los reposteros de camas con unas vandas al cuello, y ayudan los Ayudas de Cámara para más seguridad”. También se especifica aquí que, si quien porta a la infanta es persona real, ha de llevar traje, una ropa grande y tafetán al cuello, y si no lo es, va descubierto. En el bautizo de la infanta Margarita María Catalina, en 1623, el favor del rey recayó sobre el conde de Olivares, quién, no siendo persona real, y, cumpliendo con lo establecido en las *Etiquetas*, iba descubierto, con “ropa rozagante de brocado negro, calçones y ropilla bordados; llevaba una banda de tafetán carmesí guarnecida de oro al cuello”, *Nacimientos y bautizos Felipe IV: de la Infanta Margarita María Catalina*.

73. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2).

74. González Palencia, *Noticias de Madrid, 1621-1627*, 141-142.

camarera mayor le llevaba la falda<sup>75</sup>, tal y cómo se especifica en las *Etiquetas de palacio*: “los padrinos, si son personas reales, les llevan la falda la camarera mayor”<sup>76</sup>. A la izquierda iría el ilustre padrino, el legado papal, y detrás de él, la condesa de Olivares, aya de la infanta, y que en esta ocasión iba de la mano del marqués de Liche, que iba “costosamente vestido de pardo con tomadillos sobre tela de oro”. Seguidamente, eran el cardenal Nuncio y los embajadores de Alemania, Francia y Venecia quienes les seguían<sup>77</sup>. Y detrás de ellos, continuaban los preladados y camareros de su santidad, estos, vestidos de morado.

Posteriormente, las veinte y cuatro damas, que lucían adornos de colores, “joyas, cadenas, diamantes, gorrillas con plumas y tocados rozos” de manera que, según Ferrari, las damas “transformaron a junio en un vistoso abril”. Las damas iban de dos en dos (al igual que los mayordomos anteriormente citados), y cada una de ellas iba acompañada de un caballero, al lado, y un menino atrás, que debían ocuparse de llevar la falda a las damas.

Y al fin, entrando el cortejo en la Capilla Real, los instrumentos tocaban para apaciguar el ambiente. En la capilla, según indica Antonio Ferrari, aguardaban: un capellán de honor con la cruz, así como dos pajes con hacha, el maestro de ceremonias y el receptor. El cardenal Zapata, junto a su séquito, se acercó a la cancela de la capilla, aguardando la llegada de sus majestades y hacer “humilde inclinación a sus Magestades y serenísimos Infantes –Carlos y Fernando estaban ya en la ceremonia– pero hubo de llegar la reina de Hungría, junto con el ilustrísimo legado papal y el conde de Benavente, quien recordemos, portaba a la infanta María Eugenia. De este modo, estando la niña ya en la capilla se procedió a dar comienzo a la ceremonia<sup>78</sup>.

## La celebración del sacramento

Una vez se encontraba todo el acompañamiento en la capilla comenzó la ceremonia “en la ordinaria forma y hechas sus preguntas, pasaron a la pila, ministrando cada uno

75. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2).

76. *Etiquetas Generales de Palacio*, 166.

77. El hecho de que los padrinos fueran por delante de los embajadores contradice lo que quedará estipulado posteriormente en las *Etiquetas Generales de Palacio*, que indica que han de ir primero los embajadores, y tras ellos el padrino y la madrina. Esto se ha de deber a que en 1626 aún se encuentran en un momento muy temprano de su edición; las cuáles no serán publicadas hasta mediados del siglo XVI, *Etiquetas Generales de Palacio*, 169.

78. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2).

lo que tenía a su cargo". Se procedió, de ese modo, a desnudar a la pequeña infanta: le quitaron el vaquero y la niña quedó en paños menores, así, la tomó el legado en sus brazos; junto a él, "y de una mano, la Reyna de Vngría; se prosiguió el acto poniéndola solo la Chrisma, por tener recibida, como está dicho, el agua del santo Bautismo", y le dieron por nombre María Eugenia. Acabado el sacramento, el cardenal Zapata, quién oficiaba la ceremonia, entonó el *Te Deum laudamus*, le siguieron los cantores. Para finalizar el rito eclesiástico, el cardenal dijo la oración y dio la bendición. Tras ello, el ilustre padrino, a través de dos capellanes que lo asistían concedió "quinientos años de indulgencias".

Tras la ceremonia, el cardenal se desprendió de los aparatos pontificales y a la infanta la vistieron nuevamente, para volver, en el mismo orden con el que llegaron a la capilla al cuarto de la reina. Y ya terminada la festividad eclesiástica, en palacio se sirvió merienda para las damas y se celebró comedia en el salón, a donde también asistieron los reyes Felipe e Isabel. En palacio se encendieron luminarias así como en otras casas de la ciudad. Cita Ferrari que, en particular, destacaron las del conde de Agamon, quien las "mandó a poner luzidísimas" en su casa, donde celebró una gran fiesta<sup>79</sup>. Y parece que la celebración se extendió en otros ámbitos, ya que el monarca Felipe IV obsequiaría al legado papal con doce mil ducados de rentas sobre los obispados de Sevilla, Málaga y Granada<sup>80</sup>.

## Conclusiones

Como consideraciones finales, de lo expuesto en este estudio se desprende, por una parte, que la celebración por el nacimiento y bautizo de la infanta María Eugenia estuvo a la altura del de una infanta o príncipe heredero, con toda la pompa propia del ceremonial cortesano del reinado de Felipe IV. Esta se trató de una celebración en la que se siguieron, a grandes rasgos, los principios del *corpus* ceremonial que quedaría años después recogido en las *Etiquetas Generales de Palacio* de Felipe IV. No obstante, al tratarse de un bautizo celebrado a los pocos años de iniciarse el reinado de este monarca, el patrón festivo de la celebración no se correspondió en su totalidad con lo estipulado en las *Etiquetas*; el *corpus* de esta celebración, por lo tanto, aunque sentará las bases de los bautizos reales venideros, sufrirá modificaciones a lo largo de los años

79. Ferrari, *Aparato festivo en el bautismo* (tabla 2).

80. González Palencia, *Noticias de Madrid, 1621-1627*, 142.

hasta quedar fijado por la junta de la Etiqueta. La elección como padrino de la infanta María Eugenia del cardenal Barberini representa un hecho singular de este caso concreto de bautismo, ya que determinó el momento en el que se produjo la celebración, así como la forma y los detalles con los que esta se llevó a cabo.

Tenemos que señalar como parte del *corpus* ceremonial de los bautismos reales de los herederos de Felipe IV varios elementos comunes fundamentales, entre ellos, que el cardenal Zapata sería el encargado de officiar el bautismo de los infantes hasta el año 1629; y, los tapices de la *Historia de Noé* serán utilizados en reiteradas ocasiones para decorar el escenario de las ceremonias de bautismo, lo que denotaría la preferencia del monarca por estos tapices.

Por otro lado, queda de manifiesto la necesidad de indagar en las celebraciones de bautismo de los demás herederos de Felipe IV y sus esposas, tanto de Isabel de Borbón como de Mariana de Austria, ya que el estudio pormenorizado de estos casos nos permitirá comprender mejor la realidad del ceremonial de bautismo de este reinado. A partir de lo expresado a lo largo de estas líneas, resulta evidente la importancia que tuvo entre 1625 y 1626 la infanta María Eugenia, quien, a pesar de no ser una figura demasiado conocida para la historiografía, gozó de un papel protagonista en el reinado de Felipe IV durante sus veinte meses de vida.

## Referencias

### Fuentes documentales

- Archivo General de Palacio (AGP). Madrid. Fondo: Sección Histórica.
- Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCV). Valladolid. Fondo: Cédulas y Pragmáticas.
- Archivo Histórico Nacional (AHN). Madrid. Fondo: Códices.
- Biblioteca Nacional de España (BNE). Madrid. Fondo: Manuscritos.
- Biblioteca Central de la Universitat de Barcelona. Barcelona.
- Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Sevilla. Fondo: Fondo Antiguo.
- Bibliothèque Municipale Besançon. Besançon. Fondo: Jules Chifflet, Colección Pièces historiques cérémoniales.
- Real Academia de la Historia. Madrid.

## Fuentes bibliográficas

- Albadalejo Martínez, María. "Fasto y etiqueta de la casa de Austria. Breves apuntes sobre su origen y evolución." *Imafronte*, no. 19-20 (2008): 9-19.
- Alenda y Mira, Jenaro. *Solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", Impresores de la Real Casa, 1903.
- Bouza Álvarez, Fernando. "El rey, a escena. Mirada y lectura de la fiesta en la génesis del efímero moderno." *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, no. 10 (1997): 33-52.
- Bravo Lozano, Jesús. "La Capilla Real de Felipe IV: ceremonial de exaltación en un espacio integrador." *Libros de la Corte*, no. 11 (otoño-invierno 2015): 28-50.
- Checa, Fernando. *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el siglo de Oro*. Madrid: Fons Mercator, 2010.
- Chiva Beltrán, Juan. "Triunfos de la Casa de Austria: entradas reales en la Corte de Madrid." *Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte* 4, no. 4 (2011): 211-228.
- De Carlos Varona, María Cruz. *Nacer en Palacio. El ritual del nacimiento en la corte de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.
- Ferrari, Antonio. *Aparato festivo en el bautismo de la serenísima Infanta D. María Eugenia, celebrada con espléndida pompa en la Real Capilla de Su Magestad a Siete de Junio de 1626*. Madrid: Bernardino de Guzmán, 1626.
- . *Aparato festivo en el bautismo de la serenísima Infanta D. María Eugenia, celebrada con espléndida pompa en la Real Capilla de Su Magestad a Siete de Junio de 1626*. Sevilla: Juan de Cabrera, 1626.
- . *Aparato festivo en el bautismo de la serenísima Infanta D. María Eugenia, celebrada con espléndida pompa en la Real Capilla de Su Magestad a Siete de Junio de 1626*. Barcelona: en casa de Sebastián y Jaime Matevad, 1626.
- Florez, Enrique. *Memoria de las reinas católicas*. T. 2. Madrid: Oficina de la Viuda de Marín, 1970.
- García Bernal, José Jaime. *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2006.
- . "De 'Felipe el Grande' al 'Rey Pacífico'. Discursos festivos y funerales durante el reinado de Felipe IV." *Obradoiro de Historia Moderna*, no. 20 (2011): 73-104.
- Giordano, Silvano y Salvador Salort Pons. "La legación de Francesco Barberini en España: unos retratos para el cardenal y un breve pontificio para Velázquez, 'clericó coniugato'." *Archivo Español de Arte*, no. 77 (2004): 159-170.
- González Palencia, Ángel. *Noticias de Madrid, 1621-1627*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Publicaciones de la Sección de Cultura e información, 1942.
- Hijano Pérez, Ángeles. "Protocolo y ritual en los bautizos de la Monarquía Española." *Libros de la Corte*, no. 6 (primavera-verano 2013): 8-26.
- Martínez Millán, José y José Eloy Hortal Muñoz, dirs. *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*. T. 2. Madrid: Ediciones Polifemo, 2015.
- Noel, Charles C., "La etiqueta borgoñona en la corte de España." *Manuscripts*, no. 22 (2015): 139-160.

- Pascual Molina, Jesús F. "Los tapices de la empresa de Túnez." *Arte, Poder y Sociedad en la Edad Moderna*. Consultado el 26 de junio de 2020. <https://arteysociedad.blogs.uva.es/multimedia/exposiciones-virtuales/el-viaje-de-las-obras-de-arte/los-tapices-de-la-empresa-de-tunez/>
- Robles do Campo, Carlos. "Los infantes de España en los siglos XVI y XVII." *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, no. 9 (2005-2006): 383-414.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. "El bautismo regio en la corte hispánica: arte y ritual del siglo XVI al XVII." *Archivo Español de Arte* 91, no. 364 (octubre-diciembre 2018): 349-366.
- Vázquez Gestal, Pablo. "La corte en la historiografía modernista española. Estado de la cuestión y bibliografía." *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, no. 2 (2003): 269-310.



# Vicisitudes económicas y sociales del oficial tallista en Lima en la primera mitad del siglo XVII: pleitos y restricciones gremiales

Economic and Social Vicissitudes of the Official Carver in Lima in the First Half of the Seventeenth Century: Lawsuits and Restrictions of the Carpenters Guild

Javier Chuquiray Garibay

Museo Pedro de Osma, Lima, Perú

javierchg@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4690-3198>

Recepción: 30/06/2020 | Aceptación: 18/09/2020

## Resumen

*El presente artículo se ocupa de algunos aspectos económicos y sociales de los oficiales escultores y ensambladores que trabajaron en los talleres limeños, en la primera mitad del siglo XVII. La información que se proporciona proviene de documentación de época, como contratos de trabajo y otros documentos diversos, los cuales se presentan de manera sistematizada. En primer lugar, el texto se centra en las relaciones laborales entre el oficial y el maestro dueño del taller, las condiciones de trabajo, apuros económicos y pleitos derivados del ejercicio de su oficio. Y posteriormente, en el contexto de la corporación gremial al que pertenecían, mediante el estudio de dos casos sugestivos en concreto. Las relaciones profesionales entre ellos y de estos con el seno gremial, ayudan a comprender mejor los hechos escultóricos de la época estudiada.*

## Abstract

*This paper deals with some economic and social aspects of the official sculptors and assemblers who worked in workshops in Lima during the first half of the seventeenth century. The information provided comes from colonial documentation, such as labor contracts, and various documents, which are presented in a systematic way. Firstly, the text focuses on the labor relations between the official and the master owner of the workshop, working conditions, financial hardships, and lawsuits arising from the exercise of their trade. Two specific cases will be studied in the context of the Guild corporation to which they belonged. The professional relations between them (and between them and the Guild) help us better understand the sculptory events of the studied period.*

## Palabras clave

Lima  
Siglo XVII  
Oficiales  
Escultores  
Ensambladores  
Gremio

## Keywords

Lima  
Seventeenth Century  
Officials  
Sculptors  
Assemblers  
Guild

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Chuquiray Garibay, Javier. "Vicisitudes económicas y sociales del oficial tallista en Lima en la primera mitad del siglo XVII: pleitos y restricciones gremiales." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 26 (2020): 60 - 87. <http://doi.org/10.46661/atRIO.5018>

© 2020 Javier Chuquiray Garibay. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

## Introducción

En los estudios de arte virreinal de Lima, una manera de aproximarse a la figura del artesano tallista ha sido mediante el conocimiento de su trayectoria y de las obras que ejecutó, las cuales en ocasiones afortunadas han perdurado hasta la actualidad. Pero otra manera, desarrollada con menor extensión, ha sido mediante el conocimiento de su etapa formativa como aprendiz, en el taller del maestro, o de la labor desplegada como oficial, con trabajo especializado y remunerado<sup>1</sup>. En el caso de este último, su colaboración, hasta cierto punto anónima, terminaba por engranarse dentro de un proceso productivo dirigido o supervisado por el maestro dueño del taller. Hay que tener presente, sin embargo, que esta etapa profesional podía representar para el oficial no solo un ingreso para su sustento diario, de vital importancia, sino también una constante competencia para situarse mejor en el ejercicio de su profesión, en la que entraban en escena no solo sus propias condiciones sino también factores de orden económico y social del mundo que les tocó vivir.

Este tema en general fue tratado por el historiador Emilio Harth-Terré en un ensayo titulado *Perspectiva social y económica del artesano virreinal en Lima*<sup>2</sup>. Las noticias inéditas, el análisis de documentos y los comentarios expuestos, desbrozaron un asunto poco explorado por la historiografía peruana, hasta entonces. A juicio del autor, cada uno de los puntos estudiados constituyó, sin embargo, solo un esbozo que podía ser ampliado en futuras investigaciones. En ese sentido, el presente texto recoge uno de los puntos planteados en ese ensayo, concerniente a las vicisitudes económicas y sociales del artesano virreinal, pero lo enfoca aquí al caso de los oficiales tallistas.

A diferencia del escrito de Harth-Terré, que puso mayor énfasis en el estudio de los albañiles y carpinteros, el presente texto se ocupa con preferencia de los escultores y ensambladores. Ellos cumplieron una importante actividad en la decoración de los altares de los recintos religiosos limeños, con sus retablos y esculturas, cuya demanda fue constante durante el Virreinato, y de forma especial e intensa en la primera mitad del siglo XVII. Se ha incluido también a los carpinteros, pues algunos de ellos

1. En la época y contexto aquí tratados, el término oficial usualmente refería a la categoría artesanal, entre el aprendiz y el maestro de un oficio determinado, y solo en contadas ocasiones para nombrar a este último. A menos que se indique lo contrario, en lo subsiguiente la palabra oficial se empleará para hacer mención estrictamente al grado artesanal intermedio. Por otra parte, el término tallista hará referencia a los que se dedicaron a la talla en madera, especialmente a los escultores y ensambladores.
2. Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto, "Perspectiva social y económica del artesano virreinal en Lima," *Revista del Archivo Nacional del Perú* 26, no. 2 (1962): 353-446. Se sabe que el historiador Emilio Harth-Terré era el autor principal de los trabajos que publicaba junto con Alberto Márquez Abanto, quien colaboraba con facilitar la información proveniente de los archivos coloniales.

tras formarse en dicho oficio llegaban a especializarse luego como ensambladores, como se verá más adelante<sup>3</sup>. En menor medida se hace mención de pintores y doradores, quienes coincidían con los anteriormente mencionados, de manera singular, en la decoración de los retablos, a la cual aportaban con sus pinturas y aplicaciones de pan de oro. Por esa razón, no sorprende que existiera una estrecha colaboración entre sus talleres, en ciertos casos.

Aunque existe aún poca información publicada acerca del oficial tallista, con el análisis de la documentación disponible y el material inédito que se ha podido acopiar, puede brindarse de manera preliminar una sistematización de los hechos relacionados con algunos aspectos de su economía y el ambiente social en el que ejerció su oficio.

## El oficial tallista

En general, cada actividad artesanal estaba regulada por unas ordenanzas dictaminadas por el seno gremial al que pertenecían, las cuales eran sancionadas por el Cabildo de la ciudad. Entre las varias estipulaciones que las regían, había especialmente una relacionada con la formación del artesano la cual debía darse en el obrador de un maestro agremiado. Se sabe que la corporación gremial reconocía una jerarquía formal, la cual distinguía tres estados del artífice: el aprendiz, el oficial y el maestro, de menor a mayor grado, respectivamente.

Con la firma de un contrato denominado a veces asiento, el alumno iniciaba la etapa de formación que todo artesano virreinal debía cumplir para dedicarse a un oficio determinado. En el taller del maestro recibiría los primeros rudimentos y también alojamiento, alimentación, vestido y asistencia médica, si cayere enfermo, hasta por quince días. Al final del periodo de aprendizaje, el pupilo sería evaluado mediante un examen de suficiencia para ascender al siguiente escalón; es decir, al grado de oficial. Si era promovido, el oficial examinado podía laborar a las órdenes de un maestro agremiado, que le abonaría a cambio un estipendio, mediante la firma de un contrato laboral, también

---

3. A diferencia de los escultores y ensambladores, cuyos talleres se relacionan más con la producción de imágenes y mobiliario religioso (sillerías, cajonerías, retablos, púlpitos, etc.), los carpinteros se relacionan con el campo de la arquitectura (techumbres, corredores, balcones, escaleras, etc.) y mobiliario doméstico. Sobre las actividades de los carpinteros en la arquitectura y mobiliario doméstico limeños, ver: Antonio San Cristóbal, *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2003), 2: 155-190; María Dolores Crespo Rodríguez, *Arquitectura doméstica de la ciudad de los Reyes (1535-1750)* (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2006), 101-132, 311-329.

denominado a veces asiento. Ahora bien, si el oficial tenía la experiencia suficiente y, sobre todo, los recursos, podía solicitar rendir un examen para ascender al siguiente grado y convertirse en maestro. Llegar a ese estado implicaba que el artífice podía abrir taller propio y ejercer de manera pública; es decir, concertar obras directamente, formar aprendices, contratar oficiales y, además, la posibilidad de ser elegido miembro del gremio de su oficio.

## Ingreso laboral

Para el desarrollo del presente estudio, se han revisado 11 contratos laborales firmados entre un maestro y un oficial. Del análisis de estos documentos, se han podido distinguir dos tipos de contrato, según la ganancia salarial de los oficiales: 1) a jornal y 2) a destajo. En el primero, la ganancia se determinaba por las jornadas de trabajo que cumplía al servicio del maestro; en el segundo, por la obra ejecutada. Hay mayor número de contratos firmados a jornal (8) con respecto de los segundos (3), y no se sabe si esto tuvo correlación con los hechos, pero debido a los diferentes términos con que se celebraron cada uno, se ha preferido tratarlos en dos secciones distintas.

### Contrato a jornal

Por lo general, bajo este tipo de contratos se ajustaban jóvenes oficiales que recién habían superado el examen de grado correspondiente. De acuerdo al promedio de edad con que culminaban la etapa previa de aprendizaje, podría decirse que se trataba de personas que no excederían la mayoría de edad que en aquel entonces era de 25 años. En estos convenios el tiempo de servicio era variable, entre los 2 años y medio y 1 año como mínimo, siendo este el de mayor recurrencia. Durante el periodo convenido, el oficial se comprometía a asistir al maestro en lo tocante a su oficio, sin mencionarse alguna tarea específica a realizar.

La remuneración del artesano virreinal era compleja tanto en los medios, cantidad y formas de pago. Con respecto a los oficiales artífices, ellos percibían dinero y, habitualmente, alimentos; en ciertos casos, ropa e incluso alojamiento<sup>4</sup>. Según los datos

---

4. Francisco Quiroz Chueca, *Artisanos y manufactureros en Lima colonial* (Lima: Banco Central de Reserva del Perú; Instituto de Estudios Peruanos, 2008), 92-93; Harth-Terré y Márquez Abanto, "Perspectiva social," 390-400.

que se han recopilado, el salario que percibía el oficial por jornal en promedio era de 10 reales, y el salario anual de 300 pesos (8)<sup>5</sup>. La entrega del dinero podía efectuarse o bien a plazo fijo, ya sea cada día, mes o año, o bien según lo fuere requiriendo el oficial –aunque podría darse también una combinación de ambas–, siempre conforme a las jornadas de trabajo que hubiere cumplido. En algunas ocasiones se podía negociar un adelanto; aunque lo normal era que se le pague por los días trabajados.

Los contratos contemplaban ciertas contingencias que se podían presentar en el transcurso del convenio, como posibles ausencias del oficial o un despido. Ante esas circunstancias, ambas partes se amparaban en unas cláusulas específicas, las cuales se comentarán más adelante. El acuerdo se acreditaba con la fe del escribano público. De ese modo, el maestro y el oficial se sometían a las sanciones correspondientes en caso de incumplimiento.

Debido a la naturaleza de estos contratos, el asunto de que se trató con mayor relevancia fue la asistencia del oficial en la tienda del maestro. En caso de ausencia, ya sea por enfermedad u otro impedimento, se le descontaría de su salario. Pero el oficial tenía la opción de subsanar dichas faltas compensándolas con jornadas extraordinarias de trabajo, al final del periodo pactado. Así se lee en el convenio que firmaron el oficial Pablo Alonso, moreno libre, y el maestro ensamblador nazqueño Tomás de Aguilar, el día 25 de enero de 1634. Luego de convenir sobre el tiempo de trabajo y remuneración, Pablo Alonso se obligó a “que durante los dichos dos años ningún día de trabaxo le haré falta ni falla ni faltare de trabaxar y los días que faltare se los pagaré y trabaxaré a el cabo de el tiempo”. Para asegurar el cumplimiento de esta cláusula, luego se hizo la siguiente advertencia: “y si me fuere o ausentare de su casa y trabaxo del dicho Tomás de Aguilar por su autoridad o de la justicia me a de traer y sacar de a donde estuviere y apremiarme a que trabaxe con el suso dicho hasta que se cumpla los dichos dos años y las costas que en razón desto se le recresieren y lastare se las pagar”<sup>6</sup>.

De acuerdo con la documentación disponible, se desprende que el oficial que se ausentaba de la tienda del maestro lo hacía no siempre por encontrarse indispuerto, sino en ocasiones para atender otros asuntos. Esta situación, por ejemplo, puede advertirse

---

5. Harth-Terré y Márquez Abanto, “Perspectiva social,” 390-391. Si estas cantidades de pago equivalen a lo mismo, entonces podría decirse que en promedio existían 240 días de trabajo efectivos, y el resto de días serían domingos y feriados. Este número de días laborales entra en el rango propuesto por Quiroz Chueca, *Artesanos y manufactureros*, 101. Por comodidad expositiva, en el presente artículo se hace referencia al valor monetario del peso, o bien con (8) –cuando se trata de a 8 reales– o bien con (9) –cuando se trata de a 9 reales.

6. Asiento, Lima, 1634, protocolo notarial 1875, folios 48v.- 49v., Archivo General de la Nación del Perú (en adelante AGN), Lima.

con mayor claridad en el contrato firmado el día 16 de enero de 1626, entre el oficial Hernando de Josephe, mulato libre, y el maestro de ensamblaje y talla Pedro de Noguera, natural de Barcelona. Josephe se comprometió a trabajar durante un año en la tienda de Noguera, y anotaba lo siguiente: “durante el dicho año me obligo de no trabaxar en otra tienda ni ausentarme de la del dicho Pedro Noguera y si lo hiciere quiero y consiento que el dicho Pedro de Noguera me saque de la tienda donde trabajare judicial o extrajudicialmente”<sup>7</sup>.

Al parecer, a veces no bastaba solo con el uso de la fuerza para que el oficial cumpliera con lo acordado, y en consecuencia se preveían medidas más coercitivas como la registrada en otro contrato firmado por los mismos artífices años después, el día 27 de febrero de 1639. En esa oportunidad el oficial convino con el maestro Pedro de Noguera en trabajar a su servicio por dos años, tiempo durante el cual “[Josephe] se obligó de no ausentarse y si se ausentare quiere ser apremiado por todo rigor de derecho y prisión al cumplimiento dello”<sup>8</sup>. A juzgar por las medidas preventivas que se adoptaban en este tipo de contratos, el ausentismo de los oficiales en los talleres debió de producirse con cierta frecuencia, aunque se ignoran las razones que lo originaban, más aún cuando había un contrato de por medio.

### *El salario*

Es importante recordar que la ocupación del oficial en el taller del maestro le impedía emplear su tiempo en otra cosa que no fuera estar al servicio del maestro contratante, al menos en los días hábiles. Esto quiere decir, como se ha visto, que el oficial no podía trabajar en otra tienda. En ese sentido, si solo se considera el salario a jornal que ganaba un oficial, en algunos casos podría parecer insuficiente para cubrir sus necesidades básicas diarias; sin embargo, hay que tomar en cuenta que ellos percibían por lo general, adicionalmente, bienes y/o servicios que les permitiría disponer del dinero ganado para otros gastos.

Por ejemplo, Asensio de Salas prometió pagar al oficial ensamblador Francisco de Sosa la cantidad de 80 pesos (8) por un año de servicio en su taller, como consta en el concierto

7. Concierto, Lima, 1626, protocolo notarial 1998, folios 70-70v., AGN, Lima. Citado en: Antonio San Cristóbal, *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos* (Lima: Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 1996), 283-347.

8. Concierto, Lima, 1639, protocolo notarial 1604, folio 104-104v., AGN, Lima. Citado en: San Cristóbal, 305.

que ambos firmaron el día 1 de octubre de 1640<sup>9</sup>. Podría pensarse entonces que Sosa solo tendría 1 real y  $\frac{3}{4}$  para cubrir sus gastos diarios de alimentación, lo cual no sería suficiente pues el costo de alimentos podía fluctuar entre 2 y 4 reales en la época tratada<sup>10</sup>; no obstante, la remuneración comprendía servicios como alimentación y alojamiento, e incluso ropa limpia, por los cuales Sosa no tenía por qué preocuparse.

Ciertamente, no en todos los casos el oficial accedía a un servicio tan básico como el de la alimentación. Si no se considera eso uno podría suponer que la paga de 300 (8) pesos que le daría el maestro Josephe Pizarro al oficial ensamblador Salvador Fernández, sería el dinero que dispondría efectivamente por el año de trabajo que efectuaría en la tienda del maestro (desde el día 6 de febrero de 1650). Sin embargo, Pizarro no le proporcionaría alimentos, aunque sí alojamiento. De ese modo, Fernández debió asumir el coste alimenticio mediante un descuento de su salario a razón de 3 pesos (8) por semana, como quedó estipulado, lo que reduciría notablemente su ganancia a poco menos de la mitad. A pesar de eso le quedaba cierto margen para otros gastos<sup>11</sup>.

Fuera de eso, puede decirse que algunos oficiales ganaban más dinero que otros. En los ejemplos que siguen, aunque en diferente fecha, cada oficial carpintero percibía una remuneración que consistía en un salario fijo más alimentación, que era proporcionada todos los días de trabajo. Uno de ellos, Pablo Alonso (moreno libre), ganaba 10 reales por jornal en 1634, que era más o menos el promedio en la época tratada; el otro, Tomás de Aguilar, ganaba por encima de ese promedio: 2 pesos (8), o sea 16 reales por día de trabajo, durante el año de 1617<sup>12</sup>. A propósito de lo dicho, habría que señalar que la extracción étnico-cultural de los artífices tenía poco que ver con la cantidad de dinero

9. Asiento, Lima, 1640, protocolo notarial 1878, folio 1107v.-1109, AGN, Lima.

10. Los estudiosos Harth Terré y Márquez calcularon que el gasto de alimentación por día era de 3 reales y medio a fines del siglo XVI, Harth-Terré y Márquez Abanto, "Perspectiva social," 398. A continuación, se da a conocer información relevante al respecto. El oficial dorador Antonio del Corral acordó, entre otras cosas, que durante el año de trabajo en el obrador del maestro Juan de Arce, este le debía "dar de almorzar comer y senar en su casa los días de trabajo, y los días de fiesta me a de dar dos rreales para comer": Concierto, Lima, 1639, protocolo notarial 1604, folios 839v.-840v., AGN, Lima. Asimismo, Pedro de Noguera le entregaría a Hernando de Joseph 4 reales cada día "para su sustento": Concierto, Lima, 1639, protocolo notarial 1604, folio 104, AGN, Lima. Mientras que Salvador Fernández recibiría de Joseph Pizarro 3 pesos (8) cada semana, igualmente para su sustento, lo que serían poco menos de 3 reales y medio por día: Concierto, Lima, 1650, protocolo notarial 386, folios 343-344, AGN, Lima. Al parecer, el monto de 3 reales y medio también se mantenía más o menos en la primera mitad del siglo siguiente.

11. Ver cita 10, último documento. Harth-Terré y Márquez apuntaron que un oficial dorador pagaba 12 reales al mes por un aposento, en el año 1634; y un oficial carpintero, 20 reales al mes, en el año 1649. Harth-Terré y Márquez Abanto, "Perspectiva social," 393.

12. Concierto, Lima, 1617, protocolo notarial 1799, folio 5-5v., AGN, Lima. No se tienen más noticias de Pablo Alonso como carpintero, o ejerciendo alguna otra actividad. En cambio, el nazqueño Tomás de Aguilar (1596-1666) ascendió al grado de maestro y se dedicó preferentemente al oficio de ensamblador, con una extensa y destacada trayectoria en la ciudad de Lima: Antonio San Cristóbal, "El Ensamblador Tomás de Aguilar, natural de Nazca (1596-1666) y el Retablo-Sepulcro del arzobispo Arias de Ugarte," *Histórica* 38 (1993-1995): 177-215. Este es uno de los casos ejemplares de maestros carpinteros que se especializaron luego en el oficio de la ensambladura de retablos.

que podían ganar o generar, la cual dependía más bien de su capacidad y cualidades que mostraban en un oficio determinado<sup>13</sup>. Los oficiales que percibían para la época salarios por encima del promedio, como Hernando de Josephe o Tomás de Aguilar, seguramente cumplían con dichas condiciones. Aun así, la cantidad de dinero que podían recibir no les eximía de pasar apuros económicos o verse envueltos en líos judiciales, los cuales parecen haber sido los gajes del oficio, como se comentará más adelante.

### *Formas de pago*

Un factor importante a tener en cuenta cuando se analiza la economía del oficial es la disponibilidad de su ganancia. En los contratos, algunos oficiales hacían constar que preferían cobrar a plazo fijo, como el dorador Andrés Rosales que concertó con el maestro Juan de Arce el día 6 de octubre de 1642. El trato fue por un año, que había empezado a correr pues ya estaba trabajando en el taller desde el día 25 del mes anterior. Se le pagaría la suma de 140 pesos (8), entregados “a el fin de cada quatro meses lo que montaren”<sup>14</sup>. Otros preferían disponer de su dinero como lo requiriesen. De ser ese el caso, en los conciertos se apuntaban frases como las siguientes: “como fuere trabajando”, “como lo fuere ganando y pidiendo”, o “como lo fuere causando y quiere menester”. Estos enunciados dan a entender que el maestro administraba directamente el dinero del oficial que podía disponer de su salario según los “menesteres” que se le presentaren. Así ocurrió con el oficial escultor Juan de Yllescas, que asentó el día 10 de julio de 1630 con el maestro de arquitectura y escultor Pedro de Noguera. Yllescas se obligó a trabajar por un año en la tienda de Noguera, que le prometió pagar la cantidad de 300 pesos (8), según “como los fuere pidiendo para su menester y los demás pesos restantes cumplimiento a los dichos trescientos pesos a el fin del dicho año”<sup>15</sup>.

Como se ha dicho, el desembolso del dinero se efectuaba según las jornadas trabajadas, eso a menos que se haya gestionado un adelanto como lo hizo Simón de Monserrate y Cevallos cuando pactó con el maestro dorador Juan de Arce para trabajar en su tienda por un año, desde el 15 de enero de 1642. Arce se obligó a proporcionar a

---

13. Harth-Terré y Márquez Abanto, “Perspectiva social,” 397. Aunque es cierto que, debido al estigma social de la época, el origen de los artífices determinó que se crearan una serie de normas gremiales restrictivas para el ejercicio del oficio a negros y a indígenas. Sin embargo, a pesar de esas prohibiciones, se cuentan con algunos ejemplos de ellos que alcanzaron incluso el grado de maestro. Este tema se desarrollará más adelante, en este artículo.

14. Concierto, Lima, 1642, protocolo notarial 68, folios 212v.-213, AGN, Lima.

15. Concierto, Lima, 1630, protocolo notarial 133, folio 324-324v., AGN, Lima. Citado en: San Cristóbal, *La Catedral de Lima*, 305.

Monserrate alimentación (los días domingos y de fiesta incluidos) y pagarle su salario a plazo fijo a razón de 12 patacones “cada mes al fin de cada uno cumplido aviendo primero el susodicho [oficial] desquitado los treinta pesos de la dicha plata que así le tengo pagados adelantados”<sup>16</sup>.

## Contrato a destajo

En cuanto a este tipo de contratos, existe una evidente diferencia entre los ejemplos anteriormente presentados y el que se presenta ahora, la cual está relacionada con el trabajo asignado y en la correspondiente forma de pago. En primer lugar, el propósito del contrato a destajo era la ejecución de una obra determinada cuya realización debía ceñirse el oficial a un modelo o “traza” que sería proporcionado por el maestro. De ahí que en este tipo de convenios se encuentre una descripción de la tarea solicitada o se remita a una “memoria”, se anexe un diseño o modelo a seguir e incluso se requiera una evaluación del trabajo entregado. De esa manera, el suministro del salario del oficial iba a depender del avance y culminación satisfactoria del producto artístico, no tanto del tiempo que le demandare su ejecución.

Con respecto al estipendio, este consistía en un salario cuyo monto dependía de la tarea encargada. La paga se efectuaba según convenían las partes, o los plazos que dictaba el cliente. En el primer caso había cierta flexibilidad en la entrega del dinero, que lo administraba directamente el maestro dueño del taller. Por ejemplo, el 20 de febrero de 1642, el maestro ensamblador Asensio de Salas concertó con el oficial escultor Pedro Fernández de Cabrera para que le haga “un trono” y dos figuras de ángeles que se colocarían en un retablo que Salas estaba haciendo para el altar mayor de la nueva iglesia de la orden agustina, la cual se fundó bajo la advocación de Nuestra Señora de Guía y Copacabana. El oficial debía entregar la obra “en toda perfección” dentro del plazo de 3 meses, “y si antes lo acabare del dicho plazo lo a de rescebir [Salas] y por dello le a de dar y pagar ciento y veinte pesos de a ocho [reales]”. Fernández arregló incluso un adelanto de 40 pesos (8) y percibir el resto de su salario “como lo fuere trabajando [la obra]”<sup>17</sup>.

16. Concierto, Lima, 1642, protocolo notarial 1862, folio 19-19v., AGN, Lima.

17. Concierto, Lima, 1642, protocolo notarial 1821, folio 19-19v., AGN, Lima. Citado en: Rafael Ramos Sosa, “Retablos y esculturas: El salomónico en Lima, 1650-1710,” en *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamérica*, coords. Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García (Granada: Universidad de Granada, 2018), 397-422.

Ahora bien, podía ocurrir que la paga al oficial procediera directamente de la paga que efectuaba el cliente al maestro, a quien usualmente se le remuneraba en tres partes: antes de comenzar, durante el proceso y una vez finalizada la obra contratada. Sin embargo, siempre existía la posibilidad de que el oficial dispusiera de su dinero antes de lo programado. Así se estableció en el contrato que firmaron el maestro escultor Martín Alonso de Mesa y el oficial ensamblador Antonio Vásquez, el día 20 de febrero de 1623. El oficial Vásquez se encargaría de terminar el retablo que el maestro escultor tenía concertado hacer para los mayordomos de la cofradía de la Pura y Limpia Concepción, cuya capilla estaba fundada en el convento de San Francisco. Vásquez recibiría su paga de 950 pesos (8) en tres partes, tal y como había pactado Mesa con los mayordomos de la cofradía. Pero se introdujo una condición que posibilitaba un adelanto de pago al oficial. En palabras del maestro escultor: "si yo le diere y pagare [a Vásquez] alguna plata a cuenta de los dichos novecientos y cinquenta pesos eso a de cobrarme nos de los dichos mayordomos y de lo que dello recibiere de sus cartas de pago [otorgadas por Vásquez] en cumplida forma"<sup>18</sup>.

Las anotaciones en el margen de la escritura dan cuenta que el día 10 de abril del mismo año los mayordomos de la cofradía de la Concepción ya habían efectuado la primera paga al maestro sevillano, pero este aún no le había pagado al oficial lo que le correspondía. Enterados los mayordomos de tal situación, se le dio a Mesa solo una parte de la segunda paga, y decidieron que "no [se] le acuda con más plata al dicho Martín Alonso de Mesa hasta que cobre el dicho Antonio Vásquez lo que le debe". Al poco tiempo, el día 29 de abril, Vásquez recibió 300 pesos (8) de Fabián Gerónimo, que le pagó de parte del maestro escultor. El retablo debió de ser de gran envergadura e importancia, a juzgar por los testimonios de época como por la ornamentación que debía ostentar<sup>19</sup>.

18. Concierto, Lima, 1623, protocolo 771, folios 45-46, AGN, Lima. Citado en: Rafael Ramos Sosa, "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias," *Histórica* 27, no. 1 (2003): 196.

19. Bernabé Cobo, *Historia de la fundación de Lima* (Lima: Imprenta Liberal, 1882), 263-264; Antonio San Cristóbal, *Nueva visión de San Francisco de Lima* (Lima: IFEA; BCRP, 2006), 150. Se sabe que el día 19 de mayo de 1627 se instaló en él una imagen de la Inmaculada, hecha por el excelente escultor castellano Gregorio Fernández: Javier Chuquiray Garibay, "El escultor Pedro Muñoz y la impronta de Gregorio Fernández en su obra limeña," en *Pinceles y gubias del Barroco Iberoamericano*, vol. 7 de *Universo Barroco Iberoamericano*, eds. María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, e Inmaculada Rodríguez Moya (Santiago de Compostela: Andavira Editora; Sevilla: Enredars/Universidad Pablo de Olavide, 2019), 275-287. La construcción de este retablo había llamado la atención de otro artífice, el catalán Pedro de Noguera, prestigioso arquitecto y escultor de la época. Se sabe que el día 22 de septiembre de 1622, Noguera junto con el escultor Luis de Espíndola solicitaron a las autoridades de la cofradía de la Concepción hacer ellos el retablo, para lo cual ofrecieron rebajar el precio, fijado por Mesa, en 1000 pesos (8). Sin embargo, su solicitud no prosperó: Lima, 1622, cofradías, legajo 5, expediente 3, Archivo Arzobispal de Lima (en adelante AAL), Lima. Citado en: Ramos Sosa, "Una escultura de Martín Alonso," 196. Estas pugnas tendrían lugar especialmente a partir de la segunda década del siglo, cuando se instalaron en la ciudad una nueva generación de escultores y ensambladores españoles.

## Vicisitudes económicas y sociales

### Apuros económicos y pleitos

El día 28 de mayo de 1642, el oficial ensamblador Hernando de Josephe estaba sin cumplir con una escritura de asiento que había firmado con el maestro mayor de arquitectura Pedro de Noguera. Aunque en el documento no se hace referencia con claridad al tipo de trabajo encomendado a Josephe, este había recibido 70 patacones a cuenta de ello. Tal parece que el oficial había abandonado el taller sin haber satisfecho el trabajo. Como consecuencia de ello, el oficial fue a prisión. Sin embargo, gracias a la fianza otorgada por el maestro ensamblador Asensio de Salas, fue puesto en libertad solo “por ocho días para ajustarse en ellos de cuentas con el dicho Pedro de Noguera”.

Nose sabe cuáles fueron las circunstancias que motivaron a Salas a actuar como fiador de Josephe, aunque podría conjeturarse que su intención fuera que el oficial terminare trabajando en su obrador hasta que acabe de pagar la deuda, como venía ocurriendo con otro oficial en su taller<sup>20</sup>. Esto podría explicar por qué Josephe “se ausentó”, una vez liberado de modo temporal. En ese escenario, con el oficial ausente, el fiador Asensio de Salas no tuvo otra opción que cancelar la deuda a Noguera (la cual se acordó finalmente en 30 patacones), no sin antes solicitarle que se aparte del pleito contra Josephe porque en adelante quería ocupar su lugar en la demanda contra su ahora deudor<sup>21</sup>.

Es difícil saber cuáles pudieron ser las motivaciones que llevaron a Josephe a abandonar el taller del maestro, más aún cuando había un contrato que cumplir. Sea la circunstancia que fuere, a continuación, se presentan otros documentos que pueden dar contexto a las vicisitudes económicas a las que estaban expuestos los oficiales artífices, en el ejercicio de sus oficios.

20. El día 23 de febrero de 1642, el oficial Lucas Alcalde se obligó a pagar 50 pesos (8) al maestro ensamblador Asensio de Salas, por un préstamo que le hizo “por hacerme amistad y buena obra”. Ambos convinieron en que la devolución de dicho préstamo fuera mediante el trabajo del oficial, “en casa del susodicho [Salas] en lo tocante a mi oficio de ensamblador”. Alcalde ganaría 12 reales por jornal “sin dexar de trabajar todos los días de trabaxo sin que me aya de dar de comer ni otra cosa”. Empezaría a laborar el 25 de febrero siguiente, y en adelante debía de cumplir 33 jornadas de trabajo, aproximadamente, para cancelar la deuda. Ahora bien, si en caso Lucas Alcalde incumpliera con su parte, Salas podía demandarle ante la justicia, e incluso privarle de su libertad. Obligación, Lima, 1642, protocolo notarial 1821, folio 21-21v., AGN, Lima. Citado en: Rafael Ramos Sosa, “Retablos y esculturas,” 399.

21. Concierto y apartamiento, Lima, 1642, protocolo notarial 1862, folios 361v.-362v., AGN, Lima. Citado en: Carlos Alfonso Villanueva, “Asensio de Salas: pecador público,” *Revista del Archivo General de la Nación*, no. 15 (1997): 147.

Un caso que llama la atención en ese sentido, es la deuda de 400 pesos (8) que mantenía Pedro de Noguera con Francisco Lobo, natural de Zafra (España)<sup>22</sup>, por los días de trabajo que cumplió este “como oficial descultor”, en casa de Noguera. Lobo, por su parte, tenía a la vez una cuenta pendiente, por la misma cantidad, en favor de su suegro, el piloto del mar del Sur Fernando Álvarez de la Biesca. Lobo resolvió zanjar sus deudas. Comprometió a Noguera a que pague directamente a Álvarez de la Biesca la cantidad que le adeudaba, mediante una escritura de obligación fechada el día 30 de enero de 1631. A Noguera le tomó casi un año cancelar dicho pago, como consta en la anotación marginal en el mismo documento, fechada el día 14 de noviembre de ese año. Aquel día el piloto Álvarez daba por “rota y chancelada esta escritura, atento a resibido de Pedro de Noguera los quatrocientos pesos de a ocho [reales]”<sup>23</sup>.

No era la primera vez que Noguera mantenía cuentas pendientes con oficiales que habían trabajado en su tienda. Años atrás había ocurrido lo mismo con el oficial tallista Domingo Pérez de Lizarde, según la información contenida en una escritura firmada con el maestro catalán, el día 16 de febrero de 1626. En concreto, Lizarde reclamaba un pago de 136 pesos (8), producto del tiempo que trabajó con Noguera en la sillería de San Agustín. De hecho, estaba siguiéndole un pleito por esa causa; sin embargo, el maestro aducía que en realidad era Lizarde quien no había cumplido con su parte, al no completar el encargo que se le pidió, el cual consistió en “hacer cantidad de marioletas mascarones y entreclores”. Sea como fuere, para evitar seguir prolongando más el litigio, pues estaba pendiente una corroboración de lo que le faltaba por hacer a Lizarde, ambos convinieron en que Noguera le pagaría 40 pesos (8) al oficial, “por todo lo que pretende”, y que se los entregaría en los dos meses siguientes<sup>24</sup>.

Llaman la atención los casos de los oficiales aquí comentados porque cuando estos trabajaban como tales, se sabe que ya tenían una suficiente experiencia en el oficio de la talla a tal punto que ya venían algunos de ellos ejerciendo de manera independiente. Por ejemplo, antes de figurar como oficial ensamblador, Hernando de Josephe se intitulaba maestro carpintero el día 16 de junio de 1623, cuando contrató hacer una cuja, o cama, en madera de cedro, para Domingo de Pintasa, por 86 pesos (8)<sup>25</sup>. Luego se inclinó por el oficio de ensamblaje pues, como se ha visto, entró a laborar en el taller de

22. Testamento de Francisco Lobo, Lima, 1668, testamento del siglo XVII, legajo 74, expediente 28, folio 404-404v., AAL, Lima.

23. Obligación, Lima, 1631, protocolo notarial 1814, folio 47-47v., AGN, Lima. Citado en: San Cristóbal, *La Catedral de Lima*, 302.

24. Concierto y Obligación, Lima, 1626, protocolo notarial 78, folio 287-287v., AGN, Lima. Citado en: San Cristóbal, 305.

25. Concierto, Lima, 1623, protocolo notarial 220, folios 280v.- 281, AGN, Lima. Citado en: Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto, “El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña,” *Revista del Archivo Nacional del Perú* 25, no. 2 (1961): 14.

Pedro de Noguera como oficial ensamblador, a inicios de 1626. Poco después, ya concertaba como maestro escultor y ensamblador a comienzos de la siguiente década<sup>26</sup>. Pero parece que no le fue bien pues, como se sabe, nuevamente estuvo, como oficial ensamblador, al servicio de Pedro de Noguera con quien luego se enzarzó en un pleito judicial por abandono de trabajo y serle deudor.

El caso del extremeño Francisco Lobo fue diferente porque, según las primeras noticias que se han podido conocer de él en la ciudad de Lima, cuando trabajaba como oficial escultor en la tienda de Noguera, ya firmaba como maestro en dicho oficio en algunos otros documentos, alrededor del año de 1630. Incluso, parece ser que su trabajo le reportaba cierta estabilidad económica pues estaba por desposarse con Juana Álvarez de Bribiescas [sic], natural del puerto del Callao<sup>27</sup>. Puede sugerir la estima que por entonces se tenía de él como escultor, el hecho de haber sido considerado por el excelente escultor Pedro de Noguera para que trabaje como oficial tallista en su casa. En aquellos días Noguera estaba ocupado en las obras de la sillería de coro de la catedral de Lima. La labor prestada por Lobo al maestro catalán bien pudo obedecer a la ejecución de la parte escultórica que debía ostentar dicha sillería.

Pero Lobo no solo tenía la capacidad de tallar en madera, sino también en piedra pues, al poco tiempo de cumplir con dichas labores lignarias en la tienda de Noguera, participó en las importantes obras de cantería de la portada principal de la catedral de Lima, dirigidas por el maestro mayor de fábricas, el escultor y alarife Juan Martínez de Arroya. En aquella oportunidad, Lobo labró una figura de un ángel destinada a una de las enjutas del arco, según recibo de pago firmado el día 6 de septiembre de 1631<sup>28</sup>.

26. El día 3 de julio de 1631, se obligó hacer un tabernáculo para la iglesia de San Sebastián (Concierto, Lima, 1631, protocolo notarial 864, folios 493v.-496, AGN, Lima), aunque luego terminaría transfiriendo el encargo al ensamblador Tomás de Aguilar, el día 14 de abril del año siguiente (Obligación, Lima, 1632, protocolo notarial 865, folios 378-381v., AGN, Lima); y el día 3 de enero de 1633, un facistol con linterna para el convento dominico de recolección de la Magdalena. Por ese trabajo cobró 650 pesos (8), como reconoció en una anotación marginal del concierto, fechada el 28 de julio de ese año (Concierto y obligación, Lima, 1633, protocolo notarial 334, f. 6-6v., AGN, Lima). Las referencias documentales se citaron en: San Cristóbal, *La Catedral de Lima*, 303.

27. Gestoso ofrece una noticia somera acerca de un entallador apellidado Lobo que trabajaba en la catedral de Sevilla, en el año de 1620. José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899), 1: 189. Por lo pronto, la primera noticia inédita hasta ahora de Francisco Lobo en la Ciudad de los Reyes data del 17 de marzo de 1629, fecha en la que Garcí Báez Enriquez vende a Lobo un esclavo de 18 años, bozal de casta Biafra, por 600 pesos (8): Venta, Lima, 1629, protocolo 262, folios 158-159v., AGN, Lima. Por otra parte, también es posible que su matrimonio con Juana Álvarez, mediante la dote proporcionada por el padre de la novia, le aportara la solvencia necesaria para instalar un taller y contratar obras: Quiroz Chueca, *Artesanos y manufactureros*, 83. En el caso de Lobo, la dote que recibió de su suegro, Fernando Álvarez de la Biesca, entre el 16 de mayo de 1629 y el 31 de enero de 1631, consistió en ajuar y casas que sumaron el valor de 3025 pesos (8), a lo cual se sumaban las arras de 1000 pesos (8) donadas por el novio: Dote, Lima, 1629, protocolo 1813, folios 82-83v., AGN, Lima; Entero de dote, Lima, 1631, protocolo notarial 1814, folio 105-105v., AGN, Lima.

28. San Cristóbal, *La Catedral de Lima*, 234-235. Actualmente, en las enjutas del arco de la portada principal de la catedral se conservan sendos ángeles hechos en piedra, uno de los cuales San Cristóbal considera de Francisco Lobo. Posteriormente, el escultor de Zafra

Domingo Pérez de Lizarde inició su formación en el oficio de entallador y escultor en la tienda del maestro Martín Alonso de Mesa, conforme al concierto de aprendiz que ambos firmaron el día 18 de agosto de 1615. Lizarde declaró tener entre 22 y 25 años de edad. El concierto establecía que serían cuatro años de aprendizaje, en los cuales el maestro “le a de dar oficial de los dichos oficios”<sup>29</sup>. Años después, antes del problema con Noguera, se sabe que participó en la construcción de un retablo junto con otros artífices. La noticia proviene de un contrato que firmaron el maestro dorador y estofador Fabián Gerónimo y el capitán Hernando de Santa Cruz y Padilla, el día 24 de octubre de 1624. Gerónimo debía encargarse de dorar y estofar el mueble litúrgico que sería destinado a la capilla familiar del capitán, que patrocinó bajo la advocación de la santa Apolonia en la catedral de Lima. El documento revela de manera significativa, en palabras de Fabián Gerónimo, los nombres de los artífices que habían colaborado en la fábrica del retablo, el cual pasaría luego al dorador que declaró así: “me obligo de dorar y estofar el retablo que el dicho capitán tiene hecho de mano de Pedro de la Cueva y Domingo Pérez y traza de Pedro de Noguera y escultura de Luis de Espíndola”<sup>30</sup>.

A pesar de que la participación de Domingo Pérez en la importante sillería de coro agustina no fue reconocida económicamente como él pretendía, pudo ascender al grado de maestro al poco tiempo. Así, en compañía de su colega, el escultor Rodrigo de Padilla, contrataron la hechura de un retablo dedicado a la advocación de Nuestra Señora de la Caridad de Yllescas, para el hospital del señor san Diego, el día 30 de agosto de 1628. Se obligaron a entregar el retablo, decorado con tablas de pintura al óleo, dorado y estofado, en los seis meses siguientes. Por ese trabajo cobrarían el valor de 920 pesos (8)

---

fue requerido, hasta en dos oportunidades más, en el desarrollo de la fábrica de la portada catedralicia, para labrar unas marioletas, capiteles de columnas, y un escudo de armas reales. San Cristóbal, 243 y 302; cfr. Rafael Ramos Sosa, “Nuevas Noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú,” *Revista del Departamento de Historia del Arte* 16 (2003): 458. El arquitecto Harth-Terré, refiere sin citar fuente documental, la existencia en Lima de un escultor y pintor trujillano también llamado Francisco Lobo, a quien lo documenta desde el siglo XVI, pero lo confunde luego con el escultor segedano, Emilio Harth-Terré, “Pinturas y pintores en Lima virreinal,” *Revista del Archivo Nacional del Perú* 27, no. 1 y 2 (1963): 189.

29. Concierto de aprendiz, Lima, 1615, protocolo notarial 420, folios 920v.-921v., AGN, Lima.

30. Concierto y obligación, Lima, 1624, protocolo notarial 1851, folios 451-452v., AGN, Lima. Citado en: San Cristóbal, *La Catedral de Lima*, 299, 400. No se conoce las características que debió tener el retablo del capitán, sin embargo, debió de ser una obra de importancia por los destacados artífices que colaboraron y los encargos artísticos que lo ornarían. Entre ellas, una escultura de santa Apolonia, adquirida en Sevilla por un precio de 1000 pesos, en el taller del sobresaliente escultor de Alcalá Juan Martínez Montañés, en el año 1625. En la actualidad, en la capilla de santa Apolonia de la catedral de Lima, no se conserva el retablo, pero sí la escultura de la santa que, al parecer, es la misma que talló Montañés por encargo de Hernando de Santa Cruz, ver: Jorge Bernales Ballesteros, “La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII,” en *Escultura en el Perú* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991), 65; Rafael Ramos Sosa, “La fama de Montañés y su escuela en Hispanoamérica,” en *Montañés, maestro de maestros*, eds. Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero, y María del Valme Muñoz Rubio (Sevilla: Junta de Andalucía, 2019), 53-55. Catálogo publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, 29 de noviembre de 2019-15 de marzo de 2020.

que, a consideración de ambos, era un precio justo pues “como maestros que somos sabemos su valor”<sup>31</sup>.

Como se ha visto hasta el momento, el trabajo de los oficiales tallistas se subsumía a los requerimientos del taller; y los resultados del mismo, al juicio artístico de los maestros del oficio. Este celo profesional seguramente estaba en relación con el interés del maestro por mantener un taller diligente y competitivo, a tal punto que talleres del mismo gremio podían disputarse la adjudicación de una obra importante. Conocidos son los casos en que este tipo de situaciones acompañaron o precedieron las construcciones tanto de la sillería de coro de la iglesia de san Agustín como de la catedral<sup>32</sup>. Los ejemplos que se acaban de citar se presentan como casos extremos que involucraron directamente a maestros examinados; sin embargo, se tiene noticia de algunos otros hechos relacionados con algunos oficiales tallistas, los cuales deben ser entendidos no solo desde el punto de vista de la práctica artística, sino desde el punto de vista del gremio a la que ellos pertenecían, para una mayor comprensión del escenario artístico limeño.

## Restricciones gremiales

Antes de comentar las noticias referidas, es necesario indicar algunos aspectos del gremio que reunió a los artesanos tallistas. Para empezar, los oficios de la escultura y la ensambladura quedaron agrupados dentro del gremio de los carpinteros, que debió de constituirse formalmente ante el Cabildo de Lima, en el último cuarto del siglo XVI<sup>33</sup>.

31. Concierto, Lima, 1628, protocolo notarial 1950, folios 111-113v., AGN, Lima. Citado en: San Cristóbal, *La Catedral de Lima*, 305. No se le conoce algún otro concierto de obra en su haber, por el momento. Pero parece que no le fue mal pues el 27 de agosto de 1632 arrendó unas casas principales por un año, con tienda y trastienda, de propiedad de doña Polonia Fajardo, a 300 pesos (8) (Arrendamiento, Lima, 1632, protocolo notarial 1643, folio 424-424v., AGN, Lima). Posiblemente también instaló ahí su taller, como era lo usual, a juzgar por el espacio y coste de alquiler del local, ver: Harth-Terré y Márquez Abanto, “Perspectiva social,” 400-404. Alrededor de esos años, otros escultores rentaban casas a precios similares como por ejemplo la casa de propiedad de don Sancho Bravo de Lagunas, que alquiló a 320 pesos (8) por año, al escultor sevillano Gaspar de la Cueva, el 12 de mayo de 1627 (Arrendamiento, Lima, 1627, protocolo notarial 4, folios 318-319v., AGN, Lima) o la “casa de vivienda” de propiedad de doña Leonor Menacho que alquiló a 300 pesos (8) por año, al escultor extremeño Pedro Muñoz, el 30 de septiembre de 1628 (Arrendamiento, Lima, 1628, protocolo notarial 1920, folios 606v.-607, AGN, Lima).

32. Antonio San Cristóbal, “Algunas sillerías corales limeñas,” *Revista del Archivo General de la Nación*, no. 6 (1984): 72-76; San Cristóbal, *La Catedral de Lima*, 283-347; Rafael Ramos Sosa, “El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628),” en *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamérica*, coord. Lázaro Gila Medina (Granada: Universidad de Granada, 2013), 429-430; Enrique Marco Dorta, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y documentos* (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960) 2: 88-94, 263-296.

33. Ante la insistencia del Cabildo los carpinteros decidieron agremiarse, de manera efectiva, a partir del año 1575, ver: Lima. Consejo Provincial, *Libros de Cabildos de Lima* (Lima: Consejo Provincial), 8: 27-28, 101-103; 9: 20-21. Aunque no se puede precisar si desde esa época los escultores y ensambladores participaron como miembros del gremio de carpinteros, se sabe que en la primera mitad del

Aunque no se han localizado aún las ordenanzas que regían dicha corporación, existen suficientes indicios para afirmar que estas existieron efectivamente. Las referencias que se hacen de ellas en los cabildos concernientes a las elecciones de sus autoridades –alcalde, veedores y examinadores–, así lo evidencian<sup>34</sup>. Sin embargo, no es posible conjeturar el tenor de cada una de sus disposiciones. En su lugar, puede citarse alguna documentación indirecta de la época, por la cual pueden intuirse algunas de ellas que se consideran relevantes para este trabajo.

En primer lugar, como ya se ha mencionado, el aprendizaje era el primer paso para iniciarse en la formación de un oficio determinado. Existen varios asientos de aprendiz que se han recopilado de los protocolos notariales del Archivo General de la Nación del Perú. En algunos de estos documentos se alude al interés del alumno por convertirse en “oficial perfecto”, o trabajar como oficial<sup>35</sup>. Por el contrario, en los asientos con oficiales, no hay alguna alusión por parte de estos a querer llegar a ser maestros. Sin embargo, se deduce que el oficial debía examinarse y así ser promovido, porque el Cabildo despachaba finalmente las cartas de examen, que eran necesarias para ejercer legítimamente el oficio<sup>36</sup>.

En segundo lugar, casi no existe información sobre el contenido de las mencionadas cartas de examen. Solo se saben de ellas por las referencias de los libros de Cabildos de Lima. Dichas cartas debían contener datos del artífice y la especialidad en la que el maestro se desempeñaría, y no otra, de modo que no incurra en una falta<sup>37</sup>. Como se

- 
- siglo siguiente dicho gremio eligió hasta en tres ocasiones al escultor Pedro de Noguera como uno de sus veedores y examinadores. En la primera de ellas, el Cabildo desestimó dichas elecciones por considerarlas ilegítimas, y en su lugar nombró al carpintero Bartolomé Calderón, (16/10/1623). En las dos siguientes, pudo jurar al cargo ante el Cabildo, sin ningún problema (06/06/1625, 21/08/1626).
34. Lima. Consejo Provincial, *Libros de Cabildos de Lima*, 15: 896; 17: 226, 643; 19: 130, 702-703; 20: 128-129, 369, 569-570; 22: 284-285; 23: 114-115, 116-117, 236, 468.
35. Asiento de aprendiz, Lima, 1615, protocolo notarial 420, folio 922, AGN, Lima; Asiento, Lima, 1610, protocolo notarial 267, folio 2-2v., AGN, Lima. Citado en: San Cristóbal, “El ensamblador Tomás de Aguilar,” 180.
36. Hasta el año 1639, no consta alguna carta de examen despachada a escultores o ensambladores, en las actas del Cabildo de Lima. Hasta donde se sabe, el único caso publicado sobre el tema lo dio a conocer el profesor Rafael Ramos Sosa, “La pervivencia del manierismo en Lima. El motivo ornamental de la sillería del monasterio de santa Catalina (1662),” en *Actas IX Congreso español de Historia del Arte (León 29 de septiembre a 2 de octubre de 1992)*, coord. Comité Español de Historia del Arte (León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, D.L., 1994), 447, nota 3. Se trata de la carta de examen que el Cabildo despachó al ensamblador y carpintero Asensio de Salas, el 18 de junio de 1640. Con respecto a los carpinteros, propiamente dichos, tampoco fueron muy aplicados al respecto, pues recién a partir del año 1609 empezaron a tramitar dicho documento ante el Cabildo. Parece ser que esto aconteció debido a que la cúpula gremial de los carpinteros decidió ejercer mayor control sobre sus pares, agremiados o no, exigiéndoles las cartas de examen correspondientes: Antonio San Cristóbal, “El carpintero mudéjar Antonio Velásquez,” *Revista del Archivo Nacional del Perú*, no. 15 (1997): 162. Con esa medida adoptada podría pensarse que la real intención de las autoridades gremiales del oficio era cerrar el paso a la competencia.
37. Francisco Quiroz, *Gremios, razas y libertad de industria* (Lima: Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1995), 33-39.

ha dicho, el gremio de los carpinteros agrupaba a otros oficios, cuyas especialidades debían requerir de diferente preparación en el trabajo con la madera<sup>38</sup>. En conformidad con este punto se han encontrado algunos asientos de aprendizaje firmados entre carpinteros en formación, o plenamente formados, con maestros de diferente oficio, los cuales emprendían de ese modo otra especialización afín<sup>39</sup>.

Y, en tercer lugar, según los datos recogidos de los libros de Cabildos de Lima, desde el principio de su constitución gremial, los carpinteros prohibieron el ejercicio del oficio a los artífices tallistas no examinados, y a los grupos de origen africano, salvo expresa licencia del Cabildo<sup>40</sup>. Es decir, estos últimos no tenían la posibilidad de rendir un examen de suficiencia para ser promovidos a maestros. Esta disposición del gremio, parece que no solo persistió, sino que se extendió a los mestizos a comienzos del siglo siguiente<sup>41</sup>.

Estos puntos enumerados están a tono con las ordenanzas que regían en general a los gremios de la ciudad<sup>42</sup>. Pero parece que ellos no tuvieron eficacia normativa. Por ejemplo,

38. Se deduce que el gremio de carpinteros aglutinaba también a los torneros y guitarreros, por los hechos siguientes. Las autoridades del citado gremio presentaron su declaración en la que constaba haber examinado al tornero Gregorio de Mesa en dicho oficio. En virtud de ello, el Cabildo mandó despachar la correspondiente carta de examen al interesado, el día 3 de octubre de 1631: Lima. Consejo Provincial, *Libros de Cabildos de Lima*, 22: 78. Más interesante es el caso del guitarrero Gaspar de Urbina, pues sin poseer carta de examen él ya venía ejerciendo su oficio en taller propio y públicamente, por más de 20 años. Esto debido a que no había maestros en la ciudad que pudieran examinarle, según argumentó. Ciertamente, no era el único en su oficio, pues sostenía además que era el mejor en su campo. Por estas razones, solicitaba al Cabildo le despachen carta de examen y lo nombren examinador para el resto de oficiales, lo cual revela sus reales motivaciones. El Cabildo le concedió licencia para el debido funcionamiento de su tienda pública, como si fuera maestro examinado, y lo nombró no solo examinador sino también veedor, para que "pueda visitar y visite las obras que hicieren y tuvieren en sus tiendas [sus colegas del oficio]", según actas del Cabildo del día 17 de diciembre de 1621: Lima. Consejo Provincial, *Libros de Cabildos de Lima*, 19: 168-169. En el periodo de estudio, se sabe que una primera generación de escultores ejercía como ensambladores indistintamente. Sin embargo, a finales de la segunda década del siglo XVII, tomaría la posta otra generación de tallistas que se especializarían o bien en ensambladura o bien en escultura, ver: Antonio San Cristóbal, "El ensamblador arequipeño Juan Gutiérrez Coronado," *Historia*, no. 3 (1988): 260; Antonio San Cristóbal, "El ensamblador Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima," *Boletín del Instituto Riva Agüero*, no. 23 (1996): 242-243.

39. Además del caso de Hernando de Joseph, ya tratado, puede mencionarse el del joven carpintero llamado Juan Carrero, natural de Jerez de la Frontera. Carrero asentó con el escultor y entallador sevillano Martín de Oviedo, para que este le enseñara "el oficio de entallador y arquitectura". El convenio se firmó el día 4 de febrero de 1604, y tendría una duración de un año. El asiento tenía visos de contrato a jornal pues Carrero debía asistir a Oviedo "en todo lo que me mandare del dicho mi oficio de carpintero", por lo cual cobraría 120 pesos (9) pagados en tercias partes, cada cuatro meses; el concierto agregaba un servicio adicional a favor de Carrero: Oviedo debía asumir el costo del lavado de su ropa cada semana. Concierto, Lima, 1604, protocolo notarial 306, folios 509v.-510v., AGN, Lima. Citado en: José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura Virreinal en Bolivia* (La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972), 100.

40. Lima. Consejo Provincial, *Libros de Cabildos de Lima*, 8: 102.

41. Según el laborioso investigador San Cristóbal, en el Cabildo de la Cofradía y Hermandad de San José de los carpinteros, llevada a cabo el día 18 de octubre de 1609, se tomaron algunos acuerdos tocantes a su institución religiosa y a su gremio. Uno de estos acuerdos, de índole gremial, fue que "ningún mestizo mulato y negro pueda ser examinado de nuevo y tomar obras pena de veinte pesos para la Cofradía y la Cámara de Su Majestad". No se ha podido compulsar la información brindada por el autor pues la referencia documental que citó es una errata. San Cristóbal, "El carpintero mudéjar," 162. El artículo apareció de nuevo en: Antonio San Cristóbal, *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII* (Lima: Fondo Editorial FAUA, 2003), 1: 112. Pero aquí también figura la misma errata.

42. Quiroz logró acopiar distintas ordenanzas gremiales que rigieron las actividades artesanales de Lima, las cuales presentó y estudió su contenido. Es llamativo que el autor destaque en primer término el carácter restrictivo de las ordenanzas, en varios niveles,

con respecto a la especialización de los oficios, existe un caso que ha llamado la atención, y que se trae a colación con todo detalle por la elocuencia de los hechos. Se trata de la concesión de una obra de ensambladura y escultura que enfrentó al prestigioso escultor sevillano Martín Alonso de Mesa y al maestro carpintero Pedro Alfonso de Avilés. El caso reviste de interés porque Avilés, hasta donde se sabe, fue solo maestro carpintero y no ensamblador<sup>43</sup>. De hecho, Mesa lo tuvo por oficial en su taller. La obra en cuestión consistía en la hechura de un retablo con sus esculturas el cual además debía ser entregado dorado y estofado, e instalado en el altar mayor de la iglesia del monasterio de la Encarnación. Las monjas de dicho monasterio ya habían convenido con Martín Alonso de Mesa, que había ofrecido hacerlo por 11,000 pesos (8). La pretensión de Avilés, al parecer, se dio justo antes de que se concretara dicho acuerdo ante el notario.

El día 31 de julio de 1612, el maestro carpintero Avilés, que para esta oportunidad se intituló ensamblador, presentó una petición junto con el escultor Domingo Márquez ante el arzobispo de Lima, Bartolomé Lobo Guerrero, para que se les admitiera su contrapropuesta. Ellos ofrecieron hacer el citado trabajo en menor precio, 9,000 pesos (8); además, no cobrarían dinero alguno hasta haber hecho toda la obra, y con la condición de que dos escultores declararan antes la conformidad de lo realizado con la traza propuesta por Mesa. Incluso Avilés solicitaba al arzobispo que vea una traza o diseño de retablo que él tenía comenzada y que sería “de más aumento para dicho convento”. La solicitud de Avilés llamó la atención del prelado que el mismo día mandó traer las dos trazas, tanto la de Avilés como la de Mesa, “para que vistos, su Santa Ilustrísima provea lo que más convenga”. La intención de Avilés y compañía se encontró con una rápida y convincente respuesta por parte de Martín Alonso de Mesa con el fin de hacerse definitivamente con la empresa.

En primer lugar, Mesa tuvo a su favor la apreciación que el reputado artífice Juan Martínez de Arrona y el platero Diego de la Torre hicieron de la traza presentada por el

---

con respecto al ejercicio de las actividades artesanales como el de la competencia profesional del artesano, el origen étnico de los mismos, el económico, entre otros: Francisco Quiroz Chueca y Gerardo Quiroz Ch., *Las ordenanzas de gremios de Lima (s. XVI- XVIII)* (Lima: Artes diseño gráfico, 1986), XXII-XXV.

43. A solicitud de Pedro de Avilés, el Cabildo le despachó, meses antes que se produzca el enfrentamiento con Mesa, una carta de examen del oficio de carpintero, el día 19 de noviembre de 1611. Como las autoridades del Cabildo explicaron, la carta de examen habilitaba al maestro para “que pueda tener tienda pública del dicho oficio con oficiales y aprendices sin incurrir en pena alguna y hacer en ella las piezas en que fue examinado y no más”: Lima. Consejo Provincial, *Libros de Cabildos de Lima*, 16: 517-518. En realidad, Avilés había regularizado su situación pues ya tenía una tienda instalada donde ejercía el oficio, al menos, desde el año anterior. Así, el día 07 de enero de 1610 firmó una escritura de asiento con Tomás de Aguilar, a quien lo recibió en su casa por aprendiz para enseñarle durante cuatro años el oficio de carpintero “sin le yncubrir cosa alguna”. Al final de dicho tiempo le proporcionaría entre otras cosas, un aparejo de herramientas para que pueda “trabajar como oficial en qualquiera tienda”: ver cita 35, segundo documento.

escultor. Incluso, el primero declaró que no lo haría por menos cantidad de la que solicitaba Mesa. Aun así, este rebajó en 1,000 pesos (8) su propuesta inicial para hacerlo, y aducía que como tenía dos hijas novicias en el monasterio, y otra niña más por entrar, las monjas de la Encarnación podían usar los 10,000 pesos (8) que debía cobrar Mesa por el retablo, para saldar los elevados gastos que se generaren por la dote, ajuar y propinas de sus hijas que iban a profesar como religiosas en el cenobio.

Otro argumento de Mesa para refutar la oferta del contrario, fue sostener que el maestro carpintero no tenía experiencia como ensamblador, "ni en su vida aver fecho semejantes obras". El escultor sabía bien lo que decía puesto que fue "oficial mio [y] no es suficiente para hacer la dicha obra con la perfección y arte que requiere". En realidad, lo tenía por aprendiz "como es notorio" y advirtió que no era oficial examinado. Y si en caso lo fuere, continuó diciendo, "no es hombre quantioso ni persona de satisfacción ni crédito para hallar las fianzas que se requieren para el concierto de esta obra". Para rematar el asunto, Mesa arguyó la conveniencia de que sea él quien se haga cargo de la obra "porque siendo de mi mano y arte la dicha obra tendrá mucho más valor y perfección porque como se sabe en este reyno no hay persona en él que me haga ventaja en la dicha arte descultura".

Las razones que adujo Mesa debieron parecerle suficientes al arzobispo porque casi de inmediato, al día siguiente, dio licencia al mayordomo del monasterio de la Encarnación para que encarguen el retablo a Martín Alonso de Mesa, y se celebre el concierto de obra correspondiente. Sorprende que el maestro escultor y las monjas de la Encarnación preparasen el extenso concierto que constó de doce folios con las nuevas condiciones y lo firmasen ante un notario ese mismo día, el 1 de agosto de aquel año<sup>44</sup>.

Dos cosas para enfatizar. Primero: siendo Avilés carpintero, pujó una obra de ensambladura, que no le correspondería llevar a cabo, según las restricciones corporativas del gremio. Y segundo: una vez atendida la propuesta de Avilés, Mesa se vio forzado a hacer una contrapropuesta, que consistió en la rebaja del coste de la obra, con cómodas formas de pago, para luego señalar puntualmente, por supuesto, la incompetencia de su rival y el prestigio artístico que tenía él en la ciudad.

Hasta el momento, solo se conoce un concierto de obra firmado por Pedro de Avilés, y es como carpintero<sup>45</sup>. Más bien destaca por haber sido elegido veedor, por los maestros

44. Sin título, Lima, 1612, protocolo notarial 51, folios 1101-1119, AGN, Lima. Citado en: San Cristóbal, *La Catedral de Lima*, 286.

45. El día 31 de mayo de 1613, se comprometió hacer unos trabajos de carpintería en las casas de Diego de Mayuelo: San Cristóbal, "El ensamblador Tomás de Aguilar," 181.

de su oficio, cargo que juramentó ante el Cabildo, el día 3 de diciembre de 1612; es decir, al poco tiempo de su frustrado intento por ejecutar el retablo monástico. Dicho cargo le facultaba para vigilar el cumplimiento de las ordenanzas por sus colegas, agremiados o no, y detectar a los infractores para su posterior sanción<sup>46</sup>.

Con respecto a otro de los puntos señalados anteriormente, concerniente a la prohibición del ejercicio del oficio a los artesanos tallistas de origen africano e indígena, tampoco se cumplió estrictamente pues, además de los casos citados de Hernando de Joseph y Pablo Alonso, mulato y moreno libres, pueden referirse por ejemplo los del maestro ensamblador Mateo de Tovar, pardo libre, de extensa y destacada trayectoria en la ciudad de Lima, y de los maestros escultores Sebastián de Sande, mestizo, y Francisco Supo, indio ladino, de quienes aún no se conoce mucho, pero se sabe que contrataron obras para importantes recintos religiosos<sup>47</sup>. Tal vez el caso más llamativo y elocuente sea el del oficial escultor Juan Simón, mulato, que fue esclavo del mercader y clérigo Pedro González Refolio, en Lima.

Gracias a las investigaciones del profesor Rafael Ramos Sosa, se sabe ahora que Simón, antes de pertenecer al mercader, perteneció al prestigioso escultor español Juan Martínez Montañés, de quien habría aprendido el oficio en la ciudad de Sevilla. En 1604, pasó a propiedad de Refolio y al año siguiente se embarcó con él a la Ciudad de los Reyes, donde (como su nuevo amo) alquilaba su trabajo a destacados escultores y ensambladores del lugar, como a Juan Martínez de Arrona o a Martín Alonso de Mesa<sup>48</sup>. Debido a la formación que tuvo con el escultor de Alcalá, y al trabajo que hizo luego para importantes escultores en Lima, debió de tratarse de un escultor cualificado, aunque por su condición de esclavo nunca alcanzara el grado de maestro, por prohibición gremial<sup>49</sup>.

46. Quiroz, *Gremios*, 49-50.

47. Sobre Mateo de Tovar, ver: Antonio San Cristóbal, "El ensamblador Mateo de Tovar," 241-286. Sobre Sebastián de Sande, ver: Rafael Ramos Sosa, "La sillería coral de Santo Domingo de Lima," *Archivo Español de Arte* 68, no. 271 (1995): 311 y 313. En cuanto a Francisco Supo se sabe que, con licencia del corregidor de naturales, don Diego Mesia de Zúñiga, el día 26 de noviembre de 1631, concertó con Pedro de Mesa hacerle toda la obra de escultura para un retablo que Mesa debía hacer para la iglesia de Nuestra Señora de Monserate, en Lima: Concierto, Lima, 1631, protocolo notarial 1854, folios 837v.-839, AGN, Lima. Citado en: San Cristóbal, *La Catedral de Lima*, 303. De Supo, pueden ofrecerse además estas noticias: el 1 de noviembre de 1628, había concertado hacer una imagen de san Lucas para los mayordomos de la cofradía de dicho santo, fundada en la Recoleta dominica de la Magdalena. Parece que la imagen la doraría Juan de Cáceres, pues al día siguiente se presentó como su fiador: Concierto, Lima, 1628, protocolo 776, folios 336-338v., AGN, Lima. Y el 25 de setiembre de 1649, se encargó de hacer una imagen de san Pedro Mártir de santo Domingo, para el Reino de Chile: Concierto de obra, Lima, 1649, protocolo notarial 30, folio 742-743, AGN, Lima.

48. Rafael Ramos Sosa, "El escultor Juan Simón: discípulo y esclavo de Montañés," en *Migraciones y rutas del Barroco*, ed. Norma Campos Vera (La Paz: Fundación Visión Cultural, 2014), 37-45.

49. Sin embargo, ya a finales del siglo XVI había un grupo numeroso de maestros morenos libres, ejerciendo los oficios de alarifes y carpinteros, Harth-Terré y Márquez Abanto, "El artesano negro," 11. De ahí que, a comienzos del siglo XVII, la prohibición del gremio de carpinteros para que no se examinen "de nuevo", ni tomen obras (ver cita 41), delaten la ineficacia de la norma.

El 10 de julio de 1607, Refolio firmó un contrato con el escultor Arrona, por el cual Simón le asistiría en su casa durante un año, como oficial. Por su trabajo se le pagarían 3 pesos (8) cada día, más alimentación<sup>50</sup>. Se trató de un contrato a jornal, pero en lugar de que cobrara el oficial, lo haría en realidad su amo Refolio “al fin de cada semana”. La cantidad de 3 pesos (8) es el jornal más elevado pagado a cualquier oficial del que se tiene registro hasta ahora<sup>51</sup>, lo cual es un indicativo de su capacidad como escultor. En el mismo contrato, Arrona reconocía dicha aptitud del oficial pues “... lo es [escultor] y de lo que sabe estoy enterado y satisfecho por aver trabajado en mi casa y compañía”.

Años después, el día 3 de enero de 1619, Refolio concertó con Martín Alonso de Mesa para que Juan Simón le hiciera unas obras de escultura que tendrían como destino el retablo mayor de la iglesia del monasterio de la Concepción. El plazo del contrato fue fijado en un año, tiempo en que debía entregar la obra, conforme a una memoria firmada por ambas partes. El maestro escultor le proporcionaría el maderamen al oficial a partir del día 15, cuando empezaría a correr el tiempo pactado. Por la finalidad y tenor del documento, se trató de un contrato a destajo. Nuevamente llama la atención el pago que generaría Simón por el año de trabajo: 2,600 pesos (8)<sup>52</sup>. Mediante cartas de cesión otorgadas por Mesa, Pedro González Refolio cobraría dicho dinero directamente de las monjas concepcionistas. Los plazos de pago serían los mismos en que el monasterio pagaría a Mesa por el retablo que estaba haciendo, en el que se colocarían “las figuras”, de Juan Simón. Al parecer, Simón trabajaría en tienda aparte, probablemente en una instalada por su amo Refolio<sup>53</sup>.

Es importante recordar aquí que el origen étnico no tuvo ningún efecto a la hora de apreciar la capacidad del ejecutante, pero sí en el momento de establecer quiénes ejercerían libremente el oficio, en el periodo tratado. Simón fue uno de muchos casos

50. Concierto, Lima, 1607, protocolo notarial 1002, 2093v.-2094v., AGN, Lima. Citado en Rafael Ramos Sosa, “Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562-1635),” en *Euskal Herria y el Nuevo Mundo: la contribución de los vascos a la formación de las Américas. VI Congreso Internacional de Historia de América*, coords. Ronaldo Escobedo Mansilla, Ana Zaballa Beascochea, y Óscar Álvarez (Vitoria: Universidad del País Vasco, 1996), 570.

51. Además de los documentos que se ha consultado y citado en este trabajo, puede consultarse el estudio de Harth-Terré y Márquez Abanto, “Perspectiva social,” 388-400.

52. El precio que había pagado Pedro González Refolio por Simón, fue de 300 pesos (8) (Ramos Sosa, “El escultor Juan Simón,” 41). Ahora, el oficial mulato generaría para Refolio la exorbitante suma de 2600 pesos (8), en un año de trabajo; es decir, casi 8 veces más de lo que ganaba un oficial tallista, en promedio, por un año de jornales, 300 pesos (8). Aunque Mesa no completó el trabajo, se sabe que se cumplió con parte del trabajo escultórico. Antonio San Cristóbal, “Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el Retablo Mayor de la Concepción,” *Revista del Archivo General de la Nación*, no. 17 (1998): 104, 106.

53. Ramos Sosa, “El escultor Juan Simón,” 42.

de oficiales esclavos, instruidos en un oficio, que asistieron en importantes talleres de la ciudad, algunos de los cuales, sin embargo, lograron su manumisión<sup>54</sup>.

## Consideraciones finales

En general, los esfuerzos de cada cúpula gremial en Lima por controlar la producción de los talleres, conllevaron a la creación de medidas restrictivas para el ejercicio de los oficios<sup>55</sup>. Estas medidas que debían supuestamente salvaguardar la “calidad” del producto partieron desde el punto de vista de una clase minoritaria. En el caso del gremio de los carpinteros, el cual agrupaba a los artesanos de la madera, la situación no fue diferente. Como se ha mencionado, se dictaron disposiciones que prohibían el libre ejercicio del oficio a oficiales no examinados, pero también a negros y a mestizos, en una actitud expresamente discriminatoria. Sin embargo, en la práctica estas líneas divisorias eran fácilmente traspasadas incluso por los mismos maestros agremiados, que comprobaron la ineficacia de las normas.

El maestro carpintero Pedro de Avilés no podía participar de obras que no fueran de su especialidad, sin embargo, pujó una obra de retablo sin ninguna restricción gremial que le haya obstaculizado, más allá de los reclamos justos (pero insuficientes) de Martín Alonso de Mesa para adjudicarse el trabajo. Finalmente, Mesa se impuso a Avilés, pero posteriormente subcontrató a otro carpintero para que acabase el retablo en cuestión<sup>56</sup>. Este mismo escultor, en otra ocasión, integró a su muy activo taller el trabajo del oficial escultor mulato Juan Simón, cuya valía se deduce de los elevados costos de su servicio, con el cual lo alquilaba su amo.

En la práctica, estas restricciones arbitrarias del gremio fueron usadas a conveniencia por los maestros. Cuando se trataba de contrarrestar la competencia eran estrictos con el

54. Harth-Terré y Márquez Abanto, “El artesano negro,” 3-73. Es significativo el caso del oficial carpintero Ventura Tiburu. El día 16 de mayo de 1641, doña Gerónima del Peso le concedió a su esclavo mulato Tiburu una libertad condicionada al pago de 300 pesos (8), que debía efectuar al oficial carpintero Juan de Castañeda. Tiburu debía pagar con su trabajo su libertad. El tiempo que debía estar al servicio de Castañeda se estableció en 6 años, luego de lo cual conseguiría la manumisión. Sin embargo, a los dos años de dicho acuerdo, por voluntad testamentaria de Andrés Coronado, y mediante su albacea, Tiburu pudo pagar los 300 pesos (8), antes de tiempo. Castañeda accedió a dicho trato “por averle pedido personas de todo respeto que le haga suelto del dicho tiempo que le falta por cumplir”: Sin título, Lima, 1641, protocolo notarial 1278, ff. 336v.-337v., AGN, Lima. Citado en: Harth-Terré y Márquez Abanto, “Perspectiva social,” 445.

55. Quiroz Chueca y Quiroz Ch, *Las ordenanzas*, XXIII.

56. Se trató del carpintero Juan Gutiérrez Coronado que luego incursionaría en la ensambladura. San Cristóbal, “El ensamblador arequipeño,” 258.



Fig. 1. Juan Simón (atribuido por Rafael Ramos Sosa), *La Anunciación*, c. 1620. Talla en madera policromada, 160 x 135 cm. Museo del Palacio Arzobispal de Lima. (Fotografía de Daniel Giannoni).

cumplimiento de sus reglamentos, sobre todo si tenía que ver con los sectores menos favorecidos<sup>57</sup>. Pero cuando se trataba de aprovecharse del trabajo de los oficiales, no distinguían ni oficios ni etnias. Esto obedecía ciertamente a la demanda artística que se imponía sobre dichas restricciones. En este escenario, había lugar para personalidades como la de Avilés, que, con escasa preparación o resultados artísticos desfasados, podía disputar obras que no le competían, lo cual, al parecer, no era exclusivo de este grupo privilegiado<sup>58</sup>.

57. Ver el caso del guitarrero Gaspar de Urbina, en cita 38. El día 27 de marzo de 1634, el Cabildo desestimó la solicitud del cirujano Bartolomé de Ortega que pretendió mandar a examinar a su esclavo en el oficio de tornero, para tener tienda pública. Las autoridades tuvieron en cuenta el pronunciamiento en contra de los veedores del gremio de los carpinteros y lo dispuesto por las ordenanzas, entre otras consideraciones, para declarar “no aver lugar de mandar examinar el dicho negro en consideración de serlo y esclavo que como tal le está prohibido por derecho el huso de los oficios públicos y aver en comprobación la hordenanza presentada en los dichos autos”: Lima. Consejo Provincial, *Libros de Cabildos de Lima*, 23: 68.

58. En el campo de la pintura, Siracusano da cuenta del caso del clérigo Diego Calderón, que sin ser pintor tenía tienda, de dicho oficio, donde oficiales contratados copiaban pinturas para su venta. Gabriela Siracusano, “Para copiar las ‘buenas pinturas’. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima,” en *Manierismo y transición al Barroco: memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos Vera (La Paz: Unión Latina, 2005), 131-139.



Fig. 2. Juan Simón (atribuido por Rafael Ramos Sosa), *La Visitación*, c. 1620. Talla en madera policromada, 160 x 135 cm. Museo del Palacio Arzobispal de Lima. (Fotografía de Daniel Giannoni).

Pero también había lugar para personalidades como la de Simón, que, sin llegar al grado de maestro y trabajar a la sombra de su amo, llamó la atención su trabajo por ser portador de un concepto artístico que se imponía poco a poco en la Ciudad de los Reyes.

Estas figuras secundarias, como Avilés o Simón, independientemente del cumplimiento o no de las disposiciones restrictivas de su gremio, fueron absorbidas tanto por la demanda artística imperante, como por los protagonismos de las figuras principales cuyos trabajos los distinguieron en el arte de la ensambladura y escultura limeños. Tanto la retabística como la escultura desarrollaron componentes y recursos plásticos propios a partir del segundo tercio del siglo XVII<sup>59</sup>. Prácticamente han desaparecido los

59. Antonio San Cristóbal, "Las escuelas de los retablos virreinales," *Histórica* 41 (2002-2004): 155-190; Ramos Sosa, "Retablos y esculturas," 397-422; Javier Chuquiray Garibay, *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII* (Lima: Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 2018).

retablos de la época, pero queda un buen grupo de esculturas que dan testimonio de la calidad del trabajo colectivo encauzado por los maestros en sus talleres. Algunas de las cuales se encuentran atribuidas al mulato Juan Simón (Figs. 1 y 2)<sup>60</sup>.

## Referencias

### Fuentes documentales

Archivo Arzobispal de Lima (AAL). Lima. Fondos: Cofradías; Testamentos del siglo XVII.  
 Archivo General de la Nación del Perú (AGN). Lima. Fondo: Protocolos notariales del siglo XVII.

### Fuentes bibliográficas

- Bernales Ballesteros, Jorge. "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII." En *Escultura en el Perú*, 1-134. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.
- Chuquiray Garibay, Javier. *La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII*. Lima: Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 2018.
- . "El escultor Pedro Muñoz y la impronta de Gregorio Fernández en su obra limeña." En *Pinceles y gubias del Barroco Iberoamericano*, editado por María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, e Inmaculada Rodríguez Moya, 275-287. Vol. 7 de *Universo Barroco Iberoamericano*. Santiago de Compostela: Andavira Editora; Sevilla: Enredars/ Universidad Pablo de Olavide, 2019.
- Cobo, Bernabé. *Historia de la fundación de Lima*. Lima: Imprenta Liberal, 1882.
- Lima. Consejo Provincial. *Libros de Cabildos de Lima*. 23 Vol. Lima: Consejo provincial, 1935-1963.
- Crespo Rodríguez, María Dolores. *Arquitectura doméstica de la ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2006.
- Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Vol. 1. Sevilla: La Andalucía Moderna, 1899.
- Harth-Terré, Emilio y Alberto Márquez Abanto. "El artesano negro en la arquitectura virreinal limeña." *Revista del Archivo Nacional del Perú* 25, no. 2 (1961): 3-73.
- . "Perspectiva social y económica del artesano virreinal en Lima." *Revista del Archivo Nacional del Perú* 26, no. 2 (1962): 353-446.
- Harth-Terré, Emilio y Alberto Márquez Abanto. "Pinturas y pintores en Lima virreinal." *Revista del Archivo Nacional del Perú* 27, no. 1 y 2 (1963): 104-218.

60. Ramos Sosa, "El escultor Juan Simón," 42-44.

- Marco Dorta, Enrique. *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y documentos*. Vol. 2. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.
- Mesa, José de, y Teresa Gisbert. *Escultura Virreinal en Bolivia*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1972.
- Quiroz Chueca, Francisco. *Gremios, razas y libertad de industria*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1995.
- . *Artisanos y manufactureros en Lima colonial*. Lima: BCRP; IEP, 2008.
- Quiroz Chueca, Francisco y Gerardo Quiroz Ch. *Las ordenanzas de gremios de Lima (s. XVI- XVIII)*. Lima: Artes Diseño Gráfico, 1986.
- Ramos Sosa, Rafael. "La pervivencia del manierismo en Lima. El motivo ornamental de la sillería del monasterio de santa Catalina (1662)." En *Actas IX Congreso español de Historia del arte (León 29 de setiembre a 2 de octubre de 1992)*, coordinado por el Comité Español de Historia del Arte, 445-448. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, D.L., 1994.
- . "La sillería coral de Santo Domingo de Lima." *Archivo Español de Arte* 68, no. 271 (1995): 309-316.
- . "Juan Martínez de Arzona, escultor (c. 1562-1635)." En *Eskal Herria y el Nuevo Mundo: la contriución de los vascos a la formación de las Américas. VI Congreso Internacional de Historia de América*, coordinado por Ronaldo Escobedo Mansilla, Ana Zaballa Beascochea, y Óscar Álvarez Gila, 567-577. Vitoria: Universidad del País Vasco, 1996.
- . "Nuevas Noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú." *Revista del departamento de Historia del Arte*, no. 16 (2003): 453-464.
- . "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias." *Histórica* 27, no. 1 (2003): 181-206.
- . "El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628)." En *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamérica*, coordinado por Lázaro Gila Medina, 425-443. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- . "El escultor Juan Simón: discípulo y esclavo de Montañés." En *Migraciones y rutas del Barroco*, editado por Norma Campos Vera, 37-45. La Paz: Fundación Visión Cultural, 2014.
- . "Retablos y esculturas: El salomónico en Lima, 1650-1710." En *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamérica*, coordinado por Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García, 397-422. Granada: Universidad de Granada, 2018.
- . "La fama de Montañés y su escuela en Hispanoamérica." En *Montañés, maestro de maestros*, coordinado por Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero, y María del Valme Muñoz Rubio, 47-61. Sevilla: Junta de Andalucía, 2019. Catálogo publicado en conjunto con una exhibición del mismo título organizada y presentada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, 29 de noviembre de 2019-15 de marzo de 2020.
- San Cristóbal, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral." *Revista Histórica* 33 (1981-1982): 221-268.
- . "Algunas sillerías corales limeñas." *Revista del Archivo General de la Nación*, no. 6 (1984): 71-100.
- . "El ensamblador arequipeño Juan Gutiérrez Coronado." *Historia*, no. 3 (1988): 255-280.
- . "El Ensamblador Tomás de Aguilar, natural de Nazca (1596-1666) y el Retablo-Sepulcro del arzobispo Arias de Ugarte." *Histórica* 38 (1993-1995): 177-215.

- . "El ensamblador Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima." *Boletín del Instituto Riva Agüero*, no. 23 (1996): 241-286.
- . *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima: Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 1996.
- . "El carpintero mudéjar Antonio Velásquez." *Revista del Archivo Nacional del Perú*, no. 15 (1997): 155-197.
- . "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el Retablo Mayor de la Concepción." *Revista del Archivo General de la Nación*, no. 17 (1998): 91-130.
- . *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII*. Vol 1. Lima: Fondo Editorial FAUA, 2003.
- . *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*. Vol. 2 Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2003.
- . "Las escuelas de los retablos virreinales." *Histórica* 41 (2002-2004): 155-190.
- . *Nueva visión de San Francisco de Lima*. Lima: IFEA; BCRP, 2006.
- Siracusano, Gabriela. "Para copiar las 'buenas pinturas'. Problemas gremiales en un estudio de caso de mediados del siglo XVII en Lima." En *Manierismo y transición al Barroco: memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, editado por Norma Campos Vera, 131-139. La Paz: Unión Latina, 2005.
- Villanueva, Carlos Alfonso. "Asencio de Salas: pecador público." *Revista del Archivo General de la Nación*, no. 15 (1997): 133-153.



# Mujer y arte en la Real Audiencia de Quito. Una pintura de la *Virgen de la Merced* en el monasterio de Las Conceptas de Cuenca (Ecuador)

Women and Art at the Real Audiencia of Quito: A painting of the *Virgin of Mercy* in the Monastery of Las Conceptas in Cuenca (Ecuador)

**Macarena Montes Sánchez**

Universidad de Cuenca, Ecuador

macarena.montes@ucuenca.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0001-7026-689X>

**Sergio Ramírez González**

Universidad de Málaga, España

srg@uma.es

<https://orcid.org/0000-0003-3365-1435>

Recepción: 02/07/2020 | Aceptación: 10/09/2020

## Resumen

*El papel desempeñado por las artistas en la América colonial del siglo XVIII continúa siendo un tema de candente debate y del que falta todavía mucho por investigar. La escasez de oportunidades y los obstáculos encontrados no excluye el camino de algunas de ellas hacia el aprendizaje y posterior desarrollo de la pintura, de modo que, desde su estado laico o religioso, pudieron llegar a alcanzar cierta nombradía. El presente trabajo analiza justamente el panorama suscitado al respecto en la Real Audiencia de Quito a través de una serie de ejemplos, que derivarán en el caso concreto del lienzo de la Virgen de la Merced del Museo de Las Conceptas en Cuenca. Alrededor de la autora, las circunstancias históricas de la obra y sus características estéticas e iconográficas girará este estudio, con visos de intentar desentrañar diferentes incógnitas.*

## Abstract

*The role played by female artists in 18<sup>th</sup> century colonial America continues to be a subject of heated debate and one in which further research is needed. The lack of opportunities and the obstacles encountered did not prevent some female artists, whether religious or not, from learning and developing their skills, and attaining a certain degree of acclaim. The present work analyses a series of examples related to the Real Audiencia of Quito, in particular the case of the painting known as the Virgen de la Merced (Virgin of Mercy) in the Museum of Las Conceptas in Cuenca. This investigation will focus on its author, history, and aesthetic and iconographic characteristics, in an attempt to unravel varying mysteries related to the artwork.*

## Palabras clave

Virgen de la Merced  
Sor María de la Merced  
Concepcionistas  
Iconografía mercedaria  
Cuenca  
Siglo XVIII

## Keywords

Virgin of Mercy  
Sister Maria of Mercy  
Conceptionists  
Mercedarian Iconography  
Cuenca  
18<sup>th</sup> Century

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Montes Sánchez, Macarena, y Sergio Ramírez González. "Mujer y arte en la Real Audiencia de Quito. Una pintura de la *Virgen de la Merced* en el monasterio de Las Conceptas de Cuenca (Ecuador)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 26 (2020): 88 - 118. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5096>

© 2020 Macarena Montes Sánchez y Sergio Ramírez González. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

## Introducción

Refería el filósofo escocés David Hume que “la belleza de las cosas existe en el espíritu del que las contempla”. Eso mismo podría aplicarse a las numerosas obras de arte que, en sus distintas modalidades, tenían cabida durante la Edad Moderna en las clausuras de los conventos femeninos. Eran las religiosas, justo es decir, quienes vivían reclusas entre sus muros y cuyo principal cometido y misión pasaba por perfeccionar sus virtudes espirituales. Los testimonios de artes plásticas que aderezaron no solo los templos del complejo, sino también otras estancias como los coros, refectorios, salas *De profundis*, salas capitulares o celdas, entre otras, poseían una triple funcionalidad, más allá de la ornamental, que las hacía imprescindibles en el discurrir cotidiano de la comunidad. Por un lado, reforzaban los canales pedagógicos a la hora, más que de entender –pues se presuponía una cierta cultura en la mayoría de las monjas–, de profundizar en los contenidos de las Sagradas Escrituras y los textos místicos y hagiográficos propios de la orden o de extensión generalizada.

En segundo lugar, la mayoría de estas obras servían a dichas féminas de aparato inspirador a la hora de incentivar devociones particulares y aumentar en todo lo posible la espiritualidad personal. De modo que tales representaciones, sus personajes e historias, iban a ser también el espejo donde mirarse ante la falta de oportunidades sociales y religiosas fuera del inmueble. Es decir, que se convirtió en el modelo perfecto de cara a experimentar en sus propias carnes, repetido en las formas y actitudes, todo el repertorio de sucesos maravillosos acaecidos a los grandes exponentes de la tradición cristiana, convirtiendo de paso al convento en un verdadero espacio del milagro. Tales utilidades, bien conocidas, iban a completarse con una tercera de más puntual consideración, aunque no por ello menos sustancial. Nos referimos a la contemplación e interacción con el testimonio artístico por mera recreación particular, entendida como vínculo que permitía a las religiosas alcanzar la captación y disfrute de la belleza en toda su esencia. Algo que, en principio, no les estaba reservado a su estado, pero que formó parte asimismo de su vida en calidad de aproximación al exterior y vía de escape a los continuos rigores.

Todo esto fue consustancial a los conventos femeninos de la Real Audiencia de Quito y, por supuesto, a la casa de las religiosas concepcionistas de Cuenca. Sus componentes actuaron ante las obras artísticas no solo como espectadoras, sino también como principales promotoras auspiciando el encargo y/o compra con una férrea adaptación a los temas y a la estética imperante del momento, sin obviar su papel ante una

donación particular de familiares o personas conocidas. En otras ocasiones, y esta es la posibilidad que más nos interesa, las monjas desempeñaron el papel de autora y artista, tal como se demuestra en la pintura de la *Virgen de la Merced* objeto de estudio. De esta manera, y así fue común en los numerosos casos experimentados tanto en Hispanoamérica como en Europa, se cerraba un círculo donde se apostó por la economía de medios, la mejor comprensión y adaptación a los temas y, por qué no decirlo, propiciando el alejamiento de todo contacto con artistas laicos.

### Artistas en la Real Audiencia de Quito

Aunque las historias de mujeres dentro de la historia del arte ecuatoriano ya dejaran de ser una novedad, es una realidad que aún queda mucho por descubrir e interpretar. Mantener el avance en el conocimiento en esta rama de estudio es una necesidad, pues falta incorporar la perspectiva de género, de forma transversal, a las investigaciones, los manuales y la docencia en la historia del arte ecuatoriano.

La escasez de fuentes documentales para definir la autoría de algunas obras de mujeres artistas en la Audiencia de Quito, muchas de ellas en el anonimato o muy dispersas, no ha permitido la elaboración de biografías rigurosas<sup>1</sup>, cuando además, las obras de estas artífices son normalmente menos numerosas. Tales circunstancias inciden en la exclusión o la falta de definición y presencia de las artistas de los inventarios o catálogos sobre el arte colonial quiteño.

Las distintas realidades sociales y culturales de las mujeres, nos permiten también entender la complejidad de los entornos, jerarquías y relaciones sociales. En la sociedad virreinal, dos eran las salidas para la mujer al llegar a la edad adulta: la vida en familia o la vida monacal. La soltería como estado civil, no era muy bien vista dentro de la estructura social patriarcal, por lo que algunas instituciones religiosas optaron por recogerlas como seglares. Estas damas laicas, declarándose en estado de celibato y en libre uso de sus bienes, podían destinar su capital y recursos para impulsar obras pías.

---

1. Importantes aportes sobre mujeres artistas quiteñas del siglo XVIII presentan los estudios realizados por Carmen Fernández-Salvador, Alexandra Kennedy Troya, Adriana Pacheco Bustillos, Ángel Justo Estebaranz o el artículo de Inmaculada Martín Martín, "Isabel de Santiago: una pintora quiteña del siglo XVII," *De Arte. Revista de Historia del Arte*, no. 7 (2008): 129-152.

Las mujeres casadas, unidas por matrimonio con alguien de su misma condición social, estaban sujetas a la dote que administraba el marido. En algunos testamentos se puede apreciar la diferenciación entre bienes pertenecientes al marido, conyugales o bienes adquiridos. La inversión de sus recursos “en una sociedad que recluye a las mujeres en el ámbito de lo privado, solo podía aceptar este tipo de actividad cuando el fin lo justificase, es decir, cuando la obra de arte se convierte en un instrumento de prestigio o de salvación”<sup>2</sup>; por lo tanto, se justifican siempre y cuando lograsen las gracias espirituales. Si la mujer quedaba en estado de viudez, debía transar su situación económica y social, pudiendo incorporarse a una actividad mercantil o gremial, lo que nos lleva a pensar en la necesidad de profundizar en el desarrollo del proceso productivo en los talleres artesanales. También, las viudas podían volver a optar por un nuevo matrimonio; al morir el esposo tenían libre cauce para administrar su patrimonio, lo que facilita a los investigadores el estudio de las fuentes documentales. De modo contrario, al estar casadas los documentos o contratos eran firmados por el marido a pesar de que la autoría de la obra o la promoción artística fuera iniciativa de la mujer. La institución del matrimonio y la dote era casi inexistente entre mestizos o indígenas.

Resguardadas económicamente por sus actividades financieras, las monjas lograron defender y mantener su autonomía de un mundo que les exigía sumisión y recato<sup>3</sup>. La estructura de la sociedad colonial tardía se reprodujo en los muros del monasterio. Las jerarquías familiares son construcciones humanas y, por lo tanto, susceptibles de ser decodificadas a partir de los discursos y la lectura de experiencias. Existía una clara escala social dentro de los muros protagonizadas por las monjas de velo negro, vicarias y discretas, en el escalafón superior, y las esclavas mulatas o negras en el inferior. Las expresiones artísticas, fundamentalmente de tipo religioso, son el reflejo de todos estos roles y relaciones en la sociedad colonial.

Desde el punto de vista de la mujer como creadora de la obra artística, la historiografía tradicional del arte ecuatoriano nos revela algunos datos tratados siempre dentro del discurso de la excepción o la excelencia. Debido a que el sistema le mantenía fuera de toda estructura paragremial, dos fueron los ámbitos en los que la mujer pudo ejercer la

---

2. Ana Aranda Bernal, “La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna,” *Goya, Revista de Arte*, no. 301-302 (2004): 234.

3. Véase de Christiana Renate Borchart de Moreno, *La Audiencia de Quito: aspectos económicos y sociales (siglos XVI-XVIII)* (Quito: Ediciones del Banco Central y Ediciones Abya-Yala, 1998) o “La imbecilidad y el coraje, la participación femenina en la economía colonial 1780-1830,” *Revista Complutense de Historia de América*, no. 17 (1991): 167-182.



Fig. 1. Retrato fotográfico de monjas pintoras de Cuenca, c. 1910. (Fondo fotográfico del Museo Pumapungo, Cuenca).

profesión artística: la formación podía darse en el ámbito privado, en el taller familiar, como es el caso de Isabel de Santiago, o dentro de la clausura (Fig. 1).

La biografía de Isabel de Santiago (1660-1714), una de las pocas mujeres en obtener reconocimiento dentro del arte colonial quiteño, revela las dificultades que experimentó para agremiarse. Por ser hija del famoso pintor Miguel de Santiago heredó el taller paterno y obtuvo un estatus profesional, pero no pudo optar al examen que le permitía recibir un grado, quedando fuera de todo trato igualitario en la organización gremial. El arzobispo Federico González Suárez la distingue por ser una artista que “sobresalía en la pintura y manejaba el pincel con admirable delicadeza”<sup>4</sup>, aludiendo a esa supuesta sensibilidad en la que debe enmarcarse la temática de las artistas.

Repartidos a lo largo del territorio de la Audiencia de Quito, cuatro son las órdenes que establecieron monasterios o conventos femeninos en la sociedad virreinal: concepcionistas (Quito, Loja, Pasto, Cuenca, Riobamba e Ibarra), la orden de Santa Catalina de Siena (Quito), clarisas (Quito) y las carmelitas descalzas (Quito, Latacunga y Cuenca), a más del beaterio quiteño bajo la tutela de los mercedarios<sup>5</sup>. Dentro de estos claustros, son dos las mujeres más reconocidas por la historiografía realizando esta labor

4. Federico González Suárez, *Historia General de la República del Ecuador* (Quito: Imprenta del Clero, 1903), 7: 139.

5. María Isabel Viforcós Marinas, “El beaterio quiteño de Nuestra Señora de La Merced y sus fallidos intentos de transformación del convento (1730-1758),” en *I Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América: 1492-1992* (León: Universidad de León, 1993), 357-366.

artística; nos referimos a María Estefanía de San José y a Ángela de la Madre de Dios Manosalvas. Su estado como religiosas les permitía ejercer esta actividad con un mayor grado de libertad; de hecho, todos estos monasterios se convirtieron en centros de producción y las religiosas en generadoras de obras, mayormente anónimas.

Nacida en la villa de Riobamba, la religiosa carmelita María Estefanía Dávalos y Maldonado o sor María Estefanía de San José (1720-1801) profesó en el monasterio del Carmen Moderno en Quito. Sobrina del científico Pedro Vicente Maldonado, colaborador de la Misión Geodésica Francesa a su paso por la Audiencia de Quito, fue visitada junto a su familia por Charles María de La Condamine, quien registró en su diario de viajes que:

Don Antonio tenía tres hermanas; la segunda de ellas, de 16 años, traducía a primera vista a Moreri. Veíase en la casa de hacienda un torreón, adornado con muchas obras delicadas, muy bien ejecutadas por las manos de estas tres jóvenes. La mayor estaba dotada de un talento universal: tocaba el arpa, el clavicordio, la guitarra, el violín y la flauta; mejor dicho, todos los instrumentos que llegaban a sus manos. Sin maestro alguno pintaba en miniatura y al óleo. Yo mismo ví en su caballete un cuadro que representaba la Conversión de San Pablo, con treinta figuras correctamente dibujadas, para el cual había echado mano de los malos colores que habían en el país. Con tantas prendas para agradar en el mundo, esta joven no deseaba más que hacerse carmelita y retardaba el cumplimiento de sus deseos; tan sólo el amor tierno que profesaba a su padre, el cual, después de haber resistido largo tiempo, le dio al fin su consentimiento y así profesó en Quito el año de 1742<sup>6</sup>.

Dedicada a la escultura, entre sus obras dentro del monasterio destaca la *Virgen del Carmen*, venerada en el altar mayor de la iglesia, la *Virgen del Tránsito* y un *Corazón de María*. El historiador del arte José Gabriel Navarro señala que la hermana menor de sor María de San José, Magdalena, se distinguió también en la pintura y escultura, siendo de su autoría el *Señor de la Resurrección* y *Santa Teresa* en el mismo claustro<sup>7</sup>.

Otra religiosa carmelita es la madre Ángela de la Madre de Dios Manosalvas, tía del famoso pintor quiteño Juan Manosalvas y al que se dice dictó sus primeras clases de dibujo. De ella se indica que "en el mismo monasterio se distinguió también como pintora la Madre Ángela de la Madre de Dios Manosalvas, que había sido discípula de Nicolás Cabrera e inició en el arte a su sobrino el pintor Juan Manosalvas. La madre Manosalvas doró los ángeles tallados por la Madre María de San José Dávalos"<sup>8</sup>.

6. Charles María de La Condamine, *Journal de voyage fait par ordre du Roi, à l'Equateur, servant d'introduction historique à la mesure des trois premiers degrés du méridien* (Paris: Imprimerie Royale, 1751), 66-67; José María Vargas, *El arte ecuatoriano* (Puebla: Editorial J. M. Cajica, 1959), 231.

7. José Gabriel Navarro, *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII* (Quito: Ed. Fundación José Gabriel Navarro y TRAMA, 2006), 210.

8. Vargas, *El arte ecuatoriano*, 231.

Aunque es importante que esta parte del estudio se dedique al papel de la mujer como artista, no podemos olvidar un campo, hasta hace poco olvidado, como es el de la mujer en calidad de promotora artística, es decir, ejerciendo un papel protagónico en la financiación y la elección de temas o artistas. Aunque es difícil entender las circunstancias que muchas veces les llevó a impulsar una obra o el motivo para su adquisición, esta labor de mecenazgo contribuyó a la creación de gran parte del patrimonio artístico del periodo colonial, del que podemos disfrutar a día de hoy.

Tales mujeres, mayoritariamente pertenecientes a clases privilegiadas, pudieron también ejercer la promoción desde espacios que le facilitasen un manejo económico en cargos de poder, como los conventos femeninos de clausura y, donde además, el fin religioso pudiera justificar los medios. Aún reconociendo el voto de pobreza, las abadesas o prioras, que pertenecen en su mayoría a la clase dominante, ejercen decisiones relacionadas con la producción de bienes culturales. Esta solvencia económica permite realizar contratos con maestros o artesanos, locales o de otras ciudades, o bien realizar adecuaciones y ampliaciones de sus propios espacios.

En el caso de las concepcionistas de Quito, en las *Relaciones del Obispado de Quito*, Rodríguez Docampo señala cuando describe al convento de monjas de la Concepción de Nuestra Señora la Real a la abadesa Mariana de Santo Domingo “de gran gobierno, virtud, y vida ejemplar”<sup>9</sup>. Elegida por tres períodos, en la primera mitad del siglo XVII, durante su gobierno impulsó las obras para culminar la fábrica del templo.

A nivel local, es interesante el caso de la priora Rosalía de San Luis Gonzaga. Dentro del monasterio del Carmen de la Asunción de la ciudad de Cuenca, se encuentra, sin lugar a dudas, uno de los ciclos de pinturas murales más importantes del arte colonial quiteño. Esta obra situada en el refectorio y el anterrefectorio del monasterio, refleja, con una temática única, la vida cotidiana de la sociedad colonial. En el cielo raso del refectorio, en un programa iconográfico lleno de motivos y detalles decorativos y simbólicos, se disponen tres leyendas, a manera de vítores, a partir del paño de gala y el reflejo del sonido de la trompeta del ángel (Fig. 2): “VIVA VIVA LA MADRE ROSALIA DE SAN LUIS GONSAGA/ PRELADA DE ESTE SANTO MONASTERIO POR LOS AÑOS DE 1807/ EN LAS [sic] QUE MANDO CONSTRUIR ESTA PIESA VIVA”. Aparte de indicarnos la fecha en la que se

---

9. Diego Rodríguez Docampo, “Descripción y relación del Estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito, que se ha hecho por mandado del Rey Nuestro Señor en virtud de su Real Cédula dirigida al Illmo. Sr. D. Agustín de Ugarte Saravia, Obispo de Quito, del Consejo de S. M. Por cuya orden la hizo Diego Rodríguez Docampo Clérigo, Presbítero Secretario del Venerable Deán y Cabildo de aquella Catedral. Año de 1650,” en *Relaciones geográficas de Indias* (Madrid: Ed. Atlas, 1965), 207-322.



Fig. 2. Anónimo, detalle de pintura mural del refectorio del monasterio del Carmen de la Asunción en Cuenca, con la leyenda referente a la priora Rosalía de san Luis Gonzaga. (Cortesía de la Biblioteca Víctor Manuel Albornoz, Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura, Cuenca).

concluye la obra<sup>10</sup>, refiere también el papel de promotora e impulsora de esta religiosa. Las otras dos inscripciones son dirigidas a las monjas y al capellán del monasterio, por haber comandado las reformas.

Pero la labor de esta religiosa no acaba aquí; conocido es por todos que dentro de los muros de los monasterios se han producido repintes, retoques y labores de restauración y conservación de las obras que allí permanecen, a veces de forma artesanal, o bien realizando contratos a personas externas. Una de las inscripciones más llamativas que se han encontrado en los lienzos de

este monasterio es la perteneciente a la *Coronación de la Virgen* o *Lucero de la Grada*, tal y como lo conocen las monjas debido a su ubicación dentro del claustro. De 340 centímetros de alto por 220 de ancho, esta gran obra revela un interesante programa iconográfico. En la parte inferior del cuadro se congregan los apóstoles que imploran alabanzas que surgen de la boca, inscritas en el conjunto a modo de salves. Ocupando la parte central del lienzo, la Virgen asciende al cielo en una nube de querubines y ángeles; en la parte superior, el Espíritu Santo en forma de paloma irradia luz, en tanto a los lados Cristo y el Padre Eterno coronan a la Virgen. En el espacio inferior del lienzo se encuentra la leyenda: "El año 1813 se retocó este lienzo a petición de la Rev. Madre Rosalía de San Luis Gonzaga, nuestra actual Prelada, y en concurso de sus venerables súbditas quienes devotamente concurrieron con sus limosnas y otras doncellas particulares que viven en este santo Monasterio llevadas de la devoción, a quienes les pague Dios y su Santísima Madre". Además de la labor de conservación, se puede apreciar por esta inscripción la relación de solidaridad entre monjas y seglares o particulares que habitaban el monasterio y que contribuyen con sus obras<sup>11</sup>.

10. Tradicionalmente ha sido transcrita y considerada por otros autores como 1801.

11. Macarena Montes Sánchez, "La participación de la mujer en el patrimonio artístico de Cuenca a fines de la Colonia," *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, XCI, no. 188 (2013): 41-86.

Dentro de este contexto de fomento a la producción artística, las religiosas constituyen para los artistas una importante clientela. Por ejemplo, si una orden religiosa femenina decidía construir un nuevo retablo, debía comunicarlo al vicario general de monjas y después de su aprobación, proceder con el encargo. La priora convocaba a concurso o lo adjudicaba directamente. Como en el caso de las pinturas murales del monasterio del Carmen, normalmente se contaba con el capellán al que se le nombraba como "diputado" y un administrador para coordinar todo el proceso. La prelada anotaba en el libro de cuentas las construcciones y reparaciones menores. Este es el caso de la abadesa María del Sacramento (1677-1686) que participó en los inicios de la construcción de la iglesia de Las Conceptas en Cuenca, describiendo que en los primeros cuatro años el monasterio:

todos los días dando de comer a indios, peones, albañiles, carpinteros, canteros y dichos sus oficiales y a los mayordomos españoles que asistían y que han habido ocasiones que dábamos de comer a doscientas personas, pero las que cotidianamente asistían cincuenta o sesenta, y también los regalos que les dábamos a los que entraban con piedras para obligarlos y tenerlos gratos, y también hemos gastado cuatro ventanas que hemos mandado hacer de madera para coro y puertas y la escalera del que hemos pagado así la madera como los oficiales y también los ladrillos y tejas de dichas escaleras y adobes<sup>12</sup>.

Se llegaría a gastar ese año en la fábrica 31.145,60 pesos. Posteriormente, se anotarán también los gastos de los pagos a los maestros escultores y doradores por la hechura del tabernáculo y el sagrario.

### El monacato femenino en Cuenca: las concepcionistas

Antes de abordar de lleno el estudio de la pintura de referencia resulta necesario ofrecer unas leves pinceladas acerca de la historia de la institución a la que pertenece, con vistas a entender mucho mejor el contexto en el que se creó, o al que llegó en un momento dado, como base fundamental de su sentido y propia existencia. El monasterio de la Pura y Limpia Concepción de Cuenca ha jugado un papel fundamental y activo en el plano económico, social y cultural en la configuración del Corregimiento y Gobernación de Cuenca.

Al ser el primer monasterio femenino de la ciudad y el tercero de esta orden en territorio ecuatoriano<sup>13</sup>, en el momento de su fundación, un 3 de junio de 1599, surge con la

12. 1682-1711, 2-5, Archivo Nacional de Historia (ANH/C), Cuenca.

13. El primer monasterio de esta orden en fundarse fue en Quito en 1577, y el segundo en Loja en 1597.

intención de ofrecer una salida a “muchas doncellas pobres, hijas y nietas de conquistadores, que deseaban tomar estado de religiosas”<sup>14</sup>. Para su puesta en marcha viajan tres monjas profesas desde la ciudad de Quito; una de ellas, Magdalena de San Juan, se convertirá en la primera abadesa del monasterio de Cuenca, acompañada por Leonor de la Trinidad como vicaria. Las casas para albergar a esta congregación, a tres cuerdas de la plaza central, fueron donadas por Leonor Ordóñez, quien estuviera casada con Benito de Amendaña (tesorero del cabildo), para que sus tres hijas –Leonor, Gerónima y Ángela– pudieran vestir el hábito de religiosas. El obispo Luis López de Solís la describe como “la mejor casa de toda la ciudad, y más cómoda para el dicho efecto por estar como está, toda alrededor muy bien cercada y con edificios bastantes para su habitación y con iglesia, coro alto, bajo y una fuente de agua adentro”<sup>15</sup>.

Al cumplirse diez años de su fundación eran cuarenta las mujeres que habían ingresado a la vida monástica. Para 1722, el número ascendió a setenta y dos<sup>16</sup>; dicho crecimiento demográfico es debido a que la orden no establecía un número fijo de religiosas<sup>17</sup>, solo presente cuando peligraba la segura sustentación de las moradoras a través de las rentas y limosnas.

Pero no solo de monjas estaba habitado el monasterio; la historiadora del arte Alexandra Kennedy, tras realizar la catalogación del archivo de esta orden, definió al monasterio como “una ciudad dentro de otra” por el número de habitantes que llegaron a integrar la vida en clausura y por la estructura social de la misma. El dato más revelador, aparte de los informes emanados por las visitas del obispo o su delegado, procede del censo realizado en Cuenca en el año de 1778<sup>18</sup>. Este documento indica que existían un total de 189 mujeres en recogimiento, entre ellas: religiosas de coro y velo negro (27), de velo blanco (1), novicia (1), criadas de la comunidad, indias (27), adultas en recogimiento (16), mestizas criadas (33), mulatas libres (9) e indias, algunas criadas de las particulares y otras que viven en recogimiento (75). Sorprende el número elevado de esclavas y sirvientas, pues las disposiciones prohibían más de una criada por cada diez monjas. También el texto hace alusión a la presencia de cinco párvulas españolas, a pesar de que la entrada

14. Alexandra Kennedy Troya y Marcia Sigüenza Crespo, *Monasterio de las Conceptas. Catálogo del Archivo Histórico* (Cuenca: Fundación Paul Rivet, 1990), 15. En: 1599, 1-4, fol.10, Archivo Histórico Monasterio de Las Conceptas (AHMC/C), Cuenca.

15. Fray Luis [López de Solís], Obispo de San Francisco de Quito, Carta, 3 de junio de 1599, 1-4. fol. 3, AHNC/C, Cuenca. Transcrita en: Gustavo Lloret, *Museo de Las Conceptas un testimonio histórico* (Cuenca: Fundación Museo de Las Conceptas, 2009), 19.

16. María Isabel Viforcós Marinas, “Luces y sombras de la vida monástica femenina: Las concepcionistas de Cuenca (Ecuador) en el siglo XVIII,” *Revista Estudios Humanísticos: geografía, historia, arte*, no. 17 (1995): 312.

17. “Reglas de las religiosas de la Pura y Limpia Concepción,” *Revista del Archivo Nacional de Historia, sección Azuay*, no. 7 (1987): 146-249. En el caso de las religiosas carmelitas el número máximo de monjas era de 21.

18. 1781, lib.6, f. 66-66v, ANH/C, Cuenca.

de niñas fuera contraria a la regla por la falta de paz y sosiego que producían, así como por las indicaciones del Concilio de Trento que trataba de impedir que se forzase física o moralmente el ingreso a los monasterios. Quizás la falta de centros educativos o el desamparo en vida mundana ante la inexistencia de un familiar que les proporcionara protección, llegó a ser la razón que podría explicar que algunas monjas otorgaran donaciones a las niñas; tal es el caso de la religiosa María de San Nicolás, que solicita al obispo licencia para donar cuatrocientos pesos a la niña María Josefa en 1752<sup>19</sup>.

Conviene señalar también, que este aumento poblacional fue acompañado de un crecimiento económico<sup>20</sup>, con periodos más favorables que otros, pues el ingreso de las monjas venía acompañado de la dote, además de las donaciones, limosnas, legados píos, patronos, censos o capellanías que aportaron a la adquisición de tierras, adecuaciones, obras o ajuares. La dote, como instrumento articulador en las relaciones de poder, constituía una importante fuente de ingresos, tanto en efectivo como en bienes. A modo de ejemplo, religiosas concepcionistas como María de la Encarnación, en el pasado María Izquierdo del Prado, ingresa al monasterio como monja de velo negro en 1705 con un recibo de dote de 1500 pesos<sup>21</sup>, 600 pagados al contado y lo restante cargado a censo a su abuela y tío sobre unas casas y una renta anual de 40 pesos.

Una etapa de auge del monasterio cuencano, la encontramos durante la primera mitad del siglo XVIII, debida asimismo a la buena gestión de abadesas como Sebastiana de San Juan, que terminó la construcción de la iglesia (Fig. 3) y la ampliación del monasterio, ocupando toda una manzana. Las donaciones *inter vivos* o testamentarias, las cofradías y las festividades que impulsan sobre todo las religiosas, nos permiten constatar las advocaciones, mobiliarios y objetos artísticos con los que contaban. Por ejemplo, en la escritura de donación de todos sus bienes después de su deceso, Andrea Isabel de San Pablo, vecina de Guayaquil y religiosa novicia en el monasterio, afirma tener una celda y cocina de su propiedad, en la que ha realizado una refacción por 150 pesos, imponiendo a su futura compradora una misa anual cantada para el culto del patrocinio del patriarca san José de la iglesia de este monasterio. Además, ordena que un par de baúles, una cama, una paila, ropa blanca, dos olleras, un almirez y demás trastos femeniles los perciba su negra esclava menor de edad Clara Gutiérrez, del mismo

19. 1752, 5-9, AHMC/C, Cuenca.

20. En el estudio realizado por el historiador Juan Chacón, se indica que en el periodo de la abadesa Sebastiana de San Juan (1712-1720), el monasterio disponía de 137.441 pesos que producían una renta anual de 6.872,3 pesos. Juan Chacón Zhapán, *Historia del Corregimiento de Cuenca, 1557-1777* (Quito: Editorial del Banco Central del Ecuador, 1990), 470-481.

21. 1705, lib. 609, fol. 270, ANH/C, Cuenca.



Fig. 3. Capilla mayor de la iglesia del monasterio de Las Conceptas, Cuenca. (Fotografía de los autores).

modo que otros bienes como un rosario, relicario, alfombras, losa [sic] de la China, seis vasos de cristal, una urna con el Niño Jesús con seis potencias de oro, diez láminas con un crucifijo, sean entregados para adornos de la celda de la religiosa María Ignacia de la Encarnación<sup>22</sup>.

Dichas riquezas artísticas se ven aumentadas con el impulso de las cofradías y capellanías. A diferencia de otras partes del virreinato peruano, en Cuenca no existieron hermandades de carácter artesanal, sino que cumplían más bien labores de tipo asistencial o de salvación. Cabe destacar la dedicada a la Asunción, vinculada a la iglesia matriz, la de Copacabana, asociada al hospital de la ciudad, la de la Santa Vera Cruz, ubicada en la iglesia

22. 1796, lib. 557, fol. 176v, ANH/C, Cuenca.

de San Francisco, o la de San Lorenzo en la parroquia de San Sebastián. La iglesia de Las Conceptas también albergó algunas cofradías. En 1639 se funda la del Escapulario de la Limpia Concepción por las reverendas María de San José y Juana de San Nicolás; años más tarde, la cofradía del Santísimo Sacramento. Estas hermandades se sostenían con las obligaciones de los cofrades de contribuir con dinero desde su ingreso por el asiento en el libro, la celebración de misas y los gastos solemnes de las fiestas, además de las limosnas. El culto a las imágenes veneradas suscitó la adquisición de elementos pictóricos, escultóricos y textiles, amén de mobiliario para sus capillas. Dentro del contexto temporal de nuestro estudio, merece especial atención la devoción a Nuestra Señora de la Huida de Egipto, Nuestra Señora de Loreto, Señor del Coro y Arcángel San Miguel.

El monasterio concepcionista definido como institución perteneciente a una orden religiosa dedicada a la vida contemplativa y de clausura, empezó su vida en Cuenca adoptando como medio el culto y la fiesta a la Inmaculada Concepción. Esto no es una novedad para una comunidad de este tipo, pues la veneración a la Virgen estaba asociada con los símbolos de lo femenino, lo íntegro y lo ejemplar<sup>23</sup>. También desde su establecimiento la fiesta principal de la iglesia cuencana era la del Corpus Christi a costear por los caballeros capitulares, gremios y cofradías, estando íntimamente ligada a su accionar como demuestra que un año después el cabildo acuerda que “en la fiesta que ha de hacer de la octavación del Corpus Christi, el jueves por la mañana, el dicho monasterio haga y ha de hacer la fiesta”<sup>24</sup>. Tales celebraciones suponían grandes gastos en ornamentos como espejos, telas y demás enseres para su aderezo, además de cera y otros lujos, propios para el culto religioso, por lo que algunos ciudadanos imponían a censo un dinero para su buen desarrollo. Es el caso de Manuel Vélez e Isabel de Orellana, quienes fundan un censo de 300 pesos, impuestos en una estancia en Moynay, en favor de la fiesta del Santísimo Sacramento en 1719. A través de una escritura de censo de 1734 conocemos que otra de las fiestas celebradas en el monasterio era la dedicada a Nuestra Señora de Copacabana, a la que Teresa de Barreto y Rafael Idrovo favorecen con cincuenta pesos<sup>25</sup> a favor de Francisca de San Julián.

Otros son los censos para las fiestas impuestos por las mismas religiosas. En el archivo del monasterio encontramos algunos documentos en los que las financian a título

23. A este respecto, es necesario indicar el aporte que supuso a la mariología la concepción de la Inmaculada Eucarística en el arte colonial quiteño, devoción que fusiona dos de las principales festividades católicas, la fiesta de la Inmaculada Concepción y el Corpus Christi.

24. Deborah L. Truhan y Luz María Guapizaca Vargas, *Libro de Cabildos de la ciudad de Cuenca, 1591-1603* (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y Alcaldía de Cuenca, 2010), 381.

25. 1751, 3-112, AHMC/C, Cuenca.

personal. Por ejemplo, Luisa de Santa Rosa imponía a censo, en 1745, mil pesos anuales para dotar con sus réditos a la fiesta del arcángel San Miguel<sup>26</sup>. Seis años más tarde, siendo ya abadesa, solicita licencia para realizar estas fiestas<sup>27</sup>. Otro caso es el de Francisca San Marcial, profesa en 1705, que establece se vendan unas tiendas de su propiedad y se imponga un censo perpetuo a favor de las fiestas del Sagrado Corazón<sup>28</sup> y de sus cuatro criadas.

A nivel local, aparte de la ya señalada fiesta del Corpus Christi, cabe indicar dos advocaciones marianas en los meses de mayo y septiembre, que históricamente revestían gran pompa y fervor, dotando el municipio partidas específicas para tales festividades. Estas son el día de santa Ana, patrona de la ciudad, y el día de la Virgen de la Merced, sobre todo a partir de la presencia de los miembros de la orden mercedaria en la ciudad de Cuenca. Cabe indicar, que los mercedarios se establecen en Cuenca en 1712 y fundan su iglesia y convento en los límites de la traza urbana colonial, cercanos al monasterio de Las Conceptas. Después de ciento cincuenta años, junto con franciscanos y agustinos abandonan la ciudad por un lapso de tiempo, quedando la curia diocesana en un inicio, a cargo del primigenio convento de La Merced de Cuenca y de todos sus bienes<sup>29</sup>.

### **La pintura de la *Virgen de la Merced* del Museo de Las Conceptas de Cuenca**

Las claves contextuales esgrimidas con anterioridad resultan imprescindibles para abordar el estudio de la pintura de referencia. En realidad, se trata de uno de los grandes atractivos del Museo de Las Conceptas de Cuenca (Fig. 4), a tenor no solo de la calidad de la obra sino también del componente de género que entraña merced a su autoría y la fecha ciertamente temprana en que se realiza, conforme a los escasos testimonios conservados de este tipo en la antigua Audiencia de Quito<sup>30</sup>. Dispuesta en la sala de temática mariana, en la planta alta del museo, la *Virgen de la Merced* se revela como una pieza que, pese a la inscripción localizada en un escabel nuboso de la franja inferior, continúa despertando diferentes incógnitas relativas a su origen, factura e, incluso, destino.

26. 1745, 1-51, AHMC/C, Cuenca.

27. 1751, 1-53, AHMC/C, Cuenca. Esta fiesta a día de hoy representa una de las advocaciones más arraigadas dentro y fuera del monasterio.

28. 1756, 1-14, AHMC/C, Cuenca.

29. Posteriormente pasa a la administración de la comunidad de Padres Oblatos. A su regreso a la ciudad de Cuenca en 1938 no se ubicaron en su antiguo cenobio sino en el barrio de San José de El Vecino, donde edificaron un nuevo convento.

30. José Carlos Arias Álvarez, *Evidente y oculto: viaje por la iconografía del arte colonial ecuatoriano* (Guayaquil: Banco Central de Ecuador, 2008).



Fig. 4. Interior del monasterio de Las Conceptas de Cuenca, zona del antiguo hospital que hoy ocupa el museo. (Fotografía de los autores).

En efecto, será la leyenda del lienzo el único testimonio que poseemos para evaluar su historia, más allá del depósito en el monasterio de Las Conceptas desde tiempo atrás. Decimos que “desde tiempo atrás” porque tampoco queda del todo claro que fuera efectuada para dicha institución y allí depositada desde un primer momento, tal como iremos desgranando a continuación. En este sentido, las dudas referentes a los datos de los que disponemos pueden llevarnos a pensar en opciones complementarias, bien como obra proveniente de otro monasterio de la ciudad o fuera de ella, bien como fruto de una donación de carácter particular a las monjas concepcionistas formalizada en una fecha sin determinar.

Sea como fuere, es necesario acudir a la fuente única y principal de información, la inscripción de la base de la pintura, para así poder examinar los aspectos proporcionados: “YO S.<sup>A</sup> MARÍA DE LA MERCED YSE ESTA OBRA EL AÑO DE 1751”. Partimos de la premisa de que esta zona del lienzo, al igual que el resto, presenta lagunas en la capa pictórica y repintes que dificultan en parte su lectura, cuestión por la que requiere de una importante intervención restauradora antes de que se produzca un mayor avance del deterioro. Aun así, estamos en disposición de transcribir correctamente el texto, sumido durante



Fig. 5. Leyenda sobre escabel de nubes, en la parte inferior de la pintura, donde se marca el nombre de la autora y la fecha de su hechura. (Fotografía de los autores).

tiempo en parciales disquisiciones. Comencemos por la cuestión de carácter cronológico concerniente a la factura de la obra. Hasta la presente investigación se apostó siempre por datarla en 1781, tal como aparece reseñado en la cédula del mismo museo y en otras publicaciones que han aludido a esta, siempre desde una visión superficial (Fig. 5).

Pues bien, las dudas que despertaban en nosotros algunos de los dígitos, en concreto el tercero de ellos, fueron despejadas al consultar a paleógrafos y archiveros, tanto ecuatorianos como españoles, quienes coincidieron todos en aquello que ya sospechábamos. En otras palabras, que ese tercer número no era un 8, como se pensaba, sino más bien un 5, lo que cambió en esencia el panorama al tener que adelantar treinta años la franja temporal de la investigación. Ciertamente es que el trazo especialmente sinuoso del número 5 confundió a quienes se enfrentaron con su reproducción, si bien el hecho de que quedara perfectamente rematado en el extremo bajo y no tuviera continuidad hacia arriba imposibilita de manera definitiva la primera disyuntiva.

Sobre la fecha fijada y alrededor de las décadas centrales del siglo XVIII ha girado nuestra investigación en los documentos del archivo histórico del monasterio de Las Conceptas de Cuenca, con vistas a indagar acerca de la monja que firma como autora de la pintura. Un estado, el religioso, que se deduce de su propio nombre, María de la Merced, desde el momento inicial centro del examen de los listados y relaciones que se generaron en la documentación de la época, en torno a los ingresos, profesiones, capítulos, fallecimientos e informaciones varias. Habría que considerar antes de nada que

los fondos del archivo conventual son bastante completos y no han sufrido pérdidas importantes a lo largo del tiempo. Pese a ello, y después de haber repasado de manera concienzuda los legajos del periodo en el que pudo vivir dicha religiosa, no hemos encontrado coincidencia alguna entre los nombres. En el arco cronológico comprendido entre 1700 y 1770 aparecen reflejadas hasta cinco componentes de la comunidad concepcionista llamadas María, aunque ninguna concuerda con la que nos atañe: María Natividad, María Ignacia de la Encarnación, María Noroña, María San Francisco y María de San Nicolás.

Esto nos lleva a dudar sobre la pertenencia de María de la Merced al monasterio de Las Conceptas de Cuenca, aunque es un dilema que no puede darse por cerrado a no ser que aparezca nueva documentación que lo certifique. Incluso hemos llegado a plantearnos la posibilidad de que fuera una pintora laica, muy poco probable por el tipo de nombre utilizado y el modo en el que firma. En este sentido, queda constancia de la labor desarrollada en Cuenca a principios del siglo XVIII por la conocida como "María la pintora", de la que solo sabemos que estaba activa en 1720 y se le incluye en un testimonio acerca de linderos de tierras<sup>31</sup>. Algo lejos queda esta hipótesis si se considera además el tratamiento recibido en la inscripción del lienzo antes del nombre. La abreviatura "S." responde sin duda alguna al calificativo de sor, esto es, hermana de una comunidad conventual; cuestión, la del vínculo del estado religioso con el desempeño artístico, bastante habitual tanto en Europa como en Hispanoamérica durante la Edad Moderna. Sin embargo, la colocación de otra letra elevada por encima de la "S" no ha sabido interpretarse como debiera, propiciando errores de transcripción. Tradicionalmente se ha querido descifrar como la "R" que finaliza la palabra sor, si bien no existe aquí una palpable conexión al resultar evidente que se trata de una "A" mayúscula. Aún más, la pintora quiso separar de manera intencionada ambas letras con un punto, de modo que pasan a abreviar palabras distintas. La primera, como hemos subrayado, el tratamiento de sor; la segunda, con toda seguridad, una primera parte de un nombre compuesto, tal vez Ana, que no pudo desarrollar por falta de espacio o por no considerarlo del todo significativo en su identificación habitual.

Una vez examinados, por partes, los datos que suministra la leyenda del lienzo continúa quedando en el aire la institución a la que perteneció y la casa en la que vivió la monja pintora. Cierto es que tanto la temática representada como el nombre religioso de la autora

---

31. Jesús Paniagua Pérez y Deborah L. Truhan, *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730). El corregimiento de Cuenca* (León: Universidad, 2003), 220-221.

invitan a pensar en lazos directos con la orden mercedaria. Por un lado, es de generalizado conocimiento el celo de las diferentes órdenes religiosas por difundir en exclusividad sus temas, advocaciones y personajes más relevantes a modo de básicos canales proselitistas. Pero esta sería una argumentación en extremo simplista, según comprobaremos a continuación, por las especiales circunstancias devocionales del lugar, con reflejo en las representaciones artísticas. En el caso de haber pertenecido a la orden fundada por san Pedro Nolasco tendría que haber habitado en un convento fuera de Cuenca, o bien en un beaterio de la misma religión como el existente en Quito<sup>32</sup>. Como ya indicamos con anterioridad, dos eran las órdenes religiosas femeninas asentadas en la ciudad para nuestra época de estudio, concepcionista y carmelita. La orden mercedaria establece para 1712 su convento masculino en la ciudad, y en Quito se encontraba activo desde 1727 el beaterio mercedario, como casa de recogimiento bajo la tutela del fraile cuencano Gaspar Lozano<sup>33</sup>.

Este es, precisamente, uno de los puntos clave a tener presente en el estudio de la pintura, por cuanto el culto a la Virgen de la Merced o de las Mercedes gozó y sigue gozando de enorme proyección no solo en Cuenca, ni en todo el Ecuador, sino también en otros países de la América hispana<sup>34</sup>. Lo que quiere decir que no es de extrañar tampoco que esta representación mariana emparentada con la orden mercedaria se hiciera para el monasterio concepcionista, ni que la religiosa pintora, caso de pertenecer a su comunidad, utilizara dicho título en su nombre dentro de la clausura. Para una mejor comprensión del asunto nada mejor que ahondar en las raíces del tradicional culto a la Virgen de la Merced en tierras del virreinato peruano. El vínculo surge en paralelo a la fundación de Quito en 1534 de la mano del capitán Sebastián de Benalcázar, quien llevaba como capellán al mercedario fray Hernando de Granada. Desde luego un buen inicio para que poco después, en 1537, el mismo religioso estableciera un convento de la orden en la ciudad, en el cual se veneró desde el inicio una escultura de la *Virgen de la Merced* expresamente donada por el emperador Carlos V<sup>35</sup>.

Numerosos portentos y milagros acaecidos por su intercesión despertaron un enorme fervor entre los pobladores de Quito encargados de expandirlo por toda su audiencia,

32. Alfonso Ortiz Crespo, *Ciudad de Quito. Guía de arquitectura* (Quito: Municipio de Quito; Sevilla: Embajada de España, 2004), 2: 37-38.

33. En el año de 1736 este beaterio obtiene la autorización para vivir en clausura perpetua y comunidad, y es administrado por la orden de la Merced hasta 1786.

34. Jesús Paniagua Pérez, "Iconografía mercedaria en la colección Crespi de Cuenca (Ecuador)," *Estudios*, no. 192 (1996): 35-55; Magdalena Gallegos de Donoso, *Iconografía de la Virgen María en el Arte ecuatoriano* (Quito: Museo Banco Central del Ecuador, 1982); Ángel Justo Estebaranz, "Advocaciones marianas españolas en el arte de la Real Audiencia de Quito," *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 20 (2014): 24-39.

35. Julio Matovelle, *Historia del culto a Nuestra Señora de las Mercedes en la República del Ecuador* (Quito: Tipografía Salesiana, 1910), 1-2.

haciendo saber las maravillas que llegó a posibilitar y difundiendo pinturas de la misma imagen. Se le llegó a conocer también como *Virgen de los Terremotos*, al ser solicitada su intercesión en el acaecido en 1575, y *Virgen Peregrina* por las numerosas procesiones, rogativas y romerías en las que participaba<sup>36</sup>. Así es como fue tomando popularidad la escultura quiteña y la advocación de la Virgen de la Merced, hasta el punto de que a partir de 1703 experimentó una mayor propagación al calor de la reedificación de su templo. Con vistas a recaudar fondos para la obra los frailes decidieron solicitar limosnas por buena parte del sur de América, portando con ellos la efigie de la *Virgen de la Merced* convertida en protagonista de todo tipo de prodigios. Por tanto, el inicio del siglo XVIII supondría un verdadero impulso, que pronto enraizó en otras poblaciones de la circunscripción. Entre ellas, en Cuenca donde, además, los mercedarios se establecen definitivamente en 1759 después de varias décadas de tentativas, idas y venidas, y una primera toma de posesión de los solares y asiento en 1713<sup>37</sup>. Tanto éxito alcanzó en el tiempo que, en 1861, después del triunfo sobre las tropas invasoras del Perú, fue proclamada patrona y protectora de la República y del Ejército, mientras que en 1963 un decreto ejecutivo la nombraba generalísima de las Fuerzas Armadas<sup>38</sup>.

Visto lo anterior no es de extrañar la profusión de testimonios artísticos plásticos acerca de la Virgen de la Merced en distintos edificios de Cuenca, tanto de carácter religioso como civil. También en el monasterio de Las Conceptas, donde existen tres pinturas y una escultura sobre el tema. En la clausura, concretamente en uno de los laterales del refectorio, se localiza una pintura mural con la representación de la *Virgen de la Merced* (siglo XVI-II), cuya disposición asentada en una peana y libre de todo contexto, salvo unos cortinajes que la enmarcan, manifiesta el reflejo o retrato de una imagen escultórica, con bastante seguridad *La Peregrina* de Quito a pesar de mostrarse erguida<sup>39</sup>. Una obra, dicho sea de paso, atribuida al pintor Joan de Orellana<sup>40</sup>. En el Museo, y aparte de la reducida escultura dieciochesca en madera tallada, policromada y estofada, encontramos un lienzo de la misma temática con la Virgen entronizada ante un fondo neutro, original del siglo XVIII

36. Juan Cordero Íñiguez, *María en las artes cuencanas* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2004), 24; Juan Martínez Borrero, Carmen Ugaldede de Valdívieso, y Juan Cordero Íñiguez, *De lo divino y lo profano. Arte cuencano de los siglos XVIII y XIX* (Cuenca: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1997), 114.

37. Juan Cordero Íñiguez, *Historia de Cuenca y su región. Segunda parte*, vol. 5 de *Creación y desenvolvimiento de la gobernación (1777-1809)* (Cuenca: Universidad-Municipalidad, 2016), 186-190; José María Vargas, *El arte religioso en Cuenca* (Quito: Editorial Santo Domingo, 1967), 19.

38. José Brunet, "La Virgen de la Merced y sus diversos patronazgos en América," *Estudios*, no. 172-175 (1991): 307-488.

39. Jesús Paniagua Pérez, "Las pinturas murales del convento de la Concepción de Cuenca (Ecuador)," *Cuadernos de Arte Colonial*, no. 7 (1991): 114-118; Juan Martínez Borrero, *La pintura popular del Carmen. Identidad y cultura en el siglo XVIII* (Cuenca: CIDAP, 1983), 104.

40. Cordero Íñiguez, *Historia de Cuenca*, 222.



Fig. 6. Sor María de la Merced, *Virgen de la Merced*, 1751. Óleo sobre lienzo, 195 x 122 cm. Museo de Las Conceptas, Cuenca. (Fotografía de los autores).

aunque ampliamente repintado en el XIX, perdiendo de esta manera sus calidades artísticas (Fig. 6).

La nómina queda completada con el lienzo objeto de estudio, en realidad una representación de la *Virgen de la Merced* con tintes alegóricos y propagandísticos, dentro de los modelos ampliamente difundidos por la orden mercedaria<sup>41</sup>. La pintora encuentra en esta la esencia barroca recreando el espacio del milagro a partir de un amplio rompimiento de gloria, en el que la penumbra de las formaciones nubosas con cabezas de querubines, en el contorno, sirven de contraste a la potente iluminación medular de refulgentes rayos alrededor de la figura mariana. Queda claro, por tanto, que se busca centrar la atención del espectador en las imágenes al utilizar la eliminación de lo superfluo, de ahí que entrañe asimismo un carácter piadoso o devoto.

Y lo hace, además, trazando líneas compositivas concéntricas desde el perímetro y hacia el rostro de la Virgen dirigidas a través de los gestos y miradas del Niño Jesús, los santos de la base y los querubines, algunos de estos últimos intentando al mismo tiempo implicar directamente al que lo contempla con su vista frontal. Se trata de una pintura de contrastes, como ya avanzamos, siempre dependiente de particularidades propias del arte colonial, aquí especialmente adscrito al foco de atracción artístico dependiente de Quito. Desde el diferente tratamiento de los volúmenes, más naturalistas en las carnaciones frente a la planitud y acartonamiento de las vestimentas, a la utilización de colores vivos y llamativos en conjunción con los dorados que simulan

41. Eulalia Moreno de Dávila, *La colección pictórica del Museo de las Conceptas de Cuenca* (Cuenca: Universidad del Azuay, 2005), 107-108; José María Vargas, *Patrimonio artístico ecuatoriano* (Quito: Trama Ediciones, 2005), 393; Rodrigo López Monsalve, *Cuenca, Patrimonio Cultural de la Humanidad* (Cuenca: s. e., 2003), 58; Alexandra Kennedy Troya, "Mujeres en los claustros: artistas, mecenas y coleccionistas," en *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, comportamientos y comunidades* (San Sebastián: Nerea, 2002), 127.

metales preciosos (en corona, potencias, custodia y globo terráqueo), así como bordados vegetales y florales en el velo, manto, túnica y escapulario de la Virgen, y los ribeteados de los ropajes. Sin desdeñar, los habituales defectos perspectícos derivados de los detalles mencionados.

Cierto es que los rostros de los personajes exponen unos rasgos estereotipados que poco difieren entre los de un santo y el otro, o bien entre el del Niño Jesús y los querubines. No obstante, alcanza una mayor distinción en el de la Virgen María, desde el mismo momento en que propone un semblante tocado por las sombras que genera el velo oscuro de transparencias, unido a la vida y calidez de los pómulos sonrosados. Las redondeces en las facciones imprimen un alto grado de dulzura afín al gesto de silente interacción con el Niño, para lo cual genera una acusada inclinación de la cabeza, cuyos ojos dejan caer los párpados con vistas a que su mirada se encuentre solo con la del infante varón. En definitiva, una composición equilibrada, de esquema triangular y naturaleza introspectiva, que invita a la reflexión y al rezo desde la afabilidad y el ambiente místico (Fig. 7).



Fig. 7. Detalle de la Virgen con el Niño Jesús en la pintura del Museo de Las Conceptas, Cuenca. (Fotografía de los autores).

Desde el punto de vista iconográfico, el lienzo del Museo de Las Conceptas de Cuenca repite un modelo que se traslada desde Europa a Hispanoamérica, a partir de grabados y reproducciones pictóricas, y que alcanza una enorme proyección en el lugar durante los siglos XVIII y XIX. A saber, la tipología conocida como Virgen en Gloria rodeada de ángeles y en calidad de intercesora, teniendo su primitiva fuente iconográfica en los grabados de fray Isidro de Valcázar<sup>42</sup>. En efecto, un esquema de armónicas y jerarquizadas directrices, donde el universo mercedario queda definido por la figura central de la Virgen de la Merced

42. Vicent Zuriaga Senent, *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes* (Valencia: Servicio de Publicaciones, 2005), 238-239.

jalonada a sus pies por san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato. Como decíamos, una representación con numerosos precedentes en el arte español de la Edad Moderna, caso de la pintura de Santiago Morán sobre la *Aparición de la Virgen de la Merced a San Ramón Nonato y San Pedro Nolasco* (1656) de la capilla del Cristo de Rivas de Jarama (Madrid) o la *Virgen de la Merced* (anónimo, siglo XVIII) conservada en el Archivo Histórico de El Puig (Valencia), entre otras<sup>43</sup>. Sin olvidar, la magistral obra de Francisco de Zurbarán (h. 1635-1640) depositada en la colección Huarte Myers de Pamplona<sup>44</sup>.

En su expansión por el continente americano la figura de la Virgen asumió diversas variantes, a pesar de que hay una que es la que más se repite. Nos referimos a la representación de la Virgen de la Merced erguida, desprovista del Niño Jesús y desplegando el manto en calidad de protectora o *Eleusa*, bien recogido por ángeles bien sustentado en los brazos que se desplazan lateralmente. La imagen mariana porta en las manos el cetro de la realeza divina, aunque lo más habitual es que acuda a símbolos y elementos propios de la orden tales como el escapulario mercedario, intercesor y devocional, y los grilletes alegóricos acerca de la función principal de la orden como redentora de cautivos cristianos. Bajo el manto acoge a san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato, distinguidos con sus atributos, aun cuando existen versiones en las que se suman otros personajes como religiosos y religiosas de esta orden, prisioneros redimidos y donantes.

Debe considerarse, antes de nada, que dicha iconografía no es más que una interpretación de la tradicional Virgen de la Misericordia, que tuvo origen en la Baja Edad Media y se consolidó con posterioridad en las manifestaciones pictóricas y escultóricas del Renacimiento y el Barroco. Desde luego, siempre influida en su difusión artística por el grabado inserto en el *Speculum Fratrum* (1533) de Nadal Gaver. Además, se revela como el modelo iconográfico más antiguo utilizado, siempre en relación con la humanidad de redimir cautivos cristianos. De los muchos ejemplos adaptados a la advocación mariana de la Merced en Hispanoamérica pueden reseñarse los de la colección de Iván Cruz Cevallos de Quito (anónimo, siglo XVIII)<sup>45</sup>, Museo de Bellas Artes de Talca en Chile (José Gil de Castro, 1814-1817), Museo de la Merced de Santiago de Chile (uno anónimo cuzqueño, siglo XVIII y, otro, anónimo quiteño del siglo XIX)<sup>46</sup> o basílica de la Merced de

43. Francisco Cano Manrique, María Teresa Ruiz Barrera, y Juan Luis Ravé Prieto, *La Orden de la Merced en Andalucía (1203-1603-2003). Patrimonio histórico mercedario, en la provincia de Sevilla* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2003).

44. María Teresa Ruiz Barrera, "Notas iconográficas sobre la Virgen de la Merced. Sus artes plásticas en Andalucía occidental," en *Regina mater. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas* (Córdoba: Litopress, 2016), 569-588.

45. Suzanne L. Stratton-Pruitt, ed., *El arte de la pintura en Quito* (Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2012).

46. Rolando Báez, "Marianismo y mestizaje en la cultura visual chilena. Una aproximación desde la práctica curatorial," en *Virgenes, mártires y santas mujeres* (Santiago de Chile: Museo La Merced, 2014), 36-82.

Yarumal en Colombia (anónimo, 1789). En otras ocasiones, se continúa una distribución similar de los personajes, pero la Virgen, aun alzada, omite los desplazamientos de brazos y manto para disponerse con el Niño Jesús en su regazo, caso de la obra del Museo de Artes Universidad de los Andes en Santiago de Chile (1800-1850) o, a modo de Inmaculada Concepción, en el lienzo del convento de la Merced de Cuzco (siglo XVIII).

La figura de la Virgen de la Merced del Museo de Las Conceptas de Cuenca está más cerca de estos últimos modelos, si bien con algunos motivos alegóricos distintivos. Esta proyecta las tradicionales vestimentas conforme al ajuste de la túnica, escapulario (con el escudo de la orden dotado de las armas reales de Aragón y la cruz insignia de la catedral de Barcelona) y la capa blanca (símbolo de la pura concepción de María)<sup>47</sup>, simulando ricas telas de brocados en la aplicación dorada de rosetas y formaciones vegetales de trazos sinuosos. El cetro es sustituido en la mano derecha por un ramillete de flores con rosas y otras especies autóctonas, motivos junto a las frutas ampliamente utilizados en el arte colonial de la Edad Moderna y que aquí encarnan los valores de pureza y dignidad de María a través del triunfo y renovación de la vida<sup>48</sup>.

Por su parte, el Niño Jesús ocupa sus manos con dos elementos simbólicos; de un lado, el tradicional globo terráqueo coronado con la cruz latina relativo a su calidad como "pequeño emperador" con dominio sobre todo el orbe cristiano. Más original resulta el otro motivo que enarbola con la mano derecha, un colibrí -en quichua *quinde*- de color verde singularizado como un ave autóctona a pesar de que participa del mensaje común utilizado en las representaciones del infante, cuando se le acompaña de otro tipo de aves. Es decir, un elemento emblemático trascendente y espiritual, en su relación con el aire, que en el plano de la rememoración pasionista remite directamente a la resurrección<sup>49</sup>. No obstante, y acudiendo a la siempre esclarecedora Teresa Gisbert, cabría remitir a las correspondencias de elementos que tanto ayudaron en la asimilación de ideas, dentro de los nuevos códigos de pensamiento que trataban de imponerse a la cultura indígena. La enorme y exótica variedad de aves del continente americano intensificaron esa visión de los pájaros como animales fantásticos, que poseían poderes sobrenaturales. Hasta el punto en que el cielo se consideró como un enorme jardín poblado de pájaros, donde se les equiparaba con las mismas figuras

47. Lisardo Guede, *La Merced (compendio histórico, en 15 lecciones)* (Málaga: Imprenta J. Ruiz, 1977), 22.

48. Olaya Sanfuentes Echeverría, "Las frutas en la pintura colonial de Chile: más que decoración, simbolismo," *Ensayos. Historia y teoría del arte*, no. 24 (2013): 84-100.

49. María Dolores-Carmen Morales Muñiz, "El simbolismo medieval en la cultura medieval," *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, no. 9 (1996): 229-255.

angélicas. Un concepto asimilado pronto por los indígenas, sabedores de su desempeño en calidad de portadores de la voz de Dios. Sin desdeñar, en ningún momento, los lazos simbólicos que lo presentan como prefiguración del alma cristiana y signo evidente de inmortalidad<sup>50</sup>.

El rompimiento de gloria que inunda la totalidad de la pintura marca unos evidentes contrastes lumínicos entre la parte central –de refulgente irradiación– y el contorno perimetral, que va sumándose a la penumbra proporcionada por el celaje. Este último resulta precisamente el ambiente idóneo para hacer resaltar las cabezas de querubines aladas en grupos de dos y tres, cuyos gestos alternan el gozo y la pesadumbre al tiempo que incide en la conexión con el espectador a través de la mirada, implicándolo así en la escena. Más allá del consustancial componente divino que los ángeles y querubines transmiten en este tipo de pinturas, habría que considerar igualmente el sincretismo adoptado entre los indígenas en la difusión de doctrinas y representaciones religiosas. En otras palabras, el interés por sustituir la adoración hacia los astros y otros fenómenos astronómicos por figuras angélicas que unían lo celestial y terrenal y servían de verdaderos portavoces de la divinidad.

Las otras dos figuras que completan la representación, san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato, se adaptan claramente a los modelos antes planteados al disponerse en los ángulos inferiores flanqueando a la imagen mariana, con una configuración de medio cuerpo y provistos de los atavíos y atributos más característicos<sup>51</sup>; sin desdeñar, en ningún momento, la distinción celestial de los personajes orlados con sus respectivos nimbos sobre la cabeza, lo que remite junto con su propia presencia inmediata a la Virgen a su calidad de verdaderos *uomini famosi* de la orden. San Pedro Nolasco repite la iconografía habitual al mostrarse ataviado con el hábito blanco y el escudo de Aragón al pecho, a complementar con la banderola o estandarte, que ratifica el emblema de su religión, y la maqueta arquitectónica de un edificio eclesiástico concerniente a su calidad de fundador (Figs. 8 y 9).

Por su parte, san Ramón Nonato registra una serie de atributos más variados referentes todos a hechos que le ocurrieron en vida. Vestido con la muceta púrpura cardenalicia sobre el hábito blanco, en este llama poderosamente la atención el candado con el que se cierra su boca, signo de la acción emprendida contra él por los musulmanes

50. Teresa Gisbert, *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina* (La Paz: Plural Editores, 1999), 152-154.

51. Cordero Íñiguez, *Historia de Cuenca*, 167.



Fig. 8. El fundador de la orden mercedaria, san Pedro Nolasco, a los pies de la Virgen de la Merced. (Fotografía de los autores).



Fig. 9. San Ramón Nonato en la pintura del Museo de Las Conceptas. (Fotografía de los autores).

de Argel para que dejara de predicar en su viaje de 1203 a tierras norteafricanas. Resultado de su caridad y sencillez es la corona de espinas que porta sobre la cabeza, un motivo de origen divino derivado de la atención a un mendigo de Barcelona y por la que Jesucristo lo recompensó con la aparición de dos doncellas. La primera, le ofreció una corona de rosas, distintivo del gozo y felicidad, y la segunda una corona de espinas, alusiva al sufrimiento, escogiendo la segunda de ellas que se iba a convertir con posterioridad en atributo personal<sup>52</sup>. Debe reseñarse, al respecto, que dicha corona constituye un tipo muy desarrollado en el arte colonial, en virtud del denominado casco de espinas o *pileus* que se extiende por todo el bloque craneal y partía en su descripción de las propias fuentes evangélicas. Sus atributos habituales se repiten también en esta pintura, desde la custodia referente a la última comunión recibida en su lecho de muerte de la mano del mismo Jesús y a ser el blanco de muchas de sus predicaciones, a la palma martirial jalonada de tres coronas relativas a sus virtudes: castidad, elocuencia y martirio<sup>53</sup>.

52. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la Pa a la Z. Repertorios* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002), 5: 77-79.

53. Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos* (Madrid: Istmo, 2003), 390-392.



Fig. 10. Pormenor del marco y copete tallado perteneciente al lienzo de la *Virgen de la Merced* del Museo de Las Conceptas, Cuenca. (Fotografía de los autores).

Por último, no puede dejar de mencionarse el magnífico marco en madera tallada y dorada que orla el lienzo (Fig. 10). Por su estética y minuciosa labor, inserto dentro de la tradición artesanal quiteña y conforme a las corrientes decorativas barroco-rococó al decir de la utilización de rocallas y la incrustación de espejos, estos últimos también asociados simbólicamente a la pureza de María. No obstante, percibimos una flagrante diferencia entre el marco propiamente dicho y el copete que lo remata, por cuanto no existe una continuidad y ajuste a la parte inferior, ni en lo que se refiere al encaje de ambas piezas, ni mucho menos a la concordancia de los elementos ornamentales. De hecho, queda reflejado un cambio de intensidad decorativa entre una y otra, aun cuando comparten algunos de los motivos por su similar cronología. Tampoco coincide demasiado con la temática pictórica de la obra la colocación superior del emblema del corazón doloroso de Jesús, lo que nos lleva a pensar que el referido copete es un añadido que se reaprovechó a partir de los restos de un reducido retablo, hornacina u otro tipo de bien mueble.

## Conclusiones

El análisis de la pintura dedicada a la *Virgen de la Merced* sita en el Museo de Las Conceptas de Cuenca subraya, una vez más, el destacado papel de las pintoras dentro del panorama artístico colonial de la Edad Moderna. Ciertamente es que aún queda mucho

por hacer en este ámbito, pero el denuedo investigador de jóvenes historiadores, y de aquellos/as que ya no lo son tanto aportando un plus en su base experiencial más sólida, están confiriéndole a los estudios de género ya no solo una difusión pública, totalmente necesaria, sino también una visión transversal e interdisciplinar que lo enriquece y permite su observación desde una perspectiva poliédrica. Como casi siempre uno de los principales problemas radica en la ausencia de una amplia documentación, que nos conduzca a profundizar en las autoras y su producción, permitiendo trazar vínculos con las instituciones, mecenas y colegas de profesión, amén de conectar otro tipo de confluencias técnicas, estéticas y/o iconográficas.

Esto es lo que ocurre con el caso de sor María de la Merced, una verdadera desconocida tanto en el ámbito artístico como religioso y de la que solo tenemos, por ahora, la información que ella misma insertó a modo de leyenda en la base de la pintura. Simple reseña histórica o afán de vanagloria, sor María de la Merced legó estos datos reparando en la exposición más o menos pública de la obra, sobre todo si fue ejecutada para formar parte de la clausura. También dentro de estas existían jerarquías entre las componentes de la comunidad, por lo que eran conscientes de la pervivencia de sus hechos, ya fueran espirituales o materiales. Sin embargo, vivir en el microcosmos conventual alejadas del trasiego de la ciudad no les privaba de tener conocimiento de lo que ocurría fuera de los muros del inmueble; es más, participaban a su manera, trascendiendo a esta de los movimientos civiles y populares, de modo que fue frecuente su concurso en el engranaje de las relaciones sociales. Por supuesto, también en el devenir del mundo artístico, desde el mismo momento en que formaban parte de un aprendizaje y de unas tendencias más o menos definidas. Tal vez, la pintura fuera la modalidad más adecuada para una religiosa de clausura por su carácter asequible, material y técnicamente hablando. Pero también una manera perfecta de expresarse desde lo plástico para conectar esos dos mundos, sin dejar nunca de lado la misión religiosa a la que se habían entregado.

## Referencias

### Fuentes documentales

Archivo Histórico Monasterio de Las Conceptas (AHMC). Cuenca. Fondos: Historia del convento.  
Archivo Nacional de Historia (ANH). Cuenca. Fondos: Historia Cuenca.

## Fuentes bibliográficas

- Aranda Bernal, Ana. "La participación de las mujeres en la promoción artística durante la Edad Moderna." *Goya, Revista de Arte*, no. 301-302 (2004): 229-240.
- Arias Álvarez, José Carlos. *Evidente y oculto: viaje por la iconografía del arte colonial ecuatoriano*. Guayaquil: Banco Central de Ecuador, 2008.
- Báez, Rolando. "Marianismo y mestizaje en la cultura visual chilena. Una aproximación desde la práctica curatorial." En *Virgenes, mártires y santas mujeres*, 36-82. Santiago de Chile: Museo La Merced, 2014.
- Borchart de Moreno, Christiana Renate. "La imbecilidad y el coraje, la participación femenina en la economía colonial 1780-1830." *Revista complutense de historia de América*, no. 17 (1991): 167-182.
- . *La Audiencia de Quito: aspectos económicos y sociales (siglos XVI-XVIII)*. Quito: Ediciones del Banco Central y Ediciones Abya-Yala, 1998.
- Brunet, José. "La Virgen de la Merced y sus diversos patronazgos en América." *Estudios*, no. 172-175 (1991): 307-488.
- Cano Manrique, Francisco, María Teresa Ruiz Barrera, y Juan Luis Ravé Prieto. *La Orden de la Merced en Andalucía (1203-1603-2003). Patrimonio histórico mercedario, en la provincia de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2003.
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los santos*. Madrid: Istmo, 2003.
- Chacón Zhapán, Juan. *Historia del Corregimiento de Cuenca*. Cuenca: Banco Central, 1990.
- Cordero Íñiguez, Juan. *María en las artes cuencanas*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2004.
- . *Historia de Cuenca y su región. Segunda parte. Vol. 5 de Creación y desenvolvimiento de la gobernación (1777-1809)*. Cuenca: Universidad-Municipalidad, 2016.
- Gallegos de Donoso, Magdalena. *Iconografía de la Virgen María en el Arte ecuatoriano*. Quito: Museo Banco Central del Ecuador, 1982.
- Gisbert, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural editores, 1999.
- González Suárez, Federico. *Historia General de la República del Ecuador. Vol. 7*. Quito: Imprenta del Clero, 1903.
- Guede, Lisardo. *La Merced (compendio histórico, en 15 lecciones)*. Málaga: Imprenta J. Ruiz, 1977.
- Justo Estebaranz, Ángel. "Advocaciones marianas españolas en el arte de la Real Audiencia de Quito." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 20 (2014): 24-39.
- Kennedy Troya, Alexandra. "Mujeres en los claustros: artistas, mecenas y coleccionistas." En *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, comportamientos y comunidades*, 22-127. San Sebastián: Nerea, 2002.
- Kennedy Troya, Alexandra, y Marcia Sigüenza Crespo. *Monasterio de las Conceptas. Catálogo del Archivo Histórico*. Cuenca: Fundación Paúl Rivet, 1990.
- La Condamine, Charles Maria de. *Journal de voyage fait par ordre du Roi, a L'Equateur, servant d'introduction historique a la mesure des trois premiers degrés du méridien*. París: Imprimerie Royale, 1751.
- López Monsalve, Rodrigo. *Cuenca, Patrimonio Cultural de la Humanidad*. Cuenca: s. e., 2003.

- Lloret, Gustavo. *Museo de Las Conceptas. Un testimonio histórico*. Cuenca: Fundación Museo de Las Conceptas, 2009.
- Martín Martín, Inmaculada. "Isabel de Santiago: una pintora quiteña del siglo XVII." *De Arte. Revista de Historia del Arte*, no. 7(2008): 129-152.
- Martínez Borrero, Juan. *La pintura popular del Carmen. Identidad y cultura en el siglo XVIII*. Cuenca: CIDAP, 1983.
- Martínez Borrero, Juan, Carmen Ugalde de Valdivieso, y Juan Cordero Íñiguez. *De lo divino y lo profano. Arte cuencano de los siglos XVIII y XIX*. Cuenca: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1997.
- Matovelle, Julio. *Historia del culto a Nuestra Señora de las Mercedes en la República del Ecuador*. Quito: Tipografía Salesiana, 1910.
- Montes Sánchez, Macarena. "La participación de la mujer en el patrimonio artístico de Cuenca a fines de la Colonia." *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, XCI, no. 188 (2013): 41-86.
- Morales Muñiz, María Dolores-Carmen. "El simbolismo medieval en la cultura medieval." *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, no. 9(1996): 229-255.
- Moreno de Dávila, Eulalia. *La colección pictórica del Museo de las Conceptas de Cuenca*. Cuenca: Universidad del Azuay, 2005.
- Navarro, José Gabriel. *La escultura en el Ecuador durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Quito: Ed. Fundación José Gabriel Navarro y TRAMA, 2006.
- Ortiz Crespo, Antonio. *Ciudad de Quito. Guía de arquitectura*. Vol. 2. Quito: Municipio de Quito; Sevilla: Embajada de España, 2004.
- Paniagua Pérez, Jesús. "Las pinturas murales del convento de la Concepción de Cuenca (Ecuador)." *Cuadernos de Arte Colonial*, no. 7(1991): 109-127.
- . "Iconografía mercedaria en la colección Crespi de Cuenca (Ecuador)." *Estudios*, no. 192 (1996): 35-55.
- Paniagua Pérez, Jesús, y Deborah L. Truhan. *Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730). El corregimiento de Cuenca*. León: Universidad, 2003.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorios*. Vol. 5. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- "Reglas de las religiosas de la Pura y Limpia Concepción." *Revista del Archivo Nacional de Historia, sección Azuay*, no. 7(1987): 146-249.
- Rodríguez Docampo, Diego. "Descripción y relación del Estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito, que se ha hecho por mandado del Rey Nuestro Señor en virtud de su Real Cédula dirigida al Illmo. Sr. D. Agustín de Ugarte Saravia, Obispo de Quito, del Consejo de S. M. Por cuya orden la hizo Diego Rodríguez Docampo Clérigo, Presbítero Secretario del Venerable Deán y Cabildo de aquella Catedral. Año de 1650." En *Relaciones geográficas de Indias*, 207-322. Madrid: Ed. Atlas, 1965.
- Ruiz Barrera, María Teresa. "Notas iconográficas sobre la Virgen de la Merced. Sus artes plásticas en Andalucía occidental." En *Regina mater. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, 569-588. Córdoba: Litopress, 2016.
- Sanfuentes Echeverría, Olaya. "Las frutas en la pintura colonial de Chile: más que decoración, simbolismo." *Ensayos. Historia y teoría del arte*, no. 24(2013): 84-100.

- Stratton-Pruitt, Suzanne L., ed. *El arte de la pintura en Quito*. Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2012.
- Truhan, Deborah L. y Luz María Guapizaca Vargas. *Libro de Cabildos de la ciudad de Cuenca, 1591-1603*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y Alcaldía de Cuenca, 2010.
- Vargas, José María. *El arte ecuatoriano*. Puebla: Editorial J. M. Cajica, 1959.
- . *El arte religioso en Cuenca*. Quito: Editorial Santo Domingo, 1967.
- . *Patrimonio artístico ecuatoriano*. Quito: Trama Ediciones, 2005.
- Viforcós Marinas, María Isabel. "El beaterio quiteño de Nuestra Señora de La Merced y sus fallidos intentos de transformación del convento (1730-1758)." En *I Congreso Internacional del monacato femenino en España, Portugal y América: 1492-1992*, 357-366. León: Universidad de León, 1993.
- . "Luces y sombras de la vida monástica femenina: las concepcionistas de Cuenca (Ecuador) en el siglo XVIII." *Revista Estudios Humanísticos: geografía, historia, arte*, no. 17 (1995): 311-328.
- Zuriaga Senent, Vicent. *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes*. Valencia: Servicio de Publicaciones, 2005.





# Fray Agustín de Otero. Monje cisterciense y arquitecto en la Galicia del Barroco

Brother Agustín de Otero: Cistercian Monk and Architect in Baroque Galicia

**Javier Gómez Darriba**

Universidade de Santiago de Compostela, España

javier.gomez.darriba@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6712-2983>

**Paula Pita Galán**

Universidade de Santiago de Compostela, España

paula\_pita\_galan@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7448-4739>

Recepción: 26/06/2020 | Aceptación: 29/09/2020

## Resumen

*Fray Agustín de Otero (ca.1675-1730) fue un monje cisterciense perteneciente al monasterio de Santa María de Sobrado (A Coruña) que ejerció como arquitecto y aparejador en Galicia durante el primer tercio del siglo XVIII. Inició su carrera de lego constructor trabajando para su propio cenobio. En 1717 fue reclamado en Mondoñedo por el obispo fray Juan Muñoz y Salcedo para diseñar la renovación de la fachada de la catedral. A partir de entonces el prelado le confió otros proyectos en la ciudad como la reforma del palacio episcopal, la traza de una traída de aguas y de una fuente monumental, y también la de su propio sepulcro. Puesto que su figura apenas resulta conocida por la historiografía, en el presente trabajo abordaremos su biografía, carrera profesional y personalidad artística.*

## Abstract

*Brother Agustín de Otero (c.1675-1730) was a Cistercian monk belonging to the Monastery of Santa María de Sobrado (A Coruña) who worked as an architect and master mason in Galicia during the first third of the 18<sup>th</sup> century. He started his career as a lay brother and master builder working for his own monastery. In 1717, he was called to Mondoñedo by the Bishop Brother Juan Muñoz y Salcedo to redesign the Cathedral's façade. From that point on, the prelate entrusted him with other projects for the city such as the reform of the Episcopal Palace, the design of a water supply and monumental fountain, as well as his own tomb. Since Brother Agustín de Otero is a little known figure in historiography, in this paper we will analyze his biography, professional career, and artistic personality.*

## Palabras clave

Fray Agustín de Otero  
Frailes arquitectos  
Urbanismo  
Barroco  
Galicia  
Siglo XVIII

## Keywords

Brother Agustín de Otero  
Friar Architects  
Urbanism  
Baroque  
Galicia  
18<sup>th</sup> Century

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Gómez Darriba, Javier, y Paula Pita Galán. "Fray Agustín de Otero. Monje cisterciense y arquitecto en la Galicia del Barroco." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 26(2020): 120 - 147. <https://doi.org/10.46661/atRIO.5006>

© 2020 Javier Gómez Darriba y Paula Pita Galán. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

## Introducción

Desde la Edad Media las órdenes regulares acogieron en su seno a artesanos, artistas y demás profesionales que, en calidad de hermanos legos, pusieron sus conocimientos al servicio de su casa y religión. En el ámbito de la arquitectura los maestros de obras cistercienses constituyeron un caso paradigmático, pues tenían como misión llevar los principios arquitectónicos y estéticos de su orden allí donde fundaban sus monasterios. Hasta la Edad Moderna el Císter promocionó una imagen idealizada de sus monjes constructores. De hecho se conservan ilustraciones y otras manifestaciones artísticas que muestran a comunidades enteras participando en la edificación de sus abadías<sup>1</sup>. Sin embargo, en este periodo, fueron otras órdenes las que realmente destacaron por fomentar la formación y presencia de legos vinculados a la construcción, caso de la Compañía de Jesús o del Carmelo<sup>2</sup>. En las Coronas de Castilla y Aragón, como consecuencia de la reforma monástica impulsada por los Reyes Católicos, los monasterios benedictinos y cistercienses experimentaron la reedificación de sus principales sedes, mientras que las pequeñas comunidades fueron asimiladas como prioratos supeditados a las grandes casas. El mal estado en que la mayoría de los complejos medievales llegaron a la Edad Moderna, el incremento del volumen de las comunidades, la adopción de una espiritualidad más individual, así como los nuevos modos de vida comunitaria, hicieron necesaria la reconstrucción de las viejas abadías. Un proceso que las órdenes monásticas afrontaron siguiendo estrategias diversas. En Galicia el Císter abordó las reformas más urgentes desde la segunda mitad del siglo XVI, y contó para ello con arquitectos y maestros laicos llegados en su mayoría de otras regiones<sup>3</sup>. Su modo de proceder resultó muy distinto al de los benedictinos, que demoraron la reedificación de sus casas hasta el siglo XVII. A partir del último cuarto de dicha centuria comenzaron a dar su hábito a maestros y oficiales de la construcción, convirtiéndose en la orden que dispuso de un mayor número de legos de esta naturaleza. Frente a los diecisiete maestros de obras benedictinos, únicamente hemos localizado a tres cistercienses; dos de

\* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto I+D+i (PGC Tipo B) *Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia. El siglo XX*, PID2019-105009GB-I00, concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación para el periodo 2020-2022, y que cuenta con Alfredo Vigo Trasancos y Jesús Ángel Sánchez García como investigadores principales.

1. Según Kruger, esta imagen fomentada por el cronista de la orden, Oderic Vital, no se correspondería con la realidad, y únicamente los conversos con conocimientos técnicos cooperarían en las obras, Kristina Kruger, *Órdenes religiosas y monasterios* (Barcelona: H.F. Ulmann, 2008), 178-180.
2. María Victoria García Morales, *La figura del arquitecto en el siglo XVII* (Madrid: UNED, 1991), 106-128.
3. María Dolores Vila Jato, "La arquitectura de los monasterios cistercienses en Galicia durante el Renacimiento," en *Arte del Císter en Galicia y Portugal*, coords. Jorge Rodrigues y José Carlos Valle Pérez (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998), 184-229.



Fig. 1. Pedro de Monteagudo y Domingo de Andrade, iglesia monasterial de Santa María de Sobrado, 1677-1710. Sobrado dos Monxes. (Fotografía de los autores).

ellos profesos en el monasterio de Santa María de Sobrado, y el restante en el de Santa María de Oseira<sup>4</sup>. De los tres, fray Agustín de Otero resultó el más notable y el único que trabajó para clientes ajenos a su casa monástica<sup>5</sup>.

Otero superó su examen de novicio en Sobrado a los 26 años, el 6 de noviembre de 1701. Pasados cinco días recibió el hábito de lego en presencia del abad fray Ambrosio de Barrios, y cambió su nombre de bautismo, Juan, por el de fray Agustín<sup>6</sup>. Era oriundo de la feligresía de San Vicente de Mañufe (Gondomar, Pontevedra), donde había sido bautizado el 30 de septiembre de 1675<sup>7</sup>. El monje fray Manuel Coello se encargó de elaborar su informe de *moribus et vita* y el de limpieza de sangre, y profesó el 31 de diciembre

4. Paula Pita Galán, "Los frailes arquitectos del siglo XVIII en Galicia: trayectoria artística de los maestros regulares de las órdenes de San Benito, San Francisco y Santo Domingo" (tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2019), 107.
5. Este regular también aparece mencionado en la documentación como fray Agustín de Outeiro, que es su apellido en el libro de bautismo y en las informaciones de *moribus et vita* redactadas previamente a su ingreso en la congregación; y asimismo como fray Agustín de Sobrado, Pita Galán, 870-882.
6. Arquivo do Reino de Galicia (a partir de ahora ARG), Monasterio de Santa María de Sobrado, Libros de actas (1659-1739), s.f. (89v.)
7. ARG, Monasterio de Santa María de Sobrado, Libro de tomas de hábito (1701-1719), f. 50r.

de 1702<sup>8</sup>. Según el libro de actas del monasterio, fray Agustín era oficial de carpintería, un oficio que le habría facilitado el ingreso justo cuando la comunidad se hallaba inmersa en la reconstrucción de su iglesia (Fig. 1). Las obras del templo se habían iniciado en 1677 bajo la dirección de Pedro de Monteagudo, que estuvo al frente de la fábrica hasta su fallecimiento en 1700. Su defunción supuso un parón en los trabajos, que no debieron retomarse hasta la llegada de Domingo de Andrade en 1704, quien los dirigió hasta 1707<sup>9</sup>. Fray Agustín hubo de participar en las obras a las órdenes de este maestro mayor de la catedral de Santiago. Ello le sirvió para contactar con la vanguardia artística gallega y asimismo para incrementar sus conocimientos arquitectónicos y su reputación como maestro, lo cual debió otorgarle el renombre necesario para ser requerido años después en Mondoñedo<sup>10</sup>.

### Actividad artística conocida, atribuciones y desmentidos

Según la documentación localizada, la actividad de fray Agustín como arquitecto en la década de 1710 se circunscribió al monasterio de Sobrado y a la ciudad episcopal de Mondoñedo. Para su casa monástica construyó entre 1714 y 1720 el cuarto del "Bendaval y el corredor de la Celda Abacial" del claustro Grande<sup>11</sup>. Mientras que la urbe episcopal le ofreció en 1717 el encargo de mayor envergadura de su carrera artística: diseñar la fachada de la catedral (Fig. 2). Ignoramos quién lo conocía en dicha capital para confiarle semejante proyecto. Novo Sánchez lanzó la hipótesis de que el escultor Bernabé García de Seares –muy activo en Mondoñedo desde finales del siglo XVII en adelante– pudiera haberlo recomendado después de que ambos coincidiesen en el monasterio de Sobrado en 1696<sup>12</sup>. Pero este encuentro jamás se produjo, pues por aquel entonces el

8. ARG, Monasterio de Santa María de Sobrado, Libro de tomas de hábito (1701-1719), ff. 41r.-51r. y Libros de actas (1659-1739), s.f. (93r.)
9. Antonio Bonet Correa, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII* (Madrid: CSIC, 1966), 341-358; Miguel Taín Guzmán, *Domingo de Andrade. Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)* (Sada: Edición do Castro, 1998) 1:236-249; María del Carmen Folgar de la Calle, "La arquitectura de los monasterios cistercienses de Galicia desde el Barroco hasta la desamortización," en Rodríguez y Valle Pérez, *Arte del Císter*, 300-305; Leopoldo Fernández Gasalla, "La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)" (tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2004), 1333-1355.
10. Generalmente resulta difícil rastrear la labor de estos maestros cuando ingresan en una comunidad religiosa. Lo habitual es que se pongan a las órdenes del maestro de obras de la casa o, directamente, que asuman dicha maestría; de manera que toda reforma o reparación se lleve a cabo en ella sea bajo su dirección. Sin embargo la documentación no suele aportar datos que confirmen esta actividad. Las noticias acerca de la labor de estos maestros devienen de trabajos para otros monasterios de la orden, para diversas instituciones religiosas o laicas, o para comitentes particulares. Dichas referencias denotan la buena reputación de los legos más allá de los muros de su cenobio.
11. Folgar de la Calle, "La arquitectura," 306.
12. Francisco Javier Novo Sánchez, "La fachada occidental barroca de la Catedral de Mondoñedo," en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*, coords. María Dolores Barral Ribadulla et al. (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012), 3: 2011.



Fig. 2. Fray Agustín de Otero, fachada de la catedral de Mondoñedo, 1717-1720. Mondoñedo. (Fotografía de los autores).

joven Juan de Outeiro todavía no había ingresado en el cenobio. En 1910 Lence-Santar y Guitián manifestó que el monje era un “gran amigo” del obispo promotor de la obra de la fachada, el giennense fray Juan Muñoz y Salcedo<sup>13</sup>. A partir de entonces la historiografía interpretó estas palabras de forma literal. A nuestro juicio, o bien el autor exageró con esta supuesta amistad, o lo que realmente quiso decir es que el prelado tenía depositada en él una gran confianza. Hecho que parece probado por dos razones fundamentales: en primer lugar porque le encomendó el diseño de una obra de suma importancia (la fachada de la catedral), en la que estaba dispuesto a invertir una gran cantidad de dinero. Y en segundo, porque años después lo solicitó en Mondoñedo para realizar los peritajes y diseños de una traída de aguas. En aquella ocasión el obispo receló de las propuestas de un avezado arquitecto como José Martínez Celiz, y también de los planteamientos formulados por fray Francisco Velasco pese a que contaba con

13. Eduardo Lence-Santar y Guitián, *Mondoñedo: El Convento de Alcántara* (Mondoñedo: César G. Seco Romero, 1910), 7.

una probada experiencia en obras ingenieriles. El pontífice solo se fió del criterio de fray Agustín, cuyas estancias en Mondoñedo eran realmente cortas porque siempre tenía la obligación de regresar de inmediato a su monasterio. Cuando venía a la capital el prelado lo acogía en el palacio episcopal. Estas debieron ser en definitiva las razones por las que Lence-Santar declaró que entre ambos existía una gran amistad. Lo cierto es que Muñoz y Salcedo resultó el primer obispo mindoniense en depositar su confianza en arquitectos pertenecientes a órdenes religiosas para que desempeñasen su labor en la capital episcopal. A fin de cuentas él era un monje jerónimo y debía conocer de primera mano la valía de estos peculiares legos. En 1708 le encargó al benedictino fray Gabriel de Casas el análisis pericial del primitivo convento de la Encarnación después de que fuese inspeccionado por distintos maestros de obras, carpinteros y escultores. El prelado tenía en alta consideración a este leonés profeso en San Martín Pinario (Santiago de Compostela), de quien dijo que era un "maestro de los de primer crédito en Arquitectura y otras artes"<sup>14</sup>. Entre 1717 y 1726, como ahora veremos, requirió en numerosas ocasiones de fray Agustín de Otero. Y en 1727 no se opuso a que el franciscano fray Lorenzo de Santa Teresa dirigiese las obras del convento de San Francisco del Rosal, después de que el provincial de la Reforma de San Pedro de Alcántara lo enviase a la urbe a reconocer los terrenos donde se erigiría el cenobio<sup>15</sup>.

En 1717 fray Agustín de Otero contaba aproximadamente con 42 años y se hallaba firmemente consolidado en el ejercicio de su profesión como arquitecto. En aquel año el obispo mindoniense fray Juan Muñoz y Salcedo le confió el diseño de la mayor empresa urbanística que hasta entonces había promovido en la ciudad: la remodelación de la fachada de la catedral. En aquella década el prelado estaba volcado en la reforma de los principales edificios religiosos de la urbe. Entre 1713-1717 había sufragado buena parte de la construcción del convento concepcionista de la Encarnación, diseñado por el asturiano José Martínez Celiz. En 1716 se había comprometido a financiar las obras de la iglesia conventual de San Martiño de Vilalourente, proyectada asimismo por Martínez Celiz<sup>16</sup>. En dicho año también había costado la renovación de la fachada del santuario de Nuestra Señora de los Remedios, un templo cuyo patronato pertenecía a la mitra y en cuya obra se contrató a José Antonio Ferrón, aparejador que había dirigido parte de

14. Javier Gómez Darriba, "Reconstruyendo una ruina del siglo XVII. El desaparecido convento de la Encarnación de Mondoñedo," *Sémeta*, no. 31 (2019): 251-269, <https://dx.doi.org/10.15304/s.31.5994>.

15. Javier Gómez Darriba, "La arquitectura de la humildad. El convento alcantarino de San Francisco del Rosal en Mondoñedo," *Cuadernos de Estudios Gallegos* 67, no. 133 (2020): 111, <https://doi.org/10.3989/ceg.2020.133.04>.

16. Javier Gómez Darriba, "La ciudad de Mondoñedo en los siglos XVII y XVIII. Construcción y nueva imagen de un centro de poder episcopal" (tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2020), 257-269, 284-289.

la construcción del convento concepcionista<sup>17</sup>. Justo cuando cesó la actividad edilicia en este cenobio, el obispo anunció en abril de 1717 su decisión de costear íntegramente un nuevo frontispicio para la catedral. El Cabildo, muy agradecido, acordó que ningún canónigo se entrometiese en esta obra, pues dado que el prelado la financiaba, solo él tendría derecho a hacerla y dirigirla a “su gusto”. La transformación de la fachada no se debió a cuestiones tectónicas ni porque amenazase ruina. Se justificó por razones estéticas y propagandísticas. Muñoz y Salcedo manifestó en numerosas ocasiones que su actuación se ajustaba a criterios personales, pues a su juicio el frontispicio y sus torres lucían “un aspecto mui antiguo sin aquella proporcionada disposición” que exigía, y dicha “desygualdad” contrastaba con “la buena disposición, y deçencia” que sí presentaba el templo en el “interior de sus naves”. Estas y otras apreciaciones similares, como el expresar que las torres carecían de la “formalidad de tales (...) por lo antiguo y deforme de las que ai”<sup>18</sup>, indican que la fachada adolecía de una perfecta simetría y que las torres debían tener una altura o formato desemejantes. En cualquier caso, el frontispicio contaba con elementos que jamás despertaron la crítica negativa del prelado, como la portada o el rosetón del siglo XIII, que por supuesto se conservaron. Aun así no se puede descartar que de existir un presupuesto más ambicioso no se hubiera acometido una remodelación completa. Sea como fuere, el encargado de diseñar un nuevo frontis imbricado con la fábrica medieval fue fray Agustín de Otero. La dirección de las obras corrió por cuenta del aparejador Francisco Piñeiro. Se desconoce qué canteros trabajaron para él a excepción del maestro Rosendo Méndez; y también se ignora quiénes labraron las esculturas y los relieves pétreos, aunque dicha labor ha sido atribuida al escultor Bernabé García de Seares. El grueso de las obras ocupó desde 1717 a 1720, y el obispo invirtió en ellas 136.400 reales<sup>19</sup>. El monje cisterciense acudía puntualmente a Mondoñedo para examinar *in situ* su evolución. Cuando se producía un avance significativo o se culminaba una determinada parte, el prelado aprovechaba para obsequiarlo

17. Eduardo Lence-Santar y Guitián, *Mondoñedo: El Santuario de los Remedios* (Mondoñedo: César G. Seco Romero, 1909), 12; José Couselo Bouzas, *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (Santiago de Compostela: Seminario, 1932), 345; Gómez Darriba, “La ciudad,” 328-329.

18. Estas impresiones del obispo quedaron reflejadas textualmente en los protocolos notariales de Mondoñedo y en las actas capitulares de la catedral. Cfr. Archivo Histórico Provincial de Lugo (a partir de ahora AHPL), Protocolos Notariales, leg. 7382-1, ff. 129r.-131v. y leg. 7382-2, ff. 24r., 59r.; Archivo de la Catedral de Mondoñedo (a partir de ahora ACM), Actas Capitulares, vol. 16, f. 51v.

19. La construcción de la fachada ha sido documentada por distintos autores. Otros también han aportado certeros análisis estilísticos e iconográficos. Del conjunto de ellos conviene destacar: Lence-Santar y Guitián, *Mondoñedo: El Convento*, 8-10; Alfredo Vigo Trasancos, “La ciudad de Mondoñedo en el siglo XVIII. La renovación urbana de una antigua sede episcopal,” *Estudios Mindonienses*, no. 15 (1999): 524-527; Andrés A. Rosende Valdés, “La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas,” en *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, ed. Miguel Ángel Castillo Oreja (Madrid: Fundación BBVA, A. Machado Libros, 2001), 81-83; Enrique Cal Pardo, *La Catedral de Mondoñedo. Historia* (Lugo: s. e., 2002), 41-43; y del mismo autor, *Episcopologio Mindoniense* (Santiago de Compostela: CSIC-Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”; Mondoñedo-Ferrol: Estudios Mindonienses, 2003), 675-679; Novo Sánchez, “La fachada,” 2005-2020; Pita Galán, “Los frailes,” 872-880; Gómez Darriba, “La ciudad,” 195-224.

a él, al aparejador y a los oficiales. Así, el 11 agosto de 1719 aprobó concederle 480 reales “para un refresco”<sup>20</sup>. El 30 de octubre de 1720, con la fachada a punto de finalizarse, se aprobaron unas partidas destinadas a celebrar el colofón de las obras. Entonces se acordó fijar las cantidades con que agasajar a sus artífices. Fray Agustín recibiría otros 480 reales; Francisco Piñeiro 120; y los demás canteros se repartirían 60<sup>21</sup>.

El monje arquitecto introdujo el estilo barroco en la fachada y con ello dotó a la catedral de mayor grandiosidad y ornato. Aun así no borró del todo su huella medieval, pues respetó su portada y rosetón. Lo cierto es que se enfrentó a un frontispicio del siglo XIII alterado en reformas posteriores. Presentaba una estructura tripartita gracias al par de estribos que disociaban el lienzo central –correspondiente a la nave mayor– de los laterales. En el primero conservó la portada, compuesta por columnillas acodilladas y capiteles sobre cuyos cimacios se apoyan las arquivoltas boceladas. Encima se abre el rosetón<sup>22</sup>. Lo cobija un arco apuntado que se duplica en los paños laterales. Hay quien considera que esta triple arcada pertenece a la fachada primitiva<sup>23</sup>. Otros creen que se debe a una reforma del siglo XV<sup>24</sup>. Hay también quien la encuadra en el XVI, por ser entonces cuando se habrían cerrado las falsas tribunas que montan sobre las naves laterales<sup>25</sup>. E incluso quien opina que las tres ojivas fueron igualadas por fray Agustín<sup>26</sup>. Por su morfología y por los datos documentales que se conservan estimamos que dicha intervención hubo de efectuarse entre los siglos XIV y XVI, resultando especialmente lógica la hipótesis de Carrero Santamaría. Al hastial lo flanqueaban dos torres en sus extremos. Algún autor ha teorizado con la posibilidad de que fuesen circulares<sup>27</sup>. Pero a la luz de un reciente hallazgo de lo que parece la más antigua figuración conocida de la catedral, fechable entre el último tercio del siglo XVI y los dos primeros del XVII, las torres serían cuadrangulares

20. Francisco Piñeiro recibiría 200 reales “para un corte de un bestido”, ACM, Actas Capitulares, vol. 16, f. 166v. y Cuentas de la Fábrica, vol. 28-1, f. 380r.; Miguel Taín Guzmán, “Los aparejadores gallegos en época moderna (siglos XVI-XVIII),” en *El aparejador y su profesión en Galicia. De los maestros de obras a los arquitectos técnicos e ingenieros de edificación*, eds. Jesús Ángel Sánchez García y José M. Yáñez Rodríguez, 2.ª ed. (2001; Santiago de Compostela: Consello Galego de Colexios de Aparelladores, Arquitectos Técnicos e Enxeñeiros de Edificación, 2009), 108.

21. ACM, Actas Capitulares, vol. 16, ff. 228r., 229v., 267v. y Cuentas de la Fábrica, vol. 28-1, ff. 380v.-381r.

22. Marta Díaz Tie, “La catedral medieval de Mondoñedo: arquitectura, escultura y pintura monumental,” *Estudios Mindonienses*, no. 15 (1999): 350-355; Eduardo Carrero Santamaría, “De la influencia cisterciense en Santa María de Mondoñedo a la evolución arquitectónica de un proyecto basilical románico,” en *Actas. II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal* (Ourense: Deputación Ourense, Abadías Cistercienses de Galicia, Asturias y León, Concello de Ourense, Caixa Ourense; Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999), 3:1178-1179; Ramón Yzquierdo Perrín, “Las Catedrales de la Diócesis de Mondoñedo en la Edad Media,” en *El legado cultural de la Iglesia Mindoniense. I Congreso do Patrimonio da Diocese de Mondoñedo. Ferrol, 16, 17, 18 de setembro. 1999*, eds. Fátima Díez Platas, Juan Manuel Monteroso Montero, y Manuel J. Recuero Astray (A Coruña: Universidade da Coruña; Lugo: Diputación de Lugo, 2000), 141, 143-144.

23. Yzquierdo Perrín, “Las Catedrales,” 141, 143.

24. Santos San Cristóbal Sebastián, *La Catedral de Mondoñedo* (Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 1989), 16.

25. Carrero Santamaría, “De la influencia,” 1178-1179.

26. Rosende Valdés, “La modificación,” 83.

27. Cal Pardo, *La Catedral*, 42.

Fig. 3. Anónimo, inicial miniada en un cantoral de la catedral de Mondoñedo, ca. 1560-1670. Óleo sobre pergamino, 105 x 105 mm. Biblioteca Capitular de Mondoñedo. (Fotografía de los autores).



y su cuerpo de campanas contaría con un remate piramidal (Fig. 3). De todos modos la ejecución de esta miniatura cuenta con una técnica muy limitada, y presenta una panorámica libremente interpretada<sup>28</sup>. En definitiva, no se puede asumir esta vista como una representación literal de la realidad, sino más bien aproximada. En ella también se distingue la coronación del hastial por una suerte de muro con un antepecho, culminado a su vez por una peineta en cuyo remate aparece lo que podría interpretarse como la estructura de un reloj o una escultura acrótera. El reloj catedralicio estuvo sobre la portada hasta 1585 como mínimo<sup>29</sup>. Tampoco se puede descartar que dicha peineta se tratase del “paredon antiguo, y tosco con que remataua el frontispicio”, en el cual había unas campanas. Así aludió a él el obispo Muñoz tras haberse colocado los signos en la nueva torre norte. Con lo cual podría ser una espadaña<sup>30</sup>. La pintura no representa el atrio abalaustrado y escalonado que se disponía ante la fachada. Este espacio acotado había sido construido a partir de 1548 por orden del obispo Diego de Soto. En dicha reforma se rebajó el suelo de la plaza inmediato al frontis. Ello obligó a alargar el tamaño de las jambas y columnillas de la portada, dando lugar a una intervención en estilo<sup>31</sup>. Poco después, en 1554, el pintor Alonso Valpuesta la policromó íntegramente, figurando en el tímpano una imagen mariana. Muy probablemente la Asunción por tratarse de la advocación titular de

28. La imagen se inscribe en una inicial miniada de 10,5 por 10,5 cm presente en uno de los cantorales que custodia la Biblioteca Capitular de Mondoñedo. Se trata de un libro de 80 por 58 cm en cuyo segundo folio vuelto figura la letra capital “V”, correspondiente al vocablo latino *vidi* con el que da comienzo la antífona *Vidi acquam*. El volumen cuenta con distintas miniaturas, pero carece de cualquier referencia directa que cite su data original, Gómez Darriba, “La ciudad,” 214-215.

29. ACM, Miscelánea, arm. 4, est. 1, leg. 2, no. 6, s.f.; Enrique Cal Pardo, *Mondoñedo -Catedral, Ciudad, Obispado- en el siglo XVI. Catálogo de la documentación del Archivo Catedralicio* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992), 559, 873.

30. AHPL, Protocolos Notariales, leg. 7382-3, f. 86r.

31. Enrique Cal Pardo, “Historia del pontificado de D. Diego de Soto,” *Estudios Mindonienses*, no. 4 (1988): 339-340, 415-416.

la catedral<sup>32</sup>. En la actualidad luce una pintura mural de la Inmaculada. Algunos autores la consideran de la segunda mitad del XVII<sup>33</sup>. Otros la creen dieciochesca y la adscriben al momento en que se remodeló la fachada<sup>34</sup>.

En resumidas cuentas, fray Agustín planteó un frontispicio donde lo barroco marida con lo medieval. Le otorgó movimiento en planta adelantando la línea de las nuevas torres respecto al hastial. En este mantuvo su división tripartita, pero la modernizó convirtiendo los viejos estribos en pilastras de orden gigante. Su fuste apenas se rehúnde en los dos tercios superiores; sin embargo en el inferior cuenta con un pináculo esférico sobre un pedestal resaltado. Estos pilastrones toscanos tienen sobre su capitel un trozo de entablamento con su correspondiente friso, arquitrabe y cornisa, que carece de continuidad en el resto del hastial. El arquitecto también intervino en los vanos de los paños laterales que ya debían existir en la primitiva fachada. Los guarneció con un enmarque moldurado de ángulos acodados revestido a su vez con hojarasca rizada y cabezas de *putti*. La decoración vegetal recuerda a la genérica de los retablos gallegos de la época (Fig. 4). Las torres, por su parte, presentan un gran cuerpo basamental cuadrangular sobre el que montan otros dos decrecientes, igualmente cúbicos aunque de planta quebrada. El que sirve de base cuenta con una variopinta decoración en sus ángulos, pues en ellos se reitera la presencia del pináculo esférico en resalte montado sobre un pedestal que ya habíamos visto en el fuste de los pilastrones. Sobre sus bolas se clavan unas pirámides invertidas en las que asientan unos jarrones de desigual formato y asimismo de dispar contenido vegetal, aunque el dominante es el maíz; también se aprecian distintas flores, entre las que se distinguen las azucenas, muy vinculadas con la virginidad de la patrona del templo. Encima de estos jarrones aparece en cada uno de los ángulos lo que cabría interpretar como el adorno más atrevido y llamativo del frontispicio, pues aparte de ser muy dinámico se dispone de manera parcialmente exenta. Resulta una conjunción de múltiples molduras culminadas por pinaculillos esféricos y un balaustre intermedio, y se asienta en cabezas que han sido interpretadas como de guerreros amerindios<sup>35</sup>. Este primer cuerpo culmina con una gruesa placa de perfil curvo en su eje central y rectangular en los flancos. El segundo lo articulan unas pilastras cajeadas en las que se encastran rosetas y una moldura curva en el sumoscapo similar a la placa antedicha (Fig. 5); mientras que el de remate cuenta con más pináculos con

32. Gómez Darriba, "La ciudad," 197.

33. José Manuel García Iglesias, *Pinturas murais de Galicia* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989), 50.

34. San Cristóbal Sebastián, *La Catedral*, 28; Enrique Fernández Castiñeiras y Juan Manuel Monterroso Montero, *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVIII* (Santiago de Compostela: Tórculo, 2006), 159-160.

35. Novo Sánchez, "La fachada," 2012.



Fig. 4. Fray Agustín de Otero, vano con el relieve de san Jerónimo y ornamentación en la fachada de la catedral de Mondoñedo, 1717-1720. Mondoñedo. (Fotografía de los autores).

bola y lo corona un cupulín gallonado. Cabe destacar que en cada una de las claves de los arcos de estos dos últimos cuerpos se inscriben distintos mascarones en relieve, similares en cierto modo a los que abundan en el interior de la iglesia de Sobrado, fundamentalmente en los capiteles de las pilastras de la nave o en el anillo de la cúpula.

Las torres y el hastial se unifican gracias a un pretil de balaustres oblicuos. Su formato difiere de los presentes en el tercer cuerpo de la torre; de los de la lonja del atrio de la que ahora hablaremos; y asimismo de los que coronan el muro norte que cierra la nave, pese a que estos también se disponen al bias. Todos estos antepechos de cantería se dividen rítmicamente por pedestales que sustentan esferas. En la parte central se interrumpe el recorrido de la balaustrada para dar lugar a la amplia peineta donde se encastra la escultura de la Virgen Asunta. Esta parte vuelve a presentar bolas que descansan en netos, en cuerpos troncocónicos o en aletones avolutados<sup>36</sup>. Aunque el

36. Novo Sánchez advierte semejanzas entre la peineta y sus remates esféricos con la portada del tratado de Vignola traducido al español; y asimismo entre los pilastrones culminados con pináculos con bola y las pilastras presentes en la Casa de la Audiencia de Sobrado, o con los pilastrones de la fachada de la iglesia cisterciense de Santa María de Montederramo, Novo Sánchez, 2012, 2014, 2020.



Fig. 5. Fray Agustín de Otero, detalle de la torre sur o del Reloj de la fachada de la catedral de Mondoñedo, 1717-1720. Mondoñedo. (Fotografía de los autores).

remate hubo de diseñarlo fray Agustín, es probable que se ejecutase con posterioridad a 1720, pues en octubre de 1725 José Antonio Ferrón recibió un pago por llevar a cabo “la coronación de la Yglesia”<sup>37</sup>; mientras que en septiembre de 1729 el Cabildo aprobó entregar al arquitecto benedictino fray Juan Vázquez 150 reales “de agassajo (...) por la dispossicion que dio” para asegurar la campana de la Paula y por “el petril que se hico en el passo de la thorre de Campanas a la de el Relox sobre la Yglessia”<sup>38</sup>. No se puede descartar la posibilidad de que la citada “coronación” llevada a cabo por Ferrón se trate de la balaustrada que culmina el muro norte del templo hasta alcanzar el crucero. Sea como fuere, el conjunto de estas obras coincide en el tiempo con la reforma de la fachada de la catedral de Sigüenza, cuyo hastial también se flanqueó con torres y se culminó con un antepecho con balaustres<sup>39</sup>. Por último, debe reseñarse que la remodelación planteada

37. Novo Sánchez, 2011.

38. ACM, Cuentas de la Fábrica, vol. 28-1, f. 434r.

39. Vigo Trasancos, “La ciudad,” 526.

por fray Agustín supuso la sustitución de la lonja abalaustrada de mediados del XVI por otra *ex novo*. De esta manera se mantuvo la presencia de un atrio cuyo perímetro independizaba el espacio sagrado del profano (Fig. 6). Contaba con dos entradas con sus respectivas escaleras por sus flancos norte y sur, mientras que el lado occidental lo recorría un antepecho abalaustrado. El conjunto de la obra se coronaba con pináculos esféricos sobre netos de frentes cajeados y puntas de diamante. En 1969 se extirpó de su emplazamiento original y se trasladó parte de ella al flanco norte de la plaza. La mudanza se efectuó siguiendo un plan de Pons-Sorolla que pretendía homogeneizar la cota de la plaza<sup>40</sup>. De esta forma la catedral perdió parte de su esencia moderna, pues llevaba cuatro siglos con un atrio ante ella, y más de dos con el dieciochesco.

En otro orden de cosas, ignoramos si el monje cisterciense tuvo algo que ver en la concepción del programa iconográfico del frontispicio. Todo parece indicar que fue el obispo Muñoz quien lo ideó<sup>41</sup>. Al fin y al cabo ya hemos comprobado que el Cabildo le había concedido el beneplácito de erigir la fachada a "su gusto". Solo así se explica la presencia de sus devociones más queridas y autorreferenciales: san Jerónimo y san Lorenzo, dos cultos ignorados en Mondoñedo antes de que llegase a la sede. El primero representaba el fundador de la orden religiosa a la que pertenecía; mientras que el segundo, era el titular del monasterio del Escorial del que provenía, pues allí había sido prior antes que electo para Mondoñedo. El resto de las devociones de la fachada sí contaban con arraigo local. En el tímpano se halla la imagen policromada de la Inmaculada, titular en Mondoñedo de dos capillas y del citado convento concepcionista<sup>42</sup>. En la peineta aparece el alto relieve de la Asunción, patrona de la catedral. La culmina la efigie acrótera de san Rosendo, patrono de la diócesis, que bendice con su diestra la urbe que se despliega ante él. Como no podía ser de otra forma, la fachada incluye la presencia de tres escudos episcopales de Muñoz que son testimonio de su promoción.

A modo de conclusión, la reforma del frontispicio trajo consigo un aumento muy significativo de su altura, pues sus portentosas torres alcanzaron los 35 metros<sup>43</sup>. Estas y la peineta salvaron el complejo de inferioridad que le acarreaba a la catedral el ubicarse en la zona más baja del Mondoñedo intramuros. A partir del XVIII sobresalió con

40. Gómez Darriba, "La ciudad," 213, 549-550.

41. También se ha lanzado la hipótesis de que el escultor Bernabé García de Seares pudiera tener algo que ver en este asunto, Novo Sánchez, "La fachada," 2011.

42. Enrique Cal Pardo, "El voto-juramento inmaculista en la catedral de Mondoñedo," *Estudios Mindonienses*, no. 8 (1992): 371-417.

43. Cal Pardo, *La Catedral*, 42.



Fig. 6. Fray Agustín de Otero, lonja abalaustrada de la catedral de Mondoñedo en una fotografía tomada en 1925 por Ruth Matilda Anderson. (*Unha mirada de antano. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia; New York: The Hispanic Society of America, 2009), 218.).

altanería y las torres pasaron a vislumbrarse desde distintas panorámicas de la ciudad y el valle. Basta contemplarla desde ángulos muy dispares para comprender que la remodelación barroca la reafirmó como principal hito arquitectónico de la urbe. En las distintas perspectivas siempre se aprecia la estatua de san Rosendo recortada en el horizonte, como si de alguna manera dominase el cielo de su diócesis. En definitiva, la nueva fachada hizo que una de las catedrales más pequeñas de España tuviese al menos un rostro más tallado y engalanado que muchos de estos templos. De todos modos es justo reconocer que su ejecución no resultó todo lo fina que cabría esperar de una empresa de tamaño relevancia. En este sentido posee un halo propio de la arquitectura religiosa popular, pues resulta un tanto basta y rústica; incluso arcaizante en lo que a profusión de pináculos y bolas se refiere; por no hablar de las rosetas de las pilastras de las torres. Su excesivo desarrollo horizontal desequilibra sus proporciones y le resta el refinamiento y elegancia de otras fachadas coetáneas. Aun así no cabe duda de que constituye una obra contundente para el espacio al que se abre, acaparando todo el protagonismo de la plaza. Además, el modelo de torre campanario ideado por fray Agustín tuvo una alargada sombra en la diócesis mindoniense hasta finales del XVIII, pues inspiró a distintos maestros de obras a la hora de configurar los campanarios de algunas iglesias parroquiales, en las que reiteraron el prototipo catedralicio de forma más simplificada<sup>44</sup>.

44. Es el caso de los templos de San Pedro de Miñotos y Santa María de Orol (Orol); San Pedro de Xuances y San Clemente de Morás (Xove); San Vicente de Lagoa (Alfoz); o San Xoán de A Laxe (O Valadouro), Gómez Darriba, "La ciudad," 219-224.



Fig. 7. Fray Agustín de Otero (atrib.), fachada del palacio episcopal de Mondoñedo, ca. 1719-1721. Mondoñedo. (Fotografía de los autores).

Junto a la catedral se halla el palacio episcopal. En el siglo XVIII fue objeto de atención de distintos obispos. Este proceso lo inició fray Juan Muñoz y Salcedo nada más instalarse en la cátedra (1705), pues mejoró alguna de sus estancias<sup>45</sup>. A finales de la década de 1710 hizo más reformas motivadas por la construcción de la nueva torre del Reloj. El 11 de agosto de 1719 comunicó al Cabildo que las obras de la misma implicaban “condenar el balcon de palacio que mira a la plaza y assi que estaua en animo de hacer otro en la mesma thorre â donde se pudiese subir desde el quarto del palacio y que procuraria fuese tal, que no afease dha torre, ni causase despropozion alguna”<sup>46</sup>. Intuimos que hacia 1719-1721 se reedificó parte de la fachada palaciega aneja a dicha torre con arreglo a una traza de fray Agustín de Otero (Fig. 7). Aparte de resultar dos obras coetáneas, el formato de las pilastras de la portada recuerda a los pilastrones del frontis catedralicio. Dicha portada quizá se trate de una remodelación de la de mediados del XVI, la cual se aprecia en la miniatura del cantoral. Esta también contaba con un arco de medio punto abovedado que antecedió a la puerta de entrada. La puerta dieciochesca se define por un arco deprimido. La composición uniforme y regular del pórtico contrasta con el paño que media entre este y la torre, cuyo arco mixtilíneo parece ser fruto de una reforma

45. Especialmente la cámara episcopal, que mudó de emplazamiento, ACM, arm. 3, *Memorias para la historia de la Santa Yglesia de Mondoñedo*, f. 113v. (Primera foliación); Henríque Flórez, *España Sagrada. Theatro Geographico Historico de la Iglesia de España. Origen, divisiones, y límites de todas sus Provincias. Antigüedad, Traslaciones, y estado antiguo y presente de sus Sillas, con varias Disertaciones criticas. Tomo XVIII. De las Iglesias Britoniense, y Dumiense, incluidas en la actual de Mondoñedo* (Madrid: Antonio Marín, 1764), 274.

46. ACM, *Actas Capitulares*, vol. 16, ff. 166r.-166v.



Fig. 8. Fray Agustín de Otero (atrib.), sepulcro de fray Juan Muñoz y Salcedo en la catedral de Mondoñedo, ca. 1721. Mondoñedo. (Fotografía de los autores).

no muy afortunada de fray Agustín. Bajo él se conserva una ventana que cabe vincular al palacio construido en la década de 1540<sup>47</sup>. Sobre este lienzo mural y la portada se asienta un balcón que ya a mediados del XIX se hallaba cerrado por una galería. La totalidad del edificio ahora analizado ha sido considerado por la historiografía de tiempos de Riomol y Quiroga (1752-1761). Esta opinión tan generalizada se debe al dictamen del padre Flórez, quien aseguró que el palacio se había levantado “desde los cimientos” durante el mandato de dicho obispo<sup>48</sup>. Pero lo que verdaderamente se hizo en tiempos de Riomol fue el sector anejo por el sur, cuya fachada luce su escudo episcopal. La parte que hemos descrito, sin

embargo, exhibe un blasón con la parrilla de san Lorenzo y el capelo y el león de san Jerónimo, atributos inequívocos de los santos predilectos de Muñoz.

A nuestro juicio fray Agustín también fue el tracista del sepulcro de Muñoz en la catedral (Fig. 8). En un primer momento el obispo quiso inhumarse en el convento de la Encarnación, de ahí que un arcosolio del presbiterio luzca su escudo<sup>49</sup>. Pero en 1718 declaró que pretendía erigir en el crucero catedralicio, junto a la sacristía mayor, una capilla privada donde enterrarse, y el Cabildo aprobó su petición<sup>50</sup>. Pasados tres años, el 10 de octubre de 1721, se preveía una pronta llegada de fray Agustín a Mondoñedo, pues los capitulares acordaron que en cuanto viniese se le consultaría “el modo y proporcion” en que habrían de quedar los púlpitos que convenía “mudar”. Esta referencia parece indicar que el objetivo por el que acudía a la ciudad era otro, y que los canónigos, aprovechando la coyuntura,

47. Gómez Darriba, “La ciudad,” 489, 491.

48. Flórez, *España*, 282.

49. Esta deducción también ha sido apuntada por José Manuel García Iglesias, *El franciscanismo en Galicia. Ayer y hoy de su Patrimonio artístico* (Santiago de Compostela: Eco Franciscano, 2019), 322.

50. Eduardo Lence-Santar y Guitián, *Del Obispado de Mondoñedo* (Mondoñedo: s. e., 1915), 2:96-97; Gómez Darriba, “La ciudad,” 209.

pretendían tratar este asunto con él. Una semana más tarde el arribo del monje era inminente<sup>51</sup>. Se desconoce con exactitud la verdadera razón que lo llevó a la urbe. Pero quizá no sea un hecho casual que cuatro días más tarde el obispo manifestase que deseaba construir un sepulcro “mettido en la pared que estta açia el clausttro (...) con su arco”, frente a un retablo que ya había ejecutado a sus expensas y que por entonces se estaba pintando. Pasado un mes las obras del nicho ya habían comenzado<sup>52</sup>. Cal Pardo reparó en estas mismas circunstancias y también declaró que “no parece demasiado aventurado atribuir al expresado religioso el diseño del arcosolio”<sup>53</sup>. Sin embargo, con anterioridad, algunos autores indicaron que el arco era gótico, y que por tanto se trataba de un sepulcro reaprovechado<sup>54</sup>. Este se abre en la pared de la nave de la Epístola. Consta de un arco deprimido y moldurado en cuyo interior aparece la efigie orante de Muñoz ante el desaparecido altar de San Jerónimo<sup>55</sup>. Esta tipología de monumento funerario en el que el inhumado se arrodilla ante un altar, tan habitual en la España de entonces y con diversos ejemplos en Galicia<sup>56</sup>, contaba con uno paradigmático en los grupos escultóricos de la familia real en la basílica de San Lorenzo del Escorial, ejecutados por Pompeo Leoni en la década de 1590<sup>57</sup>. Obra que Muñoz conocía de primera mano puesto que había sido prior allí.

A lo largo de la Edad Moderna la ciudad de Mondoñedo sufrió graves problemas de abastecimiento de agua. Solo contaba con una fuente pública, la llamada Fuente Vieja, y sus caños se secaban con mucha frecuencia, especialmente durante el verano. El obispo Muñoz estaba al tanto de esta penosa situación, y en junio de 1721 manifestó su deseo de que en la urbe “ubiese barias taças de agua que no solo sirviesen de ermosura en ella”, sino que también evitasen “tantas maldades como se ejecutan con el motibo de solo una fuente a la q.<sup>1</sup> concurren asta las doze y una de la noche honbres y mujeres con el pretesto de buscar agua”, motivando “muchos escandalos que beia desde su balcon”<sup>58</sup>. En resumen, aunque se mostró sabedor de que la Fuente Vieja apenas manaba agua durante el estío, también justificó la necesidad de unos nuevos surtidores por razones

51. ACM, Actas Capitulares, vol. 16, ff. 262r.-262v.

52. AHPL, Protocolos Notariales, leg. 7383-3, ff. 244r.-245v.

53. Cal Pardo, *Episcopologio*, 707.

54. Manuel Chamoso Lamas, *Escultura funeraria en Galicia* (Orense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo” de la Diputación Provincial, 1979), 307; José Manuel García Iglesias, *Galicia. Tiempos de Barroco* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1990), 159.

55. El retablo se desmontó de su emplazamiento original hacia 1911-1912, San Cristóbal Sebastián, *La Catedral*, 78; y del mismo autor *Museo Santos San Cristóbal (Museo Catedralicio y Diocesano de Mondoñedo)* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1999), 53, 58-59.

56. Simón Vicente López, “El arte funerario en Galicia durante los siglos del Barroco,” *Sémata*, no. 17 (2005): 321-362.

57. Agustín Bustamante García, “Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (IV),” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, no. 9-10 (1997-1998): 156-161.

58. Archivo Municipal de Mondoñedo (a partir de ahora AMM), Libro de Actas, 1721, Carp. 943, s.f.

de decoro y orden público<sup>59</sup>. Pero ni él ni el Concejo contaban con los medios necesarios para costear estas fuentes, como tampoco la reedificación de la Casa consistorial que se planteaba conjuntamente. Dado que estas obras tenían un evidente interés público, el Ayuntamiento consiguió un Real Despacho en septiembre de 1723 para poder sufragarlas. Pasado un mes el Concejo ya había reunido a dos maestros que harían el "reconocimiento ttraza plantta y condiziones" para la traída y el edificio del Consistorio. El diseño de ambos encargos lo llevó a cabo José Martínez Celiz, quien contó con la colaboración de Sebastián Díaz Ribadeneira. Estos delinearon una canalización con origen en dos manantiales sitios en una montaña al suroeste, y asimismo cinco fuentes repartidas por distintos puntos de la urbe. El agua circularía por conductos de barro vidriado en su interior, y las arcas matrices se cerrarían con bóvedas de pizarra. La obra de la conducción se presupuestó en 10.000 ducados y habría de pagarla el Ayuntamiento con la ayuda del citado repartimiento. La ejecución de los surtidores, sin embargo, correría por cuenta del obispo<sup>60</sup>. Este mostró un gran interés por el proyecto ingenieril. Al fin y al cabo era su principal promotor. Preocupado porque todo saliese bien, el prelado quiso tener una segunda opinión acerca del plan diseñado por Martínez Celiz. Por ello expresó el 4 de noviembre de 1723 su intención de "ynviar buscar al p<sup>e</sup> fr. Ag.<sup>n</sup> maestro de obras", quien verificaría junto con Martínez Celiz y un maestro fontanero la validez del proyecto. Desde días atrás, en A Coruña, Betanzos, Viveiro o Ribadeo se podían leer cédulas anunciando el remate de las obras para el 14 de noviembre. Solo pujó por ellas el maestro Juan Antonio de la Iglesia, quien dejó su postura en 106.000 reales de vellón en lo concerniente a la conducción de las aguas, pues eludió asumir la obra del Consistorio. Poca confianza debió despertar su propuesta, pues el 10 de diciembre se encontraba en Mondoñedo fray Agustín de Otero. Ese día el obispo le preguntó al Ayuntamiento si le urgía hacer cualquier tipo de consulta al lego, dado que "thenia preçision de partir a su convento". Todo parece indicar que el "informe" llevado a cabo por el monje bernardo provocó desconfianza en la viabilidad de lo planteado, pues ante su marcha, el Concejo contactó inmediatamente con fray Francisco Velasco para que diese su "ditamen y sentir" acerca de lo proyectado por Martínez Celiz. El 2 de enero de 1724 este arquitecto y monje profeso en San Martín Pinario firmó unas correcciones a la traza, redactó nuevas condiciones, y advirtió que no podría acudir a Mondoñedo hasta abril, pues estaba ocupado con las obras de la traída de aguas en A Coruña. En dichas recomendaciones Velasco demostró tener un gran conocimiento de ingeniería hidráulica y de la tratadística relacionada con ella, aconsejando, por ejemplo, la utilización de

---

59. Gómez Darriba, "La ciudad," 458-470.

60. Gómez Darriba, 470-471.

un tipo de betún “que llaman zula” porque venía especificado en el primer tomo del *Arte y uso de arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás<sup>61</sup>. No cabe duda de que se requirió de este monje benedictino por su experiencia en estas lides, pues como acabamos de expresar y como él mismo aludió, en 1722 había sido contratado junto con Fernando de Casas para ejecutar la coruñesa traída de aguas de San Pedro de Visma siguiendo los planos del ingeniero militar Francisco Montaigú<sup>62</sup>.

Las obras de la canalización mindoniense volvieron a subastarse otras dos veces sin éxito. La última el 15 de enero de 1725. Como nadie pujó por ellas el alcalde mayor decidió otorgárselas a Juan Antonio de la Iglesia en los 106.000 reales en que las había presupuestado catorce meses atrás<sup>63</sup>. Pero el obispo continuaba sin fiarse del plan proyectado por Martínez Celiz corregido por el padre Velasco, así que el 22 de marzo de 1726, en presencia del Cabildo y de miembros del Ayuntamiento, declaró su interés por que fray Agustín de Otero acudiese a Mondoñedo e “yciese nueva planta de arcas aqueductos y sitio de tazas”<sup>64</sup>. Al lego le ofreció como residencia el palacio episcopal mientras llevase a cabo la obra. El prelado consiguió el permiso del abad de Sobrado para traerlo a la ciudad, y tan solo nueve días después notició al Concejo la existencia de una nueva propuesta que echaba por tierra lo ideado por Martínez Celiz y fray Francisco Velasco. El monje cisterciense planteaba conducir el agua desde otro manantial ubicado al suroeste de la urbe, conocido como Fonte dos Pedregás. Era menos caudaloso que los manantiales propuestos por Martínez Celiz, y constituía un espacio de “recreo y refijero en ttp.º de verano” para la población local al no haber durante esta estación “niebe ni nebera de yelo”. La canalización se financiaría gracias a los 44.000 reales que aportaría el obispo y a los 5.000 que otorgaría el canónigo y provisor Carlos Maseda Baamonde. A principios de abril de 1726 ya se habían iniciado las obras y en octubre de dicho año estaban próximas a acabarse<sup>65</sup>. Entonces se construyó la Fuente Nueva, diseñada asimismo por fray Agustín. Se dispuso en el extremo suroccidental de la antigua calle de la Soledad –hoy praza do Concello–, esto es, pegada a la muralla y a la puerta

61. AMM, Libro de Actas, 1723-1724, Carp. 943, s.f. y Carp. 1627, s.f.

62. Julia García-Alcañiz Yuste, *Arquitectura del Neoclásico en Galicia* (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989), 27-30; Fernando Cabanas López, *Historia de la antigua traída de aguas de San Pedro de Visma (La Coruña - s. XVIII)* (Noia: Toxosoutos, 1997); Carlos Nárdiz Ortiz y Carlos Valeiro Solsona, *El abastecimiento de agua a La Coruña. El papel del servicio de aguas en la construcción de la ciudad* (A Coruña: Empresa Municipal de Aguas de La Coruña S.A., Universidade da Coruña, 2001), 39-41; Alberto Fernández González, *Fernando de Casas y Novoa. Arquitecto del barroco dieciochesco* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006), 289-295; Alfredo Vigo Trasancos, *A Coruña y el Siglo de las Luces. La construcción de una Ciudad de Comercio (1700-1808)* (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela; A Coruña: Universidade da Coruña, 2007), 59-62.

63. AMM, Libro de Actas, 1723 y 1725, Carp. 943, s.f. y Carp. 1627, s.f.

64. AMM, Libro de Actas, 1726, Carp. 944, s.f.

65. Gómez Darriba, “La ciudad,” 473-474.



Fig. 9. Fray Agustín de Otero, relieve de san Jerónimo perteneciente a la desaparecida Fuente Nueva de Mondoñedo, 1726. Museo Provincial de Lugo. (Fotografía de los autores).



Fig. 10. Fray Agustín de Otero, relieve de san Lorenzo perteneciente a la desaparecida Fuente Nueva de Mondoñedo, 1726. Museo Provincial de Lugo. (Fotografía de los autores).

de la misma conocida como porta da Rúa Nova. Poco sabemos acerca de su primitiva morfología. Consta que tenía tres caños y que lucía unos medallones con los relieves de san Jerónimo y san Lorenzo y un escudo episcopal (Figs. 9 y 10). En definitiva, resumía el programa iconográfico planteado nueve años atrás por el obispo y el monje en la fachada de la catedral, en la cual habían inscrito tres blasones y las mismas imágenes devocionales. La fuente también contaba con un epígrafe que lucía la fecha de 1726. Si tenemos en cuenta que en ella se permitía lavar la ropa u otros utensilios, lo más probable es que se tratase de un alargado pilón alineado en paralelo a la muralla. Sobre este se erguiría un frontispicio en cuya parte central se dispondría un caño, mientras que los dos restantes se situarían de forma simétrica en los flancos laterales. Parece posible que en cada uno de sus lados se encastrasen los tondos con los santos en relieve, y que en la zona central se ubicase el escudo de Muñoz. Sea como fuere, en 1868 se destruyó y se hizo una nueva. Una vez construida el Ayuntamiento aprobó incrustar en ella los "medallones de S. Geronimo y S. Lorenzo que existían en la Fuente antigua (...) como en recuerdo de gratitud a la memoria del Sr. Obispo que ayudó al pueblo á costear la antigua Fuente"<sup>66</sup>. Pero en agosto de 1930 también se demolió<sup>67</sup>. Cuatro años después el

66. AMM, Libro de Actas, 1868-1869, Carp. 967, s.f.

67. Ello lo manuscibió Lence-Santar en uno de los libros de actas del Consistorio, AMM, Libro de Actas, 1864, Carp. 967, s.f.

Ayuntamiento autorizó la cesión de las efigies y del escudo al Museo Provincial de Lugo en calidad de depósito<sup>68</sup>. Las tres piezas siguen formando parte de la colección de esta institución y se hallan expuestas en una de las pandas del antiguo claustro franciscano. Junto a ellas se encuentra el blasón de Muñoz, montado sobre una peana y con restos de policromía. Cabe la posibilidad de que a la hora de realizar estos tondos fray Agustín se inspirase en los presentes en el monasterio de Sobrado. Allí había unos muy similares y quinientistas en el llamado claustro de los Medallones y en la sacristía.

En 1937 el gobierno municipal tuvo interés por fundar un Museo de la Ciudad con sede en la primitiva Casa consistorial. Lence-Santar participó en el proyecto valorando qué objetos serían dignos de exhibirse allí, y también se ofreció a donar algunos de su propiedad. De entre los documentos que por aquel entonces custodiaba el archivo municipal nombró los planos de la Fuente Nueva “construida por el Obispo Muñoz y Salcedo”, esto es, los dibujados por fray Agustín. El actual Archivo Municipal no conserva las trazas de la fuente dieciochesca sino las de los proyectos decimonónicos que se hicieron para sustituirla. Pero ello no significa que los dibujos originales no se conserven en algún otro lugar. Lo que de ninguna manera se puede vincular con la Fuente Nueva es una montea que se conserva en una pared del Museo Catedralicio y Diocesano. Antiguamente se encontraba en la sala donde se recreaba de manera ficticia el despacho del obispo fray Antonio de Guevara. Tras la rehabilitación del Museo en 2004 permanece oculta bajo el pladur. Algunos autores consideraron que dicho dibujo suponía la traza de la fuente, y que incluso lo habría hecho Ventura Rodríguez en una infundada visita a Mondoñedo, previa a su no menos indocumentada estancia en Vilanova de Lourenzá<sup>69</sup>. Pero en aquel dibujo no figura fuente alguna sino la montea de un retablo, como bien demostró Taín Guzmán<sup>70</sup>. Sin ánimo de atribuírsela a nadie, y dado su aspecto de tabernáculo y estilo, cabe la posibilidad de que corresponda con un diseño del arquitecto académico Miguel Ángel de Uría para un tabernáculo que la catedral le encargó en 1817. Sería de orden corintio y tendría su respectiva mesa de altar y sagrario, pues se dispondría en el retablo mayor. Esta obra la materializó el escultor académico Miguel Antonio Acevedo entre 1817 y 1819<sup>71</sup>. Por último debemos hacer otro desmentido respecto a fray Agustín. Tradicionalmente se le ha considerado el autor de los brazos del crucero

68. AMM, Libro de Actas, 1934, Carp. 1057, p. 209.

69. Santos San Cristóbal Sebastián, *La ciudad de Mondoñedo* (Lugo: Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo, 1975), 52, 63; y del mismo autor *Museo*, 57-58; Xe Freyre, *Mondoñedo* (León: Everest, 1990), 103.

70. Miguel Taín Guzmán, “Las monteas en Galicia: propuesta de una tipología,” *Goya*, no. 297 (2003): 340-341.

71. Enrique Cal Pardo, “Sacristía y Custodia de la Catedral Basílica de Mondoñedo,” *Estudios Mindonienses*, no. 3 (1987): 569; y del mismo autor *La Catedral*, 51; Fernando Pérez Rodríguez, “Noticias sobre tres arquitectos de la Ilustración gallega: Melchor de Prado y Mariño, Felipe Gianzo y Miguel Ángel de Uría,” *Brigantium*, no. 14 (2003): 335, 339; Gómez Darriba, “La ciudad,” 478.

de la catedral de Mondoñedo. Sin embargo, para cuando estos se diseñaron y construyeron (1788-1790), el cisterciense llevaba más de medio siglo muerto. Quien realmente los ideó fue otro arquitecto lego: el benedictino fray Guillermo de Cossío<sup>72</sup>.

Mientras tanto, en Santa María de Sobrado se siguieron realizando pequeñas intervenciones en la zona habitacional del complejo monástico. En 1724 se trabajaba en la construcción del noviciado, ubicado en la crujía norte del claustro Grande, y también en la celda abacial. Esta última intervención, que se hallaría bajo la dirección de fray Agustín, generó una serie de problemas que obligaron a la comunidad a recurrir a un segundo maestro de obras llegado desde Santiago con la finalidad de "ver la obra de la Zelta Abacial y el claustro del Bendaval"<sup>73</sup>. Parece que dicha visita consistió en un simple peritaje puntual, aunque el derribo de la bóveda de la celda se ejecutó según las indicaciones de este desconocido maestro. Fray Agustín debió seguir al frente de la fábrica de Sobrado hasta su defunción. Se ignora con certeza cuándo murió, pues el *Libro de Expolios* del monasterio no concreta la fecha del fallecimiento ni tampoco la del momento en que se inventariaron sus alhajas. Solo indica que tuvo lugar entre 1729 y 1730<sup>74</sup>. Su sustituto al frente de las obras desde 1731 en adelante fue un seglar, el llamado maestro Filgueira<sup>75</sup>.

## Personalidad artística

El hecho de contar únicamente con una obra de entidad, caso de la remodelación de la fachada de la catedral de Mondoñedo, dificulta determinar la personalidad artística de fray Agustín. En nuestra opinión, las claves de su estilo residen en su formación como oficial de carpintería y en sus orígenes en el suroeste de Galicia, en el obispado de Tui. Parte de los elementos estructurales y ornamentales que empleó en el frontispicio mindoniense remiten a la fachada de la iglesia monasterial de San Juan de Poio (Pontevedra) y al templo abacial de Santa María de Sobrado, dos obras ideadas por Pedro de Monteagudo, un arquitecto oriundo de la comarca pontevedresa de Terra de Montes, próxima a Gondomar. El cisterciense pudo inspirarse en la iglesia de Poio al aplicar en la fachada mindoniense pilastras cajeadas de escaso resalte en las torres; pináculos rematados en bola; aletones avolutados de factura plana coronados a su vez por pináculos esféricos; o sartas vegetales

72. Gómez Darriba, "La ciudad," 224-230.

73. Folgar de la Calle, "La arquitectura," 306.

74. El inventario nos da la imagen de un hombre sobrio, cuyas posesiones consistían en "dos untadores viejos, sus libros, tabardo, una saia, un escapulario y quatro estampas", ARG, Monasterio de Santa María de Sobrado, Libro de Expolios (1685-1815), s.f.

75. Folgar de la Calle, "La arquitectura," 306.

poco voluminosas. Las rosetas presentes en los campanarios de Mondoñedo, sin embargo, retrotraen a las de la fachada de Sobrado, en cuya cúpula y pechinas aparecen elementos fitomorfos muy semejantes a los del frontispicio mindoniense. El hecho de haber residido y trabajado en dicha abadía durante treinta años hizo que esta le sirviese de inspiración a la hora de utilizar otros elementos propios de su arquitectura en la capital episcopal. De ahí el gusto por los mascarones, muy recurrentes en la arquitectura gallega del último tercio del siglo XVII, y por supuesto en el interior de la iglesia de Sobrado; o la preferencia por los tondos efigiados, que empleó en la Fuente Nueva y que conceptualmente se inspiran en los de la sacristía del templo monasterial y en los del claustro de los Medallones. La fachada mindoniense y el cierre de la nave septentrional también llaman la atención por la colocación de los balaustres en sus respectivas barandillas, girados 90º respecto a su posición frontal, de manera que muestran la arista y no el lado plano. Es posible que esta solución heterodoxa buscara generar un mayor contraste de luces y sombras. Otro aspecto destacable lo suponen las grandes placas de perfil mixtilíneo que decoran el sumoscapo de la base de las torres, pues resultan un elemento no empleado por aquellos maestros cuyos trabajos sabemos que conoció, y que sin embargo sí se utilizaron con una morfología pareja en la arquitectura compostelana de la primera mitad del siglo XVIII, gracias fundamentalmente a Simón Rodríguez, principal representante del barroco de placas gallego<sup>76</sup>. Por último, cabe resaltar que el excesivo desarrollo horizontal de la fachada compromete la elegancia de sus proporciones y resta calidad al conjunto, muy alejado de las reglas que garantizan un diseño equilibrado. Es posible que el cisterciense se viera obligado a seguir ciertos pies forzados, resultándole imposible, por ejemplo, levantar las torres sobre las naves laterales como hubiera sido lo deseable. No obstante, las proporciones y la interrelación de sus elementos ornamentales se hallan completamente alterados desde que en 1969 perdiera la lonja abalaustrada, que, de manera intrínseca, formaba parte de su ser. En todo caso, el resultado final de la obra se aleja de las cualidades propias de un gran arquitecto.

## Conclusiones

Fray Agustín de Otero constituye un buen ejemplo de las circunstancias vitales y profesionales que rodearon a la mayoría de maestros de obras pertenecientes a las órdenes regulares de la Galicia moderna. Profesó como hermano lego cuando ya contaba con una sólida formación profesional que, dado su origen, habría adquirido en los talleres de la

---

76. María del Carmen Folgar de la Calle, *Simón Rodríguez* (La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989).

diócesis de Tui, es decir, fuera de la órbita del foco compostelano, el principal de la época dentro del Reino de Galicia. Desconocemos qué le llevó a decantarse por el Císter, aunque no habría que descartar la posibilidad de que formase parte del equipo que trabajó a las órdenes de Pedro de Monteagudo en el monasterio de Sobrado. Sea como fuere, adquirió un renombre que lo llevó a participar en la transformación en clave barroca de la ciudad de Mondoñedo, donde se convirtió en el arquitecto de confianza del obispo Muñoz y Salcedo, el prelado que más obra arquitectónica promovió de todo el episcopologio mindoniense. El monje dejó su sello modernizando la fachada del edificio más emblemático de la urbe, la catedral; remodelando la fachada del palacio episcopal; diseñando una fuente monumental; e ideando obras de carácter ingenieril como una traída de aguas. Este tipo de encargos se asemejan a los recibidos por otros maestros de obras regulares de Galicia, como el benedictino fray Francisco Velasco o el dominico fray Manuel de los Mártires. Con todo, carecemos de diseños que nos indiquen su calidad como dibujante y tracista. Además, el carácter funcional de muchas de sus intervenciones no ayuda a la hora de definir con claridad su estilo artístico, en el que se percibe una formación tradicional vinculada a talleres populares, alejados de la excelencia que se aprecia, por ejemplo, en la iglesia de Sobrado y en los arquitectos procedentes del área compostelana. Lejos de la confianza mostrada por el obispo Muñoz y Salcedo, la carrera de fray Agustín se limitó a obras para su propia orden, lo cual denota un perfil bajo, incluso en comparación con otros maestros de monasterios gallegos que tuvieron un currículum más fructífero y exitoso.

## Referencias

### Fuentes documentales

- Archivo de la Catedral de Mondoñedo (ACM). Mondoñedo. Fondos: Actas Capitulares; Cuentas de la Fábrica; *Memorias para la historia de la Santa Yglesia de Mondoñedo*; Miscelánea.
- Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPL). Lugo. Fondos: Protocolos Notariales.
- Arquivo Municipal de Mondoñedo (AMM). Mondoñedo. Fondos: Carpeta 1627; Libros de Actas.
- Arquivo do Reino de Galicia (ARG). A Coruña. Fondos: Monasterio de Santa María de Sobrado.

### Fuentes bibliográficas

- Bonet Correa, Antonio. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid: CSIC, 1966.
- Bustamante García, Agustín. "Las estatuas de bronce del Escorial. Datos para su historia (IV)." *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, no. 9-10 (1997-1998): 153-168.

- Cabanas López, Fernando. *Historia de la antigua traída de aguas de San Pedro de Visma (La Coruña - s. XVIII)*. Noia: Toxosoutos, 1997.
- Cal Pardo, Enrique. "Sacristía y Custodia de la Catedral Basílica de Mondoñedo." *Estudios Mindonienses*, no. 3 (1987): 549-570.
- . "Historia del pontificado de D. Diego de Soto." *Estudios Mindonienses*, no. 4 (1988): 339-437.
- . "El voto-juramento inmaculista en la catedral de Mondoñedo." *Estudios Mindonienses*, no. 8 (1992): 371-417.
- . *Mondoñedo -Catedral, Ciudad, Obispado- en el siglo XVI. Catálogo de la documentación del Archivo Catedralicio*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992.
- . *La Catedral de Mondoñedo. Historia*. Lugo: s. e., 2002.
- . *Episcopologio Mindoniense*. Santiago de Compostela: CSIC-Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento"; Mondoñedo-Ferrol: Estudios Mindonienses, 2003.
- Carrero Santamaría, Eduardo. "De la influencia cisterciense en Santa María de Mondoñedo a la evolución arquitectónica de un proyecto basilical románico." En *Actas. II Congreso Internacional sobre el Císter en Galicia y Portugal*, 1165-1186. Vol. 3. Ourense: Deputación Ourense, Abadías Cistercienses de Galicia, Asturias y León, Concello de Ourense, Caixa Ourense; Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.
- Chamoso Lamas, Manuel. *Escultura funeraria en Galicia*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo" de la Diputación Provincial, 1979.
- Couselo Bouzas, José. *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela: Seminario, 1932.
- Díaz Tie, Marta. "La catedral medieval de Mondoñedo: arquitectura, escultura y pintura monumental." *Estudios Mindonienses*, no. 15 (1999): 343-373.
- Fernández Castiñeiras, Enrique, y Juan Manuel Monterroso Montero. *A pintura mural nas catedrais galegas. Séculos XVI-XVIII*. Santiago de Compostela: Tórculo, 2006.
- Fernández Gasalla, Leopoldo. "La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)." Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- Fernández González, Alberto. *Fernando de Casas y Novoa. Arquitecto del barroco dieciochesco*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2006.
- Flórez, Henrique. *España Sagrada. Theatro Geographico Historico de la Iglesia de España. Origen, divisiones, y límites de todas sus Provincias. Antigüedad, Traslaciones, y estado antiguo y presente de sus Sillas, con varias Disertaciones criticas. Tomo XVIII. De las Iglesias Britoniense, y Dumiese, incluidas en la actual de Mondoñedo*. Madrid: Antonio Marín, 1764.
- Folgar de la Calle, María del Carmen. *Simón Rodríguez*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989.
- . "La arquitectura de los monasterios cistercienses de Galicia desde el Barroco hasta la desamortización." En *Arte del Císter en Galicia y Portugal*, coordinado por Jorge Rodrigues y José Carlos Valle Pérez, 280-327. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998.
- Freyre, Xe. *Mondoñedo*. León: Everest, 1990.
- García-Alcañiz Yuste, Julia. *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989.

- García Iglesias, José Manuel. *Pinturas murais de Galicia*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1989.
- . *Galicia. Tiempos de Barroco*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1990.
- . *El franciscanismo en Galicia. Ayer y hoy de su Patrimonio artístico*. Santiago de Compostela: Eco Franciscano, 2019.
- García Morales, María Victoria. *La figura del arquitecto en el siglo XVII*. Madrid: UNED, 1991.
- Gómez Darriba, Javier. "Reconstruyendo una ruina del siglo XVII. El desaparecido convento de la Encarnación de Mondoñedo." *Sémata*, no. 31 (2019): 251-272. <https://dx.doi.org/10.15304/s.31.5994>
- . "La arquitectura de la humildad. El convento alcantarino de San Francisco del Rosal en Mondoñedo." *Cuadernos de Estudios Gallegos* 67, no. 133 (2020): 103-132. <https://doi.org/10.3989/ceg.2020.133.04>.
- . "La ciudad de Mondoñedo en los siglos XVII y XVIII. Construcción y nueva imagen de un centro de poder episcopal." Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2020.
- Kruger, Kristina. *Órdenes religiosas y monasterios*. Barcelona: H.F. Ullmann, 2008.
- Lence-Santar y Guitián, Eduardo. *Mondoñedo: El Santuario de los Remedios*. Mondoñedo: César G. Seco Romero, 1909.
- . *Mondoñedo: El Convento de Alcántara*. Mondoñedo: César G. Seco Romero, 1910.
- . *Del Obispado de Mondoñedo*. T. 2. Mondoñedo: s. e., 1915.
- Nárdiz Ortiz, Carlos, y Carlos Valeiro Solsona. *El abastecimiento de agua a La Coruña. El papel del servicio de aguas en la construcción de la ciudad*. A Coruña: Empresa Municipal de Aguas de La Coruña S.A., Universidade da Coruña, 2001.
- Novo Sánchez, Francisco Javier. "La fachada occidental barroca de la Catedral de Mondoñedo." En *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA. Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010*, coordinado por María Dolores Barral Ribadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez, y Juan Manuel Monterroso Montero, 2005-2020. Vol. 3. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012.
- Pérez Rodríguez, Fernando. "Noticias sobre tres arquitectos de la Ilustración gallega: Melchor de Prado y Mariño, Felipe Gianzo y Miguel Ángel de Uría." *Brigantium*, no. 14 (2003): 327-340.
- Pita Galán, Paula. "Los frailes arquitectos del siglo XVIII en Galicia: trayectoria artística de los maestros regulares de las órdenes de San Benito, San Francisco y Santo Domingo." Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2019.
- Rosende Valdés, Andrés A. "La modificación de las tipologías tradicionales en el mundo moderno: la ampliación y reforma de las catedrales gallegas." En *Las catedrales españolas en la Edad Moderna. Aproximación a un nuevo concepto del espacio sagrado*, editado por Miguel Ángel Castillo Oreja, 51-84. Madrid: Fundación BBVA, A. Machado Libros, 2001.
- San Cristóbal Sebastián, Santos. *La ciudad de Mondoñedo*. Lugo: Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo, 1975.
- . *La Catedral de Mondoñedo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 1989.
- . *Museo Santos San Cristóbal (Museo Catedralicio y Diocesano de Mondoñedo)*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1999.

- Taín Guzmán, Miguel. *Domingo de Andrade. Maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*. T. 1. Sada: Edición do Castro, 1998.
- . "Las monteas en Galicia: propuesta de una tipología." *Goya*, no. 297 (2003): 339-355.
- . "Los aparejadores gallegos en época moderna (siglos XVI-XVIII)." En *El aparejador y su profesión en Galicia. De los maestros de obras a los arquitectos técnicos e ingenieros de edificación*, editado por Jesús Ángel Sánchez García y José M. Yáñez Rodríguez, 95-137. 2.ª ed. 2001. Santiago de Compostela: Consello Galego de Colexios de Aparelladores, Arquitectos Técnicos e Enxeñeiros de Edificación, 2009.
- Unha mirada de antano. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia; New York: The Hispanic Society of America, 2009.
- Vicente López, Simón. "El arte funerario en Galicia durante los siglos del Barroco." *Sémata*, no. 17 (2005): 321-362.
- Vigo Trasancos, Alfredo. "La ciudad de Mondoñedo en el siglo XVIII. La renovación urbana de una antigua sede episcopal." *Estudios Mindonienses*, no. 15 (1999): 519-553.
- . *A Coruña y el Siglo de las Luces. La construcción de una Ciudad de Comercio (1700-1808)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela; A Coruña: Universidade da Coruña, 2007.
- Vila Jato, María Dolores. "La arquitectura de los monasterios cistercienses en Galicia durante el Renacimiento." En *Arte del Císter en Galicia y Portugal*, coordinado por Jorge Rodrigues y José Carlos Valle Pérez, 184-229. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998.
- Yzquierdo Perrín, Ramón. "Las Catedrales de la Diócesis de Mondoñedo en la Edad Media." En *El legado cultural de la Iglesia Mindoniense. I Congreso do Patrimonio da Diocese de Mondoñedo. Ferrol, 16, 17, 18 de setembro. 1999*, editado por Fátima Díez Platas, Juan Manuel Monterroso Montero, y Manuel J. Recuero Astray, 103-163. A Coruña: Universidade da Coruña; Lugo: Diputación de Lugo, 2000.



DIVORVM CECI  
LII, THESIPHONIS MARTI  
RVM ET PONTIFICVM ME  
SIT DNIS ET DICIPVIVM  
SVORVM MARTIRVM

DIVINIS  
TIRIS ET  
DICIPVIVM  
MARTIRVM

# Dotación, patrocinio e iconografía de la retabística de la colegiata del Sacro Monte en Granada (siglos XVII y XVIII)

Endowment, Patronage and Iconography of the Altarpieces of Collegiate Church of Sacro Monte in Granada (17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries)

José María Valverde Tercedor

Universidad de Granada, España

josemvalter@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4950-3552>

Recepción: 31/05/2020 | Aceptación: 22/09/2020

## Resumen

Los retablos de la iglesia colegial de la abadía del Sacro Monte son fiel testimonio de los avatares que sufrió durante los siglos XVII y XVIII, como consecuencia de la defensa de los libros plúmbeos. En este artículo, a través de documentos inéditos, además de su iconografía, conocemos a los artistas que intervinieron en ellos, desde Miguel Cano o Pedro de Raxis, hasta Francisco de Paula Castillo y Pedro Valero. También ponderamos la ingente labor de patrocinio y mecenazgo llevada a cabo por sus abades y canónigos, entre otros, Pedro de Ávila y Francisco de Barahona en el XVII, y Vázquez de Figueroa o López de Mesa en el XVIII. A estos unimos las donaciones de particulares, fundamentales en la configuración de los altares del templo.

## Abstract

The altarpieces of church of the Sacro Monte Abbey are a faithful testimony of the upheavals it underwent during the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries as a consequence of the defence of its Lead Books. This article offers first-hand knowledge of both the artists of the altarpieces such as Miguel Cano, Pedro de Raxis, Francisco de Paula Castillo, Pedro Valero, etc. and their iconography, through many previously unpublished documents. Sponsorship and patronage actions performed by abbots and canons such as Pedro de Ávila y Francisco de Barahona (17<sup>th</sup> century) or Vázquez de Figueroa and López de Mesa (18<sup>th</sup> century) are also documented. Among them, it should be noted that individual donations were crucial for the temple's altars.

## Palabras clave

Retabística  
Granada  
Abadía del Sacro Monte  
Barroco  
Siglo XVII  
Siglo XVIII

## Keywords

Altarpieces  
Granada  
Sacro Monte Abbey  
Baroque  
17<sup>th</sup> Century  
18<sup>th</sup> Century

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Valverde Tercedor, José María. "Dotación, patrocinio e iconografía de la retabística de la colegiata del Sacro Monte en Granada (siglos XVII y XVIII)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 26 (2020): 148 - 182. <https://doi.org/10.46661/atRIO.4933>

© 2020 José María Valverde Tercedor. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

## La retabística sacromontana: de la fundación al siglo XVIII

Las primeras aportaciones a la retabística sacromontana surgieron a raíz de su erección en 1610, de la mano de arquitectos-ensambladores, escultores y pintores de primer orden, que se afanaron en dotar de un canal catequético-doctrinal al templo recién edificado, mediante el empleo de un simpar lenguaje plástico<sup>1</sup>. Algunos fueron llamados de Sevilla por el arzobispo fundador, Pedro de Castro<sup>2</sup>, como los ensambladores de retablos Francisco Díaz del Rivero o Miguel Cano (padre de Alonso Cano) quien, procedente de Almodóvar del Campo, estuvo en Granada desde 1587. Asentado en la capital andaluza en 1615, allí falleció en 1646<sup>3</sup>. También fue muy destacado el alcalaíno Pedro de Raxis. Considerado por Francisco Pacheco “uno de los mejores artistas dedicados a pintar retablos y estofar imágenes, lo que hacía con tal preciosismo que en Granada se le llamaba el padre de la estofa”. Se ocupó de dotar de una singular riqueza plástica a estas fábricas<sup>4</sup>. Junto a ellos intervinieron célebres imagineros granadinos como Pablo de Rojas o Bernabé de Gaviria. Todos trabajaron prolíficamente en el revestimiento de la arquitectura de Ambrosio de Vico actuando, además de en la abadía, en muchas iglesias de la archidiócesis granadina como motor esencial en la reconstrucción y renovación de estas, provocada, en gran medida, por la rebelión morisca, e impulsada por Castro a finales del siglo XVI<sup>5</sup>. Estéticamente la creación de estos artífices denota un barroco atemperado, sometido en ocasiones a líneas manieristas. Este matiz también es patente en los pintores Juan Sánchez Cotán y Vicente Carducho, quienes despuntaron en el ámbito de la cartuja de Granada, convirtiéndose en grandes exponentes del proto-naturalismo<sup>6</sup>.

Los retablos de la iglesia del Sacro Monte en los que se concentró la actividad de estos artistas: los colaterales y el mayor, hoy desgraciadamente han desaparecido. No obstante, conservamos importantes testimonios documentales y algunos significativos vestigios materiales de su antiguo esplendor: pinturas, esculturas y altares. La causa

1. Este artículo recoge los resultados de: José María Valverde Tercedor, “El arte como legado, patrocinio y mecenazgo en la Abadía del Sacro Monte. Siglos XVII y XVIII” (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2019), consultado el 17 de mayo de 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=221457>
2. Pedro de Castro (1534-1623) fue el arzobispo de Granada entre 1590 y 1610, ocupando consecutivamente la silla de la capital andaluza, hasta su defunción.
3. Antonio Gallego Burín, *El Barroco granadino* (Granada: Comares, 1987), 61 y 70-71.
4. Gallego y Burín, 64.
5. Ambrosio de Vico ocupó los cargos de maestro mayor y veedor de las iglesias. Este último le fue otorgado en 1593 y lo conservó hasta 1621 en que fue sustituido por Bernabé de Gaviria. José Manuel Gómez-Moreno Calera, *El Arquitecto granadino Ambrosio de Vico* (Granada: Universidad, 1992), 49-50.
6. Emilio Orozco Díaz, *El pintor fray Juan Sánchez Cotán* (Granada: Universidad de Granada, 1993).

principal de su pérdida fue una obligada relectura de su iconografía, directamente derivada de los libros plúmbeos, a raíz del acalorado debate entre eruditos y teólogos, surgido en torno a ellos durante el Seiscientos. Los libros del Sacro Monte son unas planchas de plomo que aparecieron junto a las reliquias de los varones apostólicos san Cecilio, san Hiscio, san Tesifón y sus compañeros mártires, entre los años 1595-1599 y dieron lugar a la fundación de la abadía. El problema estaba en que su contenido doctrinal, además de exaltar ciertas devociones propias de la Reforma católica, introdujo otras nuevas, más polémicas, llamadas a estrechar lazos entre el cristianismo y el islam. Pronto fueron relacionados con los hallazgos acaecidos en 1588 al derribar la torre Turpiana de la catedral y colocaban a Granada en el centro de la evangelización de Hispania, denotando atrevidas aspiraciones a convertirse en un quinto evangelio<sup>7</sup>. Conducidos para su análisis, primero a Madrid y luego a Roma, fueron finalmente condenados como heréticos en 1682 por Inocencio XI.

En cuanto al mecenazgo y patrocinio de estos retablos, figura en primer lugar el propio Pedro de Castro, quien hizo una ingente cantidad de donaciones *inter vivos* a la abadía, desde finales del siglo XVI, ratificándolas y aumentándolas en su testamento, en 1620<sup>8</sup>. Este afán por privilegiar la institución que había fundado y a la que consideró propia, le condujo a enfrentarse con la Iglesia sevillana, que en más de una ocasión le acusó de beneficiarse de ella, en favor de Granada<sup>9</sup>. Los proyectos de Castro contaron con el asesoramiento de los canónigos de la primera canonjía, nombrados directamente por él, quienes lo visitaron continuamente a Sevilla. Entre ellos fueron los más destacados Justino Antolínez de Burgos (primer abad de la institución), Francisco de Barahona (primer canónigo obrero) y Pedro de Ávila (primer abad electo). El último destaca sobremanera, al demostrar un más que llamativo interés por el coleccionismo y un exquisito gusto artístico. Entre otras obras, costeó el dorado de los altares colaterales y seguramente a su influencia se debe el elenco de artistas que intervinieron<sup>10</sup>.

El segundo impulso a la retablistica sacromontana fue en el siglo XVIII. Momento en que el patrocinio tuvo dos ramas perfectamente diferenciadas. Por un lado se encuentran

7. José de Ramos López, *El Sacro-Monte de Granada* (Madrid: Fortanet, 1883).

8. María Luisa García Valverde, "La donación del arzobispo don Pedro de Castro al Sacromonte: el inventario de sus bienes," *Cuadernos de Arte*, no. 27 (1996): 283-295.

9. Alonso Sánchez Gordillo, *Memorial sumario de los arzobispos de Sevilla y otras obras* (facsimil, Sevilla: Ayuntamiento, 2003), 242; José Antonio Ollero Pina, "Don Pedro de Castro, arzobispo de Sevilla (1610-1623), una relación conflictiva," en *Realidades conflictivas. Andalucía y América en la España del Barroco*, eds. Miguel Luis López-Guadalupe y Juan José Iglesias Rodríguez (Sevilla: Universidad, 2012), 95-116.

10. Zótico Royo Campos, *Abades del Sacro-Monte* (Granada: Anel, 1964), 38.

los sacromontanos como el abad Gaspar Salcedo (1743-1761) y el que fue rector del colegio durante su mandato, Antonio López Chinchilla, abad en 1776. Gregorio Eugenio de Espínola, quien fuera antiguo colegial y beneficiado de la Virgen de las Angustias<sup>11</sup>. Manuel López de Mesa, que fue colegial del Sacro Monte, capellán y canónigo (1761-1800)<sup>12</sup>. Martín Vázquez de Figueroa y Peralta, quien fue canónigo desde 1736 y abad desde el 3 de marzo de 1762, en que sustituyó a Luis Francisco de Viana y Bustos, hasta 1776<sup>13</sup>, y el canónigo y también colegial Antonio Sánchez Fernández<sup>14</sup>. Por otra parte están los laicos, en su mayoría pertenecientes a la alta sociedad como la marquesa de Villamanrique o Félix Padilla Barrionuevo, estuvieron en muchos casos emparentados con los capitulares. Todos fueron movidos por devoción a los mártires, aunque también por beneficios más mundanos, como obtener acceso al prestigioso Colegio-Seminario de teólogos y juristas de san Dionisio Areopagita, cuyos estudios se vieron considerablemente ampliados y favorecidos en 1752, especializándose, entre otras disciplinas, en lenguas orientales<sup>15</sup>.

Así pues, el resurgir patrimonial de la abadía, iniciado por el arzobispo Martín de Ascargorta, a finales del siglo XVII, vino acompañado por la redacción de diversos textos apologistas, conocidos como los *Defensorios*, durante la mayor parte del XVIII. Consistieron en unos escritos que ponderaban los postulados doctrinales del Sacro Monte, enaltecendo sus propios orígenes, para reparar la maltrecha reputación de la abadía y devolverle su esplendor<sup>16</sup>. Fueron iniciados por Diego de la Serna Cantoral con las *Vindicaciones Católicas Granatenses* y seguidos por importantes canónigos como Luis Francisco de Viana o José de Laboraria. Además, algunos de los religiosos acompañaron a Juan de Flores, canónigo de la catedral, en las aventuras falsarias de la alcazaba Qadima<sup>17</sup>. Unas excavaciones comenzadas en 1754, con antecedentes en 1621 y que dieron como fruto la aparición de unas ruinas de un edificio, vestigios del concilio de Elvira y unas planchas de plomo, asociadas a las del Monte Santo. Contaron con la reticencia de mentes ilustradas y se enfrentaron desde el principio a importantes obstáculos

11. Libro de Abades y Canónigos, 150v, Fondo Abadía, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

12. Libro de Abades y Canónigos, 183r.

13. Libro de Abades y Canónigos, 20r-v y 83v-84r.

14. Libro de registro de entrada de colegiales, 128r, Fondo Colegio, legajo 91, 2, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

15. José de Ramos López, *Restablecimiento de los estudios de derecho en el insigne colegio del Sacro-Monte de Granada* (Granada: José López Guevara, 1897).

16. Juan Sánchez Ocaña, *El Sacro Monte de Granada, imaginación y realidad* (Granada: Ayuntamiento, 2007), 112-120.

17. Según se ha dicho, en los mismos confluyen intereses políticos, tanto locales como nacionales. Gloria Mora y Joaquín Álvarez Barrientos, "Las falsificaciones granadinas del siglo XVIII. Nacionalismo y arqueología," *Al-Qantara* XXIV, no. 2 (2003): 533-546; José Manuel Roldán Hervás, "Arqueología y fraude en la Granada del siglo XVIII: Juan de Flores y las excavaciones del Albayzín," *Zephyrus*, no. 85 (1984): 377-396; Libro de Abades y Canónigos, 181v.

legales<sup>18</sup>. La principal de todas fue en 1763, con el descubrimiento de nuevas planchas, y otros restos ligados al dogma de la Inmaculada. Dada su poca credibilidad, fueron condenadas en 1774, con sentencia final de 6 de marzo de 1777<sup>19</sup>.

Estas vicisitudes tuvieron su plasmación en los retablos del siglo XVIII. Sustitutos de los anteriores, vinieron a decorar y dotar de mensaje los numerosos proyectos arquitectónicos que, en tiempos del abad Martín Vázquez de Figueroa, se programaron, actuando como libros plásticos, ilustradores de la nueva y vieja historia sacromontana, y motivando el predominio del Setecientos en la estética del templo<sup>20</sup>. Especialmente significativa fue la ampliación de la iglesia en 1763, con la que pasó de una sola a tres naves, gracias al impulso del canónigo Manuel López de Mesa<sup>21</sup>. Con ello se paliaba, aunque con matices, el proyecto frustrado del jesuita Pedro Sánchez, quien, a comienzos del siglo XVII, y auspiciado por el propio Pedro de Castro, ideó una gran iglesia de peregrinación para el Sacro Monte. Así pues, la antesala al resurgir retablistico dieciochesco de la abadía lo protagonizaron el retablo de la Virgen del Rosario y el mayor. Siguieron su estela los colaterales, de la Inmaculada y san José, el del Santo Cristo y el de la capilla del reservado. De todo lo señalado se deduce que la principal motivación de la mutación artística del Sacro Monte fue su intrahistoria. Más allá de parámetros formales, no cabe duda de que los canónigos sacromontanos reflejaron a través del arte sus propias inquietudes, con funciones altamente didácticas y con la aspiración moralizante que acompañó siempre a la Reforma católica. Es por eso que la estética de los retablos comparte la tendencia estilística promovida por los talleres activos en la Granada de los siglos XVII y XVIII, siendo en el plano propiamente técnico fiel reflejo de ella. En cuanto a los temas, evolucionarán con el tránsito de los siglos, de la exaltación más fiel del mensaje de los plomos de sus inicios, a una iconografía mucho más ortodoxa y conjuntamente más amable y popular, aunque en algunos como el retablo mayor siguió viva una elocuente apología martirial.

18. Gloria Mora y Joaquín Álvarez Barrientos, "Las falsificaciones granadinas del siglo XVIII. Nacionalismo y Arqueología," en *Los plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*, eds. Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal (Valencia: Universidad de Valencia, 2006), 524.

19. Como consecuencia fueron condenados Juan de Flores, quien fue públicamente humillado, situación que se agravó por la enfermedad que padecía, y los clérigos Medina Conde y Velázquez de Echeverría a penas de inhabilitación y reclusión. Manuel Sotomayor, *Don Juan de Flores y Oddouz Pícaro y mártir, Cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración* (Granada: Universidad de Granada, 2008), 255-286; Manuel Barrios Aguilera y Mauricio Pastor Muñoz, eds., *Razón del juicio seguido contra los falsificadores de la Alcazaba del Albaicín* (Granada: Universidad de Granada, 2017), VII-XXIII.

20. "Crónica del Centro," *Boletín del Centro artístico de Granada*, no. 6 (1886): 1. Junto a los retablos que estudiamos en este artículo, en el siglo XVIII se redecoró la iglesia con yeso tallado con motivos ondulados, placas recortadas y numerosos sellos salomónicos. Gómez-Moreno Calera, *El Arquitecto granadino*, 46.

21. A este periodo se deben, además de los referidos retablos colaterales y retablo de la capilla del reservado, el retablo del Santo Cristo y el cancel y puertas del crucero y el blanqueo y soldado de la iglesia. Libro de Abades y Canónigos, 20r-v. Véase: Royo Campos, *Abades*, 159.

## Retablos colaterales

### Primigenios

El Sacro Monte contó en sus orígenes con dos altares colaterales: el del sagrario, ubicado en la nave de la epístola del crucero<sup>22</sup> y el de la Inmaculada, en la del evangelio. Contaban con retablos propios donde intervinieron Miguel Cano y Pedro de Raxis. Esta valiosa información constituye una gran novedad, dado que hasta el momento se sabía poco de ellos, llegándose incluso a pesar que constituían uno solo. Estos retablos, en sí mismos, eran un alegato en favor de los libros plúmbeos, y en su conformación combinaban pintura y escultura. En cuanto al asunto principal al que estaban consagrados: la Inmaculada Concepción y el sagrario, privilegiaba dos devociones propias de la Reforma católica, con extraordinaria presencia en la abadía, según mandaban sus constituciones. La devoción sacramental, presente en toda institución cenobítica que se precie, aquí cobraba un especial sentido, por su empatía con los mártires. No olvidemos que Cristo es el primero de todos y su inmolación se renueva en el sacrificio eucarístico. De este periodo conservamos un sagrario, casi con toda seguridad perteneciente a estos altares primitivos, y atribuible a Miguel Cano. En madera dorada, posee formas arquitectónicas, como denota su puerta, de líneas rectas, rotas por un arco de medio punto central, y flanqueada por dos esbeltas columnas sobre plinto que sustentan un entablamento. Está decorado por un relieve donde se representa un ostensorio sobre el cordero místico o apocalíptico, reposado en el libro de los siete sellos, como es habitual (Fig. 1). Su cara interna, de gran belleza decorativa, está formada por un jarrón inciso y matizado en oro, con azucenas, según las formas propias de Pedro de Raxis.

El altar privilegiado de la Inmaculada fue consagrado en 1615. Recordemos que estábamos inmersos en los años de gran exaltación concepcionista hispana, y que estos, en gran parte vinieron impulsados por los descubrimientos de la abadía y fueron favorecidos desde Sevilla por Pedro de Castro. Así pues, en este altar fue enorme la implicación de todos los capitulares, como ejemplifica el cabildo de 7 de agosto, en que el canónigo del periodo fundacional Gabriel Ledesma se comprometió a la dotación de un aniversario a la Inmaculada (con carácter de perpetuidad), "el día de la dedicación del altar de Nuestra Señora de la Concepción, que aora se quiere dedicar en este Sacro Monte en la capilla mayor del, en

---

22. La rareza en la disposición del altar del sagrario pudo estar motivada por su correspondencia ritual con el espacio que da acceso a las Santas Cuevas.

el altar colateral del cruzero de mano derecha del altar mayor<sup>23</sup>. Finalmente, gracias al cabildo de 10 de octubre, nos consta que en la fiesta de su dedicación actuó como comisario el mismo Ledesma, junto a Agustín Manrique, contando con la predicación de Francisco de Barahona<sup>24</sup>. Según las cuentas de la abadía, sabemos que el retablo que lo presidía estaba formado por un cuadro de la Inmaculada de Pedro de Raxis<sup>25</sup> y la guarnición de su marco la hizo Miguel Cano, a quien en este momento se le reconoce como escultor en un asiento del año de 1615, donde se hacen constar los "seiscientos reales"<sup>26</sup> que por libranza de 29 de mayo se le dieron.



Fig. 1. Miguel Cano, *Sagrario*, primera mitad del siglo XVII. Madera dorada. Abadía del Sacro Monte, Granada.

Por su parte, los pagos del retablo del sagrario se demoraron hasta el 30 de noviembre de 1618. Según un asiento de dicho año, fueron abonados 33 reales a Miguel Cano y a la criada de Fernando de Ávila<sup>27</sup>, Juana del Castillo. Unidos a los 30 que se dieron al carpintero Pedro Arriano<sup>28</sup>, "y con setecientos que el año de 616 se le dieron, según parece del libro de la razón viejo, asiento 108, se le acaban de pagar 765 reales en que se concertó el retablo de madera que hizo para el altar del sagrario"<sup>29</sup>. Al igual que en el de la Inmaculada de las Cuevas, hecho en este mismo periodo, en el dorado, estofado y policromado del retablo y de los tres medios cuerpos que lo componían (entre los que se identifica el de san Mesitón), se contó con los trabajos de Pedro de Raxis, procediendo el oro de Antonio Carrasco<sup>30</sup>.

23. Actas Capitulares 1, 1615-08-07, 117v, leg. 258, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

24. Actas Capitulares 1, 1615-10-01, 123r.

25. Libro de cuentas (arcas), 92r, leg. 214, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada. Véase: Isaac Palomino Ruiz y José Antonio Peinado Guzmán, "Referencias documentales en torno a la dotación artística primigenia de la abadía del Sacro Monte en Granada," *Revista de Humanidades*, no. 29 (2016): 45.

26. Libro de cuentas (arcas), 89r.

27. Fue caballero veinticuatro de Granada y sobrino de Pedro de Ávila.

28. Fue el carpintero más activo en el Sacro Monte estos años, como demuestran sus labores en el monumento del Jueves Santo o la sillería del coro.

29. Cuentas 1618-1631, 53v, leg. 220, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

30. Libro de cuentas (arcas), 48r y 111r-144v. Palomino Ruiz y Peinado Guzmán, "Referencias documentales," 37-60.

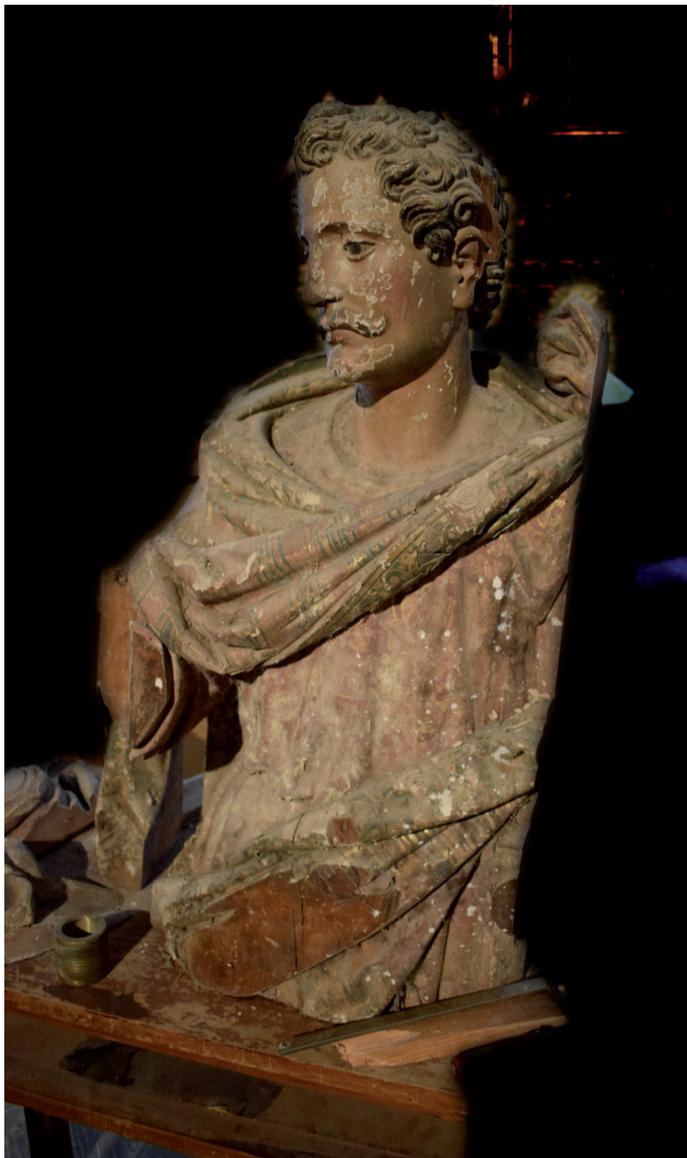


Fig. 2. Bernabé de Gaviria (atribución) y Pedro de Raxis, *¿San Mesitón?*, primera mitad del siglo XVII. Madera tallada, estofada y policromada. Abadía del Sacro Monte, Granada. Fotografía anterior a su reciente restauración.

Es muy probable que uno de estos medios cuerpos sea la figura masculina inédita que, con apariencia de romano, se conserva en una dependencia colindante con las crujías de la abadía. Imagen de rostro ensimismado y bigote perfilado, denota un naturalismo incipiente. Tiene una cabellera formada por amplios y llamativos bucles y un exquisito estofado (Fig.2). En cuanto a su autoría, a pesar de su formato reducido, de busto largo, algunos detalles como los pliegues de las mangas de su túnica, desarrollados en varios anillos sucesivos, invitan a relacionarlo con el arte de Bernabé de Gaviria. Escultor en Granada entre 1603 y 1622, discípulo y continuador de Pablo de Rojas, fue colaborador muy habitual de Miguel Cano y de Pedro de Raxis. Se han podido documentar, diferentes trabajos suyos como su labor en el retablo del convento Casa Grande de San Francisco<sup>31</sup>. Por último, no hay duda de que en la obra que nos ocupa,

además de la exquisita finura de su modelado, destacan las carnaciones y estofados, donde es evidente la mano del propio Raxis. Esto lo observamos, por ejemplo, en la túnica roja, cuyo diseño nos evoca al mantolín del san Juan de Albolote. Como se ha dicho *ut supra*, este retablo vino a embellecer y a dotar de mensaje doctrinal el altar del sagrario, cuya consagración se remonta a la bendición del templo. En concreto, en el cabildo de 19 de octubre de 1610, se hace constar que el 22 de agosto, octava de la Asunción, el arzobispo

31. Véase: Lázaro Gila Medina, "Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalaíno-granadino Pedro Raxis," *Archivo Español de Arte*, no. 304 (2003): 389-406; Lázaro Gila Medina, "Bernabé de Gaviria: continuación y ruptura de los ideales de Rojas," en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, ed. Lázaro Gila Medina (Madrid: Arco Libros, 2010), 192; Lázaro Gila Medina, "Los comienzos -bautismo y entorno familiar- y los últimos momentos -testamento y sepelio- del escultor Bernabé de Gaviria," *Cuadernos de Arte*, no. 38 (2007): 306.

“dixo misa rezada a esta festividad en el altar colateral del cruzero de la capilla mayor que está en el lado de la epístola y puso también en él el Santísimo Sacramento en vn sagrario que está en el medio del dicho altar, para que de allí se administre al pueblo”<sup>32</sup>. En esta misma línea, en el cabildo de 15 de noviembre, en relación a las dos piedras “baçares” grandes que donó Pedro de Castro, se expresó su deseo de que una de ellas “se engastase en plata y se ponga en el sagrario del altar colateral”<sup>33</sup>.

Como prueba de la correspondencia entre ambos altares y de las mutaciones que experimentaron, conviene saber, que el cabildo de 17 de enero de 1617, a colación del traslado de una lámpara donada por el caballero veinticuatro Pedro González de Castilla, y que es fiel reflejo de la estrecha relación que desde este periodo existió entre el concejo municipal y la abadía, se le propuso que “se mudase del lugar donde está oy, adelante del sagrario que está en el altar colateral de la mano derecha, porque parece conuenir así para que se encienda la del altar de la limpia Concepción, o que se mude delante el altar maior en medio del pabimento”<sup>34</sup>. Por último, en cabildo de 1 de septiembre de 1625, se habla de la compra de dos alfombras para los altares colaterales, “que se emparejen y adoben las peanas del altar del sagrario, oy puerta de la iglesia”<sup>35</sup>. Estas citas inéditas, de gran valía, nos ayudan a tomar consciencia del tratamiento excepcional y privilegiado que desde los albores de la institución se dio a los altares colaterales. Esto no es de extrañar, dado que encarnaban los valores fundamentales de la abadía y su propia esencia doctrinal.

Junto a todos los datos aportados, es de sumo interés una preciosísima descripción de Alonso González de Aradillas, a propósito de un informe que hizo “de pedimiento del señor don Adán Centurión, Marqués de Estepa”, por orden de Pedro de Castro. Hombre que contó con gran importancia en la segunda década de la abadía. Era de origen extremeño y fue canónigo desde el 31 de julio de 1622 hasta 1648, ejerciendo el oficio de secretario. Vistió la beca del Colegio de San Ambrosio de Sevilla, ciudad donde entró en contacto con el fundador. Sus habilidades para los idiomas le hicieron interpretar los libros plúmbeos<sup>36</sup>. Al retablo del sagrario nos lo describe como un tabernáculo flanqueado por dos lienzos. Concretamente un cuadro donde figuran “Cristo nuestro señor, acompañado de sus apóstoles, como que baxan de un castillo donde está pintado a lo lexos, haciendo el milagro de la salud de los diez leprosos que refiere san Lucas

32. Actas Capitulares 1, 1610-10-19, 18r.

33. Actas Capitulares 1, 1610-11-15, 19v.

34. Actas Capitulares 1, 1617-01-17, 147v.

35. Actas Capitulares 1, 1625-09-1, 471v.

36. Libro de Abades y Canónigos, 416r-v.



Fig. 3. Pedro de Raxis, *Curación de San Cecilio y San Tesifón*, primera mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Abadía del Sacro Monte, Granada.

en el capítulo 17<sup>37</sup>. Seguidamente “san Cecilio, i san Tesifón, en edad de mancebos, el uno ciego i el otro con semblante de que es mudo i con ellos su padre que los presenta a Cristo nuestro señor, el cual los tiene delante de sí hincados de rodillas, con muestras i acción de que les está dando salud”. A continuación, Aradillas expresa que “a la mano derecha del tabernáculo del Santísimo Sacramento están pintados los santos siete primeros obispos de España, discípulos del apóstol Santiago, i el apóstol san Pedro sentado en una silla vestido de pontifical consagrándolos en obispos”. Apareciendo, “a la mano siniestra, pintado el Sacro Monte i se ven los mismos santos sobre él, con sus insignias i vestidos pontificales i letras que señalan el nombre i obispado de cada uno”.

La primera de las pinturas corresponde, sin duda, al lienzo de la *Curación de san Cecilio y san Tesifón* (Fig.3), y cuya atribución a Pedro de Raxis queda confirmada en este estudio. Ha sido considerada la primitiva representación que el cabildo encargó para la abadía del Sacro Monte<sup>38</sup>. Su composición está basada en un grabado de Francisco Heylan y tiene su origen en los libros plúmbeos<sup>39</sup>. Concretamente, pertenece al *Libro de los Actos de Nuestro Señor*<sup>40</sup>. Actualmente está situado en el lado del evangelio de la iglesia, sobre un altar esbozado por líneas geométricas de corte manierista, de madera

37. Las siguientes referencias corresponden a: Descripción de los altares del Sacro Monte de Alonso González de Aradillas (borrador), 1.081 r-v, leg. 5, 2, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

38. Francisco Javier Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes en la Granada del XVI, una ciudad intercultural* (Granada: Facultad de Teología, 2016), 259.

39. Se hizo según diseño de Girolamo Lucenti, para la *Historia Eclesiástica de Granada* de Justino Antolínez. Antonio Moreno Garrido, y Ana María Pérez Galdeano, “Los Países Bajos y su influencia en la obra gráfica peninsular del siglo XVII,” en *Arte y Cultura en la Granada Renacentista y Barroca: relaciones e influencia*, ed. Policarpo Cruz Cabrera (Granada: Universidad de Granada, 2014), 298.

40. Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes*, 256.

oscura policromada, donde se intuye la mano de Raxis. Es muy probable que fuese el original del retablo<sup>41</sup>. El otro lienzo respondía a la iconografía tradicional de la consagración de los varones apostólicos, con la licencia plúmbea de situarlos sobre el Sacro Monte. La leyenda de los varones apostólicos atribuye el origen del cristianismo en el sur de España a siete discípulos de Pedro y Pablo y ha constituido el principal fundamento para considerar a Cecilio el primer obispo de Granada y situarlo en el siglo I<sup>42</sup>. Aunque se conservan varias representaciones de este tema en la abadía, ninguna parece concordar claramente con la narración.

A continuación, González de Aradillas describe "otro altar i en él un cuadro de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, i al pie del está una tarjeta relevada, en la cual están escritas estas letras árabes, i debajo dellas otras castellanas que dizen así: *A María no tocó el pecado primero*". Acto seguido reconoce que en el lado derecho de la tarjeta "está san Cecilio vestido de pontifical, en la mano siniestra un libro redondo de plomo i en la destra un puntero de hierro, tiene el rostro levantado puestos los ojos en la Virgen". Junto a él, "al lado siniestro de la dicha targeta san Tesifón con roquete, muceta y pectoral, sobre una mesa tiene un libro redondo de plomo, escribiendo con un puntero de hierro". Probablemente ambos santos, como autores de los libros plúmbeos, se dispusiesen en lienzos diferenciados completando el retablo. En cuanto a la *Inmaculada Concepción* (Fig.4), hechura de Raxis que lo presidió, impulsado por una teoría atrevida pero no por ello infundada, creo acertado pensar en que fuese la que, con aires orientalizantes, palpables especialmente en su tocado, "a la egipcia", se conserva en la escalera principal del espacio tradicionalmente reservado a los canónigos del Sacro Monte<sup>43</sup>. Refuerzan esta hipótesis su místico semblante con mirada elevada, tan propio de Raxis, y las inscripciones que, pese a su mejorable estado de conservación, se pueden leer a sus pies, tanto en árabe como en castellano, en una filacteria. Las mismas encajan a la perfección con la descripción de Aradillas<sup>44</sup>. Por último, también encuentro rasgos inequívocos del autor en el rico dorado que, a la manera del estofado de las

41. Sobre el grabado véase: Ana María Pérez Galdeano, *La Historia de la Abadía del Sacromonte a través de sus grabados* (Granada: IDEAL y Fundación Abadía del Sacromonte, 2016), 62; Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes*, 406-407.

42. Según la tradición los varones apostólicos son los discípulos de Santiago que fueron designados por san Pedro y san Pablo para evangelizar Hispania. Se tratan de Torcuato, Tesifón, Indalecio, Segundo, Eufrasio, Cecilio e Hiscio. Manuel Sotomayor, "Los fundamentos histórico-eclesiásticos del Sacromonte: de Santiago y sus varones apostólicos a los hallazgos de Valparaíso," en *¿La historia inventada? Los libros plúmbeos y el legado sacromontano*, eds. Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal (Granada: Universidad de Granada, 2008), 32.

43. La Inmaculada de Raxis más conocida de la abadía del Sacro Monte ocupaba tradicionalmente las "Salas Capitulares" y hoy se emplaza en el plan de coro. Fue remozada en el siglo XVIII por Sánchez Saravia.

44. Las inscripciones árabes son coincidentes con unas presentes en el informe de Aradillas a continuación de la descripción presentada. El estudio de este lienzo, en paralelo con la leyenda, ha sido tratado por José Cárdenas Bunsen, *La aparición de los libros plúmbeos y los modos de escribir la historia* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2018).

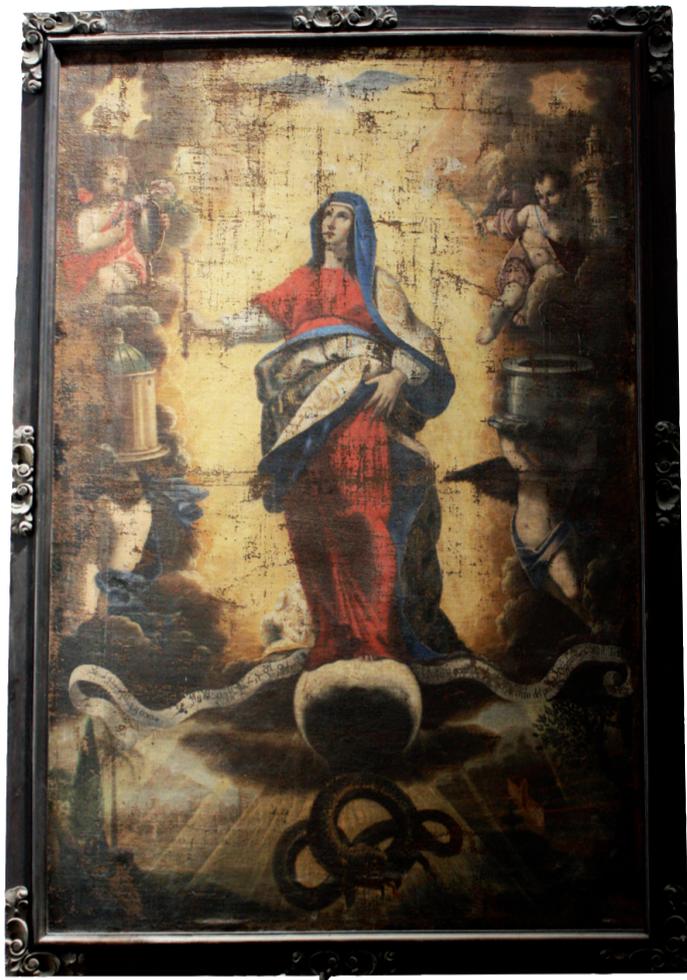


Fig. 4. Pedro de Raxis (atribución), *Inmaculada Concepción*, primera mitad del siglo XVII. Óleo sobre lienzo. Escalera principal de la abadía del Sacro Monte, Granada.

esculturas, decora parte del manto, dibujando estrellas y motivos vegetales. El epitafio árabe y castellano, no estaba solamente en el cuadro, dado que, “en la puerta del oriente que mira a las santas cabernas, en el friso de la portada sobre el dintel de la puerta están cavadas en la piedra i doradas estas letras árabes i que en un frontal bordado que está en el altar de la limpia Concepción, en la Cueva de san Cecilio, están bordada de oro las mismas letras”. La última de las inscripciones, realizada en este mismo periodo, con la intervención del propio Raxis, se conserva en la actualidad. Así pues, la plasmación, en arquitectura y pintura de estas leyendas, refuerzan el deseo del arzobispo Pedro de Castro de privilegiar a la Inmaculada Concepción. Su origen se halla en la

fracción del libro plúmbeo *Fundamentum ecclesiae*, donde se afirmaba que Jesús se había formado sin padre y alegaba que a María no le había tocado el pecado original. No olvidemos que el nacimiento de María, sin mancha de pecado, era un asunto coincidente y no contradictorio con el islam. Para confirmar este mensaje, Pedro de Castro llevó a cabo un intenso estudio y formuló varias formas de traducción. Asimismo el lema de “A María no Tocó el Pecado Primero”, que pronto fue emblema de la abadía y del propio Castro, según los plúmbeos, lo confesaron los apóstoles como verdad católica en un concilio celebrado en Éfeso<sup>45</sup>.

La última mutación de la estética de los primitivos retablos fue a comienzos del XVIII, en que se le hicieron unos frontales de jaspe, siendo tesorero el canónigo Juan Riscos. En las cuentas del 1702 queda expresado el *descargo* de 840 reales y 28 maravedís pagados al maestro de cantería, Manuel Delgado, con los que, unidos a los 451 reales dados

45. Cárdenas Bunsen, *La aparición*, 96; Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes*, 341-345.

por Juan Delgado y Juan Ramírez, se completó la suma de 1.292 reales que costaron los dos frontales, "que se fuese cobrando de los restos de colexiales"<sup>46</sup>. En cuanto a los capitulares, Delgado fue el canónigo obrero que estuvo al cuidado de la hacienda del Sacro Monte durante estos años y permaneció en la abadía entre 1688 y 1721<sup>47</sup>. De Juan Ramírez Castroviejo nos consta que fue canónigo desde 1695. Muy estimado y consultado por renombrados prelados, como el arzobispo Ascargorta y el cardenal Belluga. El primero le pidió asesoramiento para la gestión de su arzobispado. Finalmente, el obispo de Jaén, Rodrigo Marín, lo llamó para ser director del colegio-seminario de Baeza y de la congregación de San Felipe Neri de aquella ciudad. Falleció en Baeza en 1717<sup>48</sup>. De estos frontales hoy no tenemos constancia y quizás fuesen vendidos para afrontar las obras en las que años después se implicó la abadía y para las que, como vamos a comprobar, estuvo especialmente necesitada de fondos.

## Dieciochescos

La hechura y bendición de dos nuevos retablos colaterales está ligada a la ampliación del templo del verano de 1763. Se encuentran en el transepto de la iglesia colegial, ocupando el lado del evangelio, el de la Inmaculada, y el de la epístola, el de san José. Vinieron a sustituir definitivamente a los primitivos. Los retablos fueron obra de Francisco de Paula Castillo<sup>49</sup> y las imágenes que los presiden del granadino Pedro Tomás Valero<sup>50</sup>. Para costearlos se dispensaron distintas donaciones de los capitulares, junto a raciones de comida y hogazas de pan<sup>51</sup>. La primera noticia que tenemos de ellos corresponde al cabildo de 1 de junio de 1763, en que el canónigo Juan Rodríguez de Aragón denunció su necesidad. Ante la falta de fondos solicitó respaldo económico para el proyecto, a la par que ofreció 300 reales para dar inicio al del sagrario. Esta obra fue secundada

46. Cuentas 1697, legajo 90, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

47. Libro de Abades y Canónigos, 82v.

48. Libro de Abades y Canónigos, 258v.

49. Royo Campos, *Abades*, 157; Gallego y Burín, *El Barroco*, 116 y 253.

50. Royo Campos, *Abades*, 157; Gallego y Burín, *El Barroco*, 116. Pedro Tomás Valero fue un discípulo de Agustín Vera Moreno. Cuenta con atribuciones en la basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada (retablo mayor) y el Sagrario. Es especialmente significativa su actividad en el camarín de la Virgen del Rosario de Santo Domingo. Encarnación Isla Mingorance, *Camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario* (Granada, 1990), 42-43; Ana María Gómez Román, "Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX," *Boletín del Centro Pedro Suárez*, no. 21 (2008): 354-357; Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva," *Boletín del Centro Pedro Suárez*, no. 21 (2008): 312.

51. Este llamativo pago fue evocado en relación a la gratificación dada a fray Pedro del Santísimo Sacramento por afinar el órgano. Mercedes Castillo Ferreira, "Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (siglos XVII-XIX)" (tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009), 175 y 550, consultado el 15 de mayo de 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=65588>

por el resto de capitulares, quienes aportaron la misma cantidad, a excepción del abad Martín Vázquez de Figueroa, que se comprometió a dar el doble. Se nombraron como comisarios a los canónigos López Chinchilla junto al susodicho Rodríguez de Aragón, “que harán ver a los señores los diseños de los tallistas para que se elija el más primoroso y acomodado al sitio”<sup>52</sup>. Esta operación fue resuelta poco después, como se deduce en el cabildo de 8 de julio: “últimamente se expusieron y vieron los diseños que han dado los tallistas que solicitan hacer los dos retablos colaterales y también se remitió a la junta llamar ynteligente, desinteresado y escoger el más a propósito y ajustarlo”<sup>53</sup>. Finalmente se aprobaron y se les dio inicio en el cabildo de 22 de agosto<sup>54</sup>.

Sin embargo, la escasez económica, seguramente provocada por los gastos derivados de la defensa de los libros plúmbeos y de la ampliación de los estudios del colegio, hizo que los pagos se demorasen más de lo deseado. Ante esta situación, Pedro Valero tuvo una actitud muy complaciente con los canónigos, lo que no se puede decir del “maestro de tallista”. Esto es patente en un memorial de Francisco de Paula, leído en cabildo de 1 de julio de 1765, “en que hace presente los perjuicios que le resultan, así a los dos retablos colaterales que tiene principiados tres años ha, que se lo mandaron algunos señores, cómo a él mismo, que tiene gastados muchos más reales que los que se le dieron para comenzar dicha obra. Que puede continuarse en el presente oportuno tiempo del verano, si el cauido adaptase medio de darle algunos socorros para continuar su trabajo”<sup>55</sup>. Ante ello, se acordó que se le dispensasen las dos hogazas y raciones diarias, que más de un año antes se habían dado a Pedro Valero. Aumentándose esta suma, con “los ciento y cinquenta ducados que dejó por su testamento el señor Sánchez para que se gastasen o distribuiesen a aduitrio y disposición del cauido”<sup>56</sup>. Finalmente, nos consta que el abad Martín Vázquez de Figueroa se implicó directamente en el dorado del retablo de la Inmaculada, en agosto de 1770<sup>57</sup>. Esto suscitó el deseo de imitación de los canónigos que se “ofrecieron voluntariamente, según su posibilidad, para darle el mismo adorno al del otro lado, en el que está colocada la imagen del Patriarca señor

52. Además de los citados, asistieron al cabildo José Joaquín de Molina, Miguel Álvarez Cortés, Francisco Rico, José Montero y el secretario Manuel López de Mesa, al que se le encargó “lo noticie a los señores ausentes para que contribúan si gustasen a esta piados obra.” Actas Capitulares 10, 1763-06-1, 217v, leg. 261, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

53. Actas Capitulares 10, 1763-07-08, 221r.

54. Actas Capitulares 10, 1763-08-22, 223v; José Antonio Peinado Guzmán, “El Sacro Monte como institución inmaculista granadina en los siglos XVII y XVIII,” *Revista del CEHGR*, no. 25 (2013): 194.

55. Actas Capitulares 10, 1765-07-01, 295r. Lo relativo a Pedro Valero fue publicado en: José Antonio Peinado Guzmán e Isaac Palomino Ruiz, “Piezas inéditas de la Abadía del Sacro Monte en Granada,” *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, no. 3 (2014): 69.

56. Se esperaba que las finalizase antes del invierno. Actas Capitulares 10, 1765-07-01.

57. Recordemos que este asunto no es baladí, ya que en ocasiones superaba en costo al del propio retablo. Libro de Abades y Canónigos, 20r-v, publicado por Peinado Guzmán, *El Sacro Monte*, 196.

san Joseph<sup>58</sup>. Con ello ponían fin al proyecto de los retablos colaterales de la misma manera que se había iniciado, y se daban por concluidas las obras de ampliación del templo siete años después de su inicio.

Nos encontramos ante dos retablos "gemelos", de gran riqueza y suntuosidad barroca. De composición achaflanada, están constituidos por un solo cuerpo principal, rematado por un ático. Se estructuran por columnas compuestas acanaladas, sobre las que descansa un entablamento clásico. Las mismas reposan en unos sobresalientes basamentos que enmarcan el sagrario. En el caso del retablo de la Inmaculada, dicho sagrario está ornamentado por un cáliz en relieve con la Eucaristía. En el de san José, aparece una corona de laurel circundada por dos palmas de martirio (Fig.5). Así pues, en ellos es más que visible la decoración dieciochesca, con abundancia de rocalla. Ambos tienen en su ático lienzos enmarcados, en forma de tondo.

En el retablo de la Inmaculada se representa al Niño Jesús, Salvador del Mundo, en la línea de la pintura devocional granadina del siglo XVI-II<sup>59</sup>. Sedente, sobre un rompimiento celeste, se abre el pecho del que late un corazón flameante, mientras porta como atributo principal una cruz, la cual tiene enroscada



Fig. 5. Francisco de Paula Castillo, Retablo de San José, 1763-1770. Abadía del Sacro Monte, Granada.

58. Actas Capitulares 11, 1770-08-06, 142r, legajo 262, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada. Citado en Royo Campos, *Abades*, 159. Asistieron Antonio López Chinchilla, Juan de Aragón, José Moreno, Manuel de Mesa, Miguel Álvarez, Francisco Rico, Julián de Villavicencio y Celdón de Salazar. Era presidente el antiguo colegial del Sacro Monte y rector del colegio, Andrés Mendiola. Véase: Manuel Barrios Aguilera, *La invención de los libros plúmbeos. Fraude, historia y mito* (Granada: Universidad de Granada, 2011), 407-411; Manuel Barrios Aguilera, *Los falsos cronicones contra la historia* (Granada: Universidad de Granada, 2004), 178-179.

59. Este tipo de representaciones fueron muy difundidas por el considerado como el principal discípulo de José Risueño: Domingo Charvito. Gallego y Burín, *El Barroco*, 105.

una corona de espinas. Este figura sobre un óvalo rodeado de rocalla y resaltado por molduras, con el *Ave María*. Por otro lado, en el remate del retablo de san José aparece san Juan Nepomuceno vestido de canónigo y con su estelaria. Asimismo, en su sota-banco, ambos altares están conformados por frontales marmóreos, probablemente incorporados en las reformas del siglo XIX. El de la Inmaculada está constituido por una fina placa de mármol rojo y presenta, grabados en oro, dos sigilos de Salomón en sus laterales, y en el centro el *Ave María* coronado. Está flanqueado por unas incisiones también doradas, con distintos dibujos simulando flecos y grecas. En el caso de san José, podemos decir que se repite el modelo anterior, mudando el símbolo mariano por un cáliz coronado por la sagrada forma.

Por último, en cuanto a las imágenes que los presiden, conviene apuntar que la Inmaculada proyectaba en escultura el altar privilegiado de época fundacional<sup>60</sup>. Su hechura tenemos que vincularla con la nueva exaltación a su devoción dada en estos años por los descubrimientos de la alcazaba del Albaicín, como se ha visto *ut supra*. En ella es evidente la herencia de Cano, estando vestida por una túnica decorada por un rico estofado con suntuosas flores de corte orientalizante, algo propio en la moda de la época<sup>61</sup>. En lo que respecta a san José, santo favorecido por los borbones, fue muy seguido en el Sacro Monte en el siglo XVIII, entre otros, por Tomás José de Montes, abad entre 1704 y 1715. No obstante, fue objeto de revisión. Así, por ejemplo, en el año 1760, el cabildo recibió del convento de San Antonio Abad el encargo de dar la debida censura a un libro apologético del patriarca que había recibido el colegio del Sacro Monte<sup>62</sup>. A pesar de ello la imagen contó con gran devoción como prueba su rico ajuar, constituido, además de otros objetos, por "potencias de plata"<sup>63</sup>.

## Retablo mayor

El retablo primitivo era un panegírico de los libros plúmbeos. A propósito de su iconografía pudo estar influida directamente por el *Libro de la naturaleza del ángel*<sup>64</sup>. Es muy probable que su diseño fuese del propio Ambrosio de Vico, dada su trayectoria, y por

60. La corona de plata de la Virgen está registrada en: Inventario, 1817, leg.195, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

61. La "Casa Ajsaris" de Granada conserva entre su colección una Inmaculada de pequeñas dimensiones que está muy en la línea de la talla de la abadía, por lo que no sería descabellado atribuirla al mismo Valero. Si bien, ambas presentan algunas disonancias, especialmente palpables en la expresión del rostro, algo más suave que en la sacromontana, y en el movimiento y disposición del manto.

62. Libro de Abades y Canónigos, 17v.

63. Inventario, 1817.

64. Miguel José Hagerty, *Los libros plúmbeos del Sacromonte* (Granada: Comares, 2007).

haber sido el arquitecto principal de la primera época de la abadía<sup>65</sup>. No cabe duda de que también debió intervenir Miguel Cano, cuanto menos en su ensamblaje. En él la Virgen, rodeada de una corte de ángeles músicos y en distintas actitudes, en varias pinturas (Anunciación, Nacimiento de Jesús y Asunción), y los mártires, representados por las reliquias y las esculturas de Santiago, san Patricio, san Cecilio y san Tesifón, fueron los grandes protagonistas, apareciendo también pintadas la Crucifixión, la Trinidad, junto a ángeles y serafines. Inmersos en el ambiente reivindicativo surgido en el siglo XVIII, en el contexto de los *Defensorios*, fue sustituido en 1746 por un retablo de escultura. Se ha podido documentar su conjunto escultórico como obra del granadino Domingo Cabrera, y fue donado por el antiguo colegial y beneficiado de la Virgen de la Angustias, Gregorio Eugenio de Espínola<sup>66</sup>.

## Primigenio

Conocemos el antiguo retablo mayor por el cabildo de 23 de abril de 1746, donde, acerca de la discusión del programa iconográfico del que vendría a sustituirle, se nos brinda su valiosa descripción<sup>67</sup>. Era “un medio sexágono”, organizado en un banco, dos pisos y tres calles (planicies), estructuradas por dos columnas (probablemente pares de ellas), culminadas en otras dos. Combinaba pintura y escultura. Este fue el tipo más recurrente del manierismo granadino, el cual (heredero en cierto modo del modelo escurialense) sería muy difundido a través de los diseños de Ambrosio de Vico, con la participación de Miguel Cano, como dan prueba, entre otros, los antiguos retablos de Santa Ana, San Cecilio y el de la parroquial de Albolote. Así pues, en su forma (medio hexágono) debía corresponderse con el de San Ildefonso, hoy en un lateral<sup>68</sup>.

Tenía en la calle central, sobre la mesa de altar y a ambos lados del sagrario, cubierto por un *Ecce Homo* de medio relieve, “dos relicarios donde se encierran varias reliquias de los santos mártires, incluso en ricas custodias de plata y metal (...) el del lado del

65. José Manuel Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)* (Granada: Universidad, 1989), 252-265.

66. Véase: José María Valverde Tercedor, “El retablo mayor de la Abadía del Sacro Monte de Granada y su conjunto escultórico de Domingo Cabrera (1746-1748). Datación, documentación y contextualización histórica,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 116 (2020): 93-128.

67. Las citas de este epígrafe corresponden a: Actas Capitulares 8, 1746-04-23, 435r-436v, leg. 261, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

68. José Manuel Gómez-Moreno Calera, “Evolución de la retablistica granadina entre los siglos XVI y XVII,” en *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, ed. Lázaro Gila Medina (Madrid: Arco Libros, 2010), 257-264.

evangelio está cubierto con una efigie de señor Santiago en traje de peregrino, con túnica, esclabina y sombrero pendiente a la espalda". Ostentaba uno de los libros plúmbeos abierto, "con las ojas orbiculares, que significa el de la certificación del Evangelio glorioso, que trajo el santo a este Sacro Monte, copia del que quedó enterrado en Jerusalén". El del lado de la epístola estaba decorado por otro medio relieve que, "por su antigüedad y carecer de rótulo se dudó si sería solo figura alegórica, que denotava el descubrimiento de las reliquias de la torre Turpiana, pero al fin, por sus circunstancias se conoció ser señor san Patricio, mártir del Sacro Monte, quien hizo el depósito de las mencionadas reliquias". En cuanto a su indumentaria, estaba compuesta por "su traje a lo español antiguo, con balona corta, ropilla, capa corta y calzones marineros". En su mano izquierda portaba una bandeja, "sobre la qual manifiesta un rótulo de plomo o hierro, mal embuelto y arrollado y una caja de la hechura de aquella en que se hallaron las reliquias de la torre Turpiana y encima de ella una tabla con escaques o ajedrezada, que indica una de las escrituras de señor san Zecilio halladas en dicha caja". A continuación, identifica, sobre ellos, dos óvalos grandes con inscripciones latinas grabadas en letras de oro sobre fondo negro que hacen referencia a los mártires del Sacro Monte y actualmente se conservan como parte integrante del retablo nuevo. "En una grande arca de piedra embebida entre la pared y el retablo, en la que se contienen las reliquias de los doze santos mártires". Seguidamente, en su segundo piso, "sostenida de una pequeña cornisa, se lebanta una pintura grande de la Asunción de Nuestra Señora, rodeada de ángeles con varios instrumentos músicos". Más adelante identifica sobre dicha pintura "otra más pequeña de un crucifijo en el plano que forma el sexabo". La Asunción seguramente sea la atribuida a Juan Sánchez Cotán que se conserva en una de las salas de visitas. Es una delicada pintura, en la que ángeles y querubines, en distintas actitudes, rinden pleitesía a la Virgen María. Además de los músicos, destacan los que la impulsan primorosamente, situados a sus plantas. También son dignos de mención dos situados sobre ella, en actitud de imponerle una rica corona de imperios estrellados<sup>69</sup>.

En las calles laterales, en el lado del evangelio, reconoce un nuevo relicario destinado a las láminas sepulcrales y a los libros plúmbeos, que recordemos que en el momento de la descripción se hallaban en Roma. Se encontraba sobre una pilastra fingida (pintada) y estaba cerrado por una reja dorada de dos puertas, con cuatro llaves, tres candados y una cerradura en la puerta interior de madera, "en la que se lee el siguiente epígrafe:

69. Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes*, 386; José Manuel Pita Andrade, *Museo del Sacro Monte*, vol. 20 de *Guías de los Museos de España* (Granada: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1964), 20.

*Gloriam regni tui dicent, et potentiam tuam loquentur, ut notam faciant filiis hominum potentiam et gloriam magnificentiae regni tui. Ps. 144*<sup>70</sup>. Sobre él se emplazaba una de las dos esculturas de bulto redondo que formaban el retablo<sup>71</sup>. Concretamente, "san Zezilio vestido de pontifical, en una mano el báculo y en la otra un libro de plomo de figura orbicular abierto"<sup>72</sup>. Era coronado por una pintura de la Anunciación. Dada la iconografía del retablo y el protagonismo de los ángeles, podría tratarse de la representación que se conserva en una de las estancias de visitas del complejo sacromontano, en la que María recibe la corona de reina de los ángeles. Pintura de comienzos del siglo XVII de gran originalidad iconográfica. Está ambientada en el interior de una estancia, definida por el suelo ajedrezado y el cortinaje barroco que se abre en un lateral. La misma es cubierta por un rompimiento celeste del que surge el ángel, en actitud orante. Este personaje se encuentra en el momento de bendecir a la Madre de Jesús con su mano derecha, mientras con la izquierda le entrega una corona real, apareciendo entre ambos la inscripción de *Regina angelorum*.

Seguidamente, en el lado de la epístola había una nueva alacena, sobre una pilastra fingida. En este caso estaba cerrado por una reja dorada con dos llaves correspondientes a ella y a la puerta de madera interna, con la inscripción de "*Sancti in solitudinibus errantes, in montibus et Espeluncis et in cavernis terrae: tanquam aurum in fornace Deus probavit illos, et quasi holocausti hostiam accepit illos*"<sup>73</sup>. Estuvo dedicada a algunos relicarios "de madera preciosa con cristales que encierran reliquias de los santos mártires, así de las cenizas como de las masas de piedra, cal y un relicario triangular en forma de pirámide, con la canilla de señor san Mesitón"<sup>74</sup>. Encima, en correspondencia con el nicho de san Cecilio, "está colocada la efigie de señor san Thesifón de estatura entera, también de Pontifical, y en una mano un libro de plomo abierto (...). Sobre este nicho hai otra pintura del Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo". Por su composición y temática, probablemente sea el *Nacimiento* atribuido al pintor florentino asentado en Madrid, Vicente Carducho (1576-1638), y datado en 1631<sup>75</sup>. Está conformado por

70. "Hablarán de la gloria de tu reino y anunciarán tu poderío, para que los hijos de los hombres conozcan tu poder y la grandeza de tu reino." Es la gloria que Dios, en sí mismo, mandó a los apóstoles. Miguel Ángel Almenara, *Pensamientos literales y morales* (Valencia: Juan Crisóstomo, 1623), 348.

71. Fueron enviadas a la localidad granadina de Deifontes.

72. Ha sido citado en Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes*, 261.

73. "Unos santos que andaban errantes por las soledades, los montes, las cuevas y las cavernas de la tierra. Dios los probó como al oro en el horno y los recibió como víctimas de holocausto." Libro de la Sabiduría 3,6. Según Jesús María Morata está estrechamente relacionada con la inscripción de esta misma época que ostenta en piedra la fachada de las Santas Cuevas.

74. Este relicario se conserva en una de las alacenas del retablo mayor actual.

75. Antonio Gallego y Burín, *Granada, Guía artística e histórica de la ciudad* (Granada: Comares, 1996), 365. Posteriormente fue situado en el plan del coro, lugar que hoy ocupa. Inventario, 1951-1955, 65, Fondo Abadía, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

un conjunto de ángeles músicos, los cuales acompañan la escena y coronan un rompimiento celeste. Este cuadro se conserva en el plan de coro<sup>76</sup>. Sin embargo, nos consta que en el Setecientos recibió culto en un altar en la iglesia, como testimonia el cabildo de 1 de junio de 1707<sup>77</sup>. Por último, culminaba el retablo “una cornisa igual, que por serlo deja descubierto el medio punto del arco del altar maior, en cuiá bóveda en un obalo grande en medio hai una pintura al óleo de la Santísima Trinidad”. Le acompañaban ángeles y serafines distribuidos por toda la bóveda en pequeños óvalos, “de los cuales sobresalen dos, ia por maiores que los demás, ia por lo apreciable de su pintura mui antigua (...) y en ellos se ven dos choros de ángeles grandes con varios instrumentos y papeles músicos”.

Antes de hacer un nuevo retablo se intentó remozar o recuperar el antiguo, como se extrae en una libranza de 1 de noviembre de 1724, de 80 reales de vellón dada por el mayordomo de hacienda, Bartolomé Rodríguez y Quiñones, al pintor Diego de Hermosilla<sup>78</sup>, “para pagarle su trabajo de pintar las faltas del retablo de este Sacromonte que con esta libranza y sin otro recado se abonarán a vuestra merced en quenta de los siete mil reales”<sup>79</sup>. Las “faltas” pueden atribuirse a un eventual mal estado de conservación, aunque parece más acertado relacionarlas con las modificaciones que en el XVIII afectaron a la iconografía tradicional de la abadía.

## Dieciochesco

Herederero del antiguo, el retablo mayor actual es un elocuente relicario. Atribuido a Blas Antonio Moreno, es una fábrica barroca, estructurada en tres calles por contundentes estípites. Su programa iconográfico responde a la idea de exaltar la abadía como *martyria* paleocristiano. Realizado por completo en escultura, exenta y en relieve, reproduce muchos temas del primitivo, sin embargo, en detrimento de otros, concede mayor protagonismo a los mártires (Fig.6). Por su predominio escultórico tan solo podría ser comparado en Granada con el mayor de San Ildefonso, donde trabajaron

76. En este lugar es localizado a mediados del siglo XX. Inventario, 1951-1955, 65.

77. Actas Capitulares 6, 1707-06-01, 274v. Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

78. Es posible el parentesco de Diego de Hermosilla con José de Hermosilla y Sandoval, arquitecto de su misma época. En 1752 lo encontramos como director de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde imprimió las *Antigüedades Árabes de España*. En el año de 1766 se le encomendó levantar plantas y alzados de la Alhambra, perfeccionando la obra de Diego Sánchez Saravia. Carlos Sambricio, “José de Hermosilla y el ideal historicista de la Ilustración,” *Goya*, no. 159 (1980): 140-151; Delfín Rodríguez Ruiz, “De la utopía a la Academia. El tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla,” *Fragmentos*, no. 3 (1989): 58-80.

79. Libranza a Diego de Hermosilla, 1724, leg. 54, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

Blas Moreno y José Risueño, siendo también destacable en este aspecto el de Nuestra Señora del Rosario de Santo Domingo, en el que igualmente actuó Moreno<sup>80</sup>.

Para su estudio es imprescindible la información dada en el cabildo de 23 de abril de 1746, en este caso, por la publicación de su proyecto<sup>81</sup>. En él se acordó, por la mayor parte del cabildo, que “ocupasen los dos nichos principales de los lados, que son los que caen sobre las dos rejas de láminas y reliquias señalados con el número 1, señor san Cecilio, al lado derecho y a el izquierdo señor san Thesifon, ambos de pontifical, con libros redondos de plomo en las manos”. Por su parte, en dos nichos y sobre los dos relicarios altos que flanquean el manifestador, “se pusiese en el del lado derecho Santiago, en el regular traje de peregrino, con libro redondo de plomo en la mano, y en el del lado siniestro señor san Hiscio, vestido de Pontifical, sin libro”. Por otro lado, en las

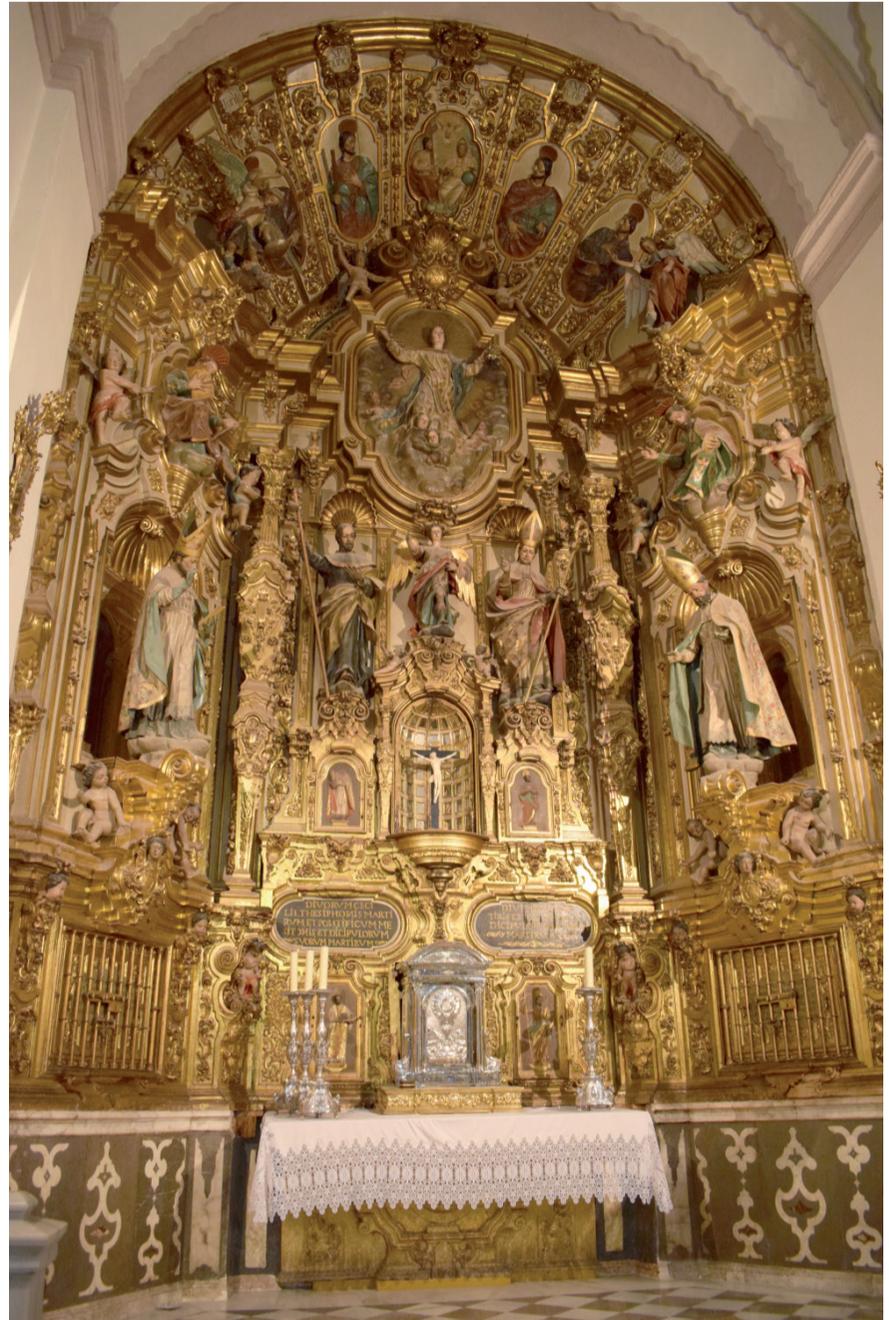


Fig. 6. Blas Moreno (atribución), Retablo Mayor, 1746-1748. Abadía del Sacro Monte, Granada.

puertecillas de los relicarios que acompañan el sagrario iría dispuesto, al lado derecho, “san Patricio en traje sacerdotal con una vandeja en la mano y en ella un rótulo de plomo arrollado y la caja de las reliquias de la torre Turpiana, en la forma que aora está en nuestro retablo antiguo”. Apareciendo en el izquierdo “san Mesitón en traje de apóstol con cruz larga que le sirva de báculo”. Asimismo, describe en los laterales cuatro medallones, dos pequeños bajo la cornisa principal y dos grandes sobre ella. En el

80. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, “Del Barroco avanzado al Neoclasicismo en la retablistica granadina del Setecientos. Apuntes para una monografía,” *Cuadernos de Arte*, no. 29 (1998): 94-96.

81. Las citas subsiguientes corresponden a: Actas Capitulares 8, 1746-04-23, 436v-437r.

lado derecho, en los pequeños a “señor san Septentrio y en el izquierdo, en una misma medalla, los dos santos san Maximino y Lupario”. Se encontrarían en las dos medallas grandes, en la del “lado derecho señor san Miguel, en la del izquierdo señor san Rafael”. Seguidamente, sobre ellas aparecerían, “en la del lado derecho señor san Turilo, en la del izquierdo señor san Centulio (...) al lado derecho san Panuncio y al izquierdo san Maronio”. Finalmente figuraría sobre el manifestador “san Gabriel, y en el nicho principal que hace centro del retablo la Asunción de Nuestra Señora, y en la medalla que hace clabe del arco la Santísima Trinidad”.

Este proyecto fue seguido en la hechura del retablo casi en su plenitud y nos puede ayudar a aclarar muchas dudas sobre su iconografía. Entre los interrogantes desvelados se encuentra el situar a san Cecilio en una de las calles laterales, formando pareja con san Tesifón, y no en la central, junto a Santiago, como se ha creído. También nos confirma que ambos llevaron libros plúmbeos, eliminados a finales del siglo XVIII, y que los identificaban como sus autores. Recordemos que la forma más habitual de representar al patrón de Granada fue con dos círculos (plomos), decorados con las estrellas entrecruzadas que aparecieron grabadas en ellos<sup>82</sup>. Con su eliminación se simbolizaba el paso de la abadía de su controvertida tradición a la modernidad.

Por último, también sabemos que contó con ángeles lampadarios o lampareros. En cabildo de 7 de agosto de 1745, se aprobó la reubicación de las seis lámparas de plata que estaban emplazadas en los arcos del pavimento bajo, colocándose una de ellas en la capilla de Nuestra Señora del Rosario. De las otras cinco el tesorero debía ordenar fundirlas para la extracción de cuatro homogeneizadas, “para que, al tiempo de colocar el retablo se hagan quatro ángeles que las mantengan, y estén con más decencia, pudiéndose encender más a menudo, sirviendo así de maior culto y decencia”<sup>83</sup>. Tres ángeles, de los que se desconocía su procedencia, se han conservado durante años descontextualizados en una estancia de las crujías. Los mismos presentan un más que mejorable estado de conservación, y aunque parecen algo toscos, por sus características no cabe duda de que son los originales. Su postura, cargada de un movimiento, enfatizado por la posición de las rodillas (unas dobladas y otras estiradas) y de los brazos abiertos, como levitando, es la típica de estas esculturas. Ocurre lo mismo con la vestimenta, con túnica volada y botas. Este tipo de imágenes alcanzaron gran predicamento en el Setecientos, especialmente en Sevilla, donde abundan ejemplos de artistas tan reputados como

82. Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes*, 261.

83. Actas capitulares 8, 1745-08-07, 408v.

Roldán, Duque Cornejo, Hita del Castillo o Cayetano D'Acosta<sup>84</sup>. En el caso de Granada los más llamativos son los presentes en la basílica de San Juan de Dios, existiendo, entre otros templos, en el presbiterio de Santo Domingo<sup>85</sup>.

### Retablo de Nuestra Señora del Rosario

De todos los retablos del XVIII el más antiguo fue el de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, principal devoción de los colegiales y su patrona. Su hechura, ideada por el rector Antonio López Chinchilla, su comisario, en 1743, motivó unas obras de ampliación de dicho espacio, siendo abad Gaspar Salcedo (1743-1761)<sup>86</sup>. Con él la abadía revestía de magnitud el altar destinado a cobijar a la titular de la cofradía filial de la Archicofradía del Rosario, que desde sus inicios y por deseo de Pedro de Ávila, vino a paliar la lontananza de los sacromontanos del templo de Santo Domingo.

Yten, propuso dicho señor rector, cómo del dinero que davan los comisarios de Nuestra Señora del Rosario, y de varias contribuciones y limosnas de diferentes particulares, tenía ajustado un retablo para la capilla del Rosario. Y que para este efecto era conveniente el que dicha capilla se ampliase, estendiéndose algunas varas por la parte de la placeta de las Quebas, para cuja obra tenía medios suficientes y solo necesitava la licen-/cia del cavildo, la que con efecto pedía. Lo que entendido se acordó conceder dicha licencia con la precapción de que no se llegase a romper la pared hasta tener asegurados los medios para costear la obra, ni tampoco, sin que quedase aquel sitio con el devido resguardo<sup>87</sup>.

Para las obras de la capilla, según recibo de 23 de abril de 1744, Gregorio de Espínola donó 150 reales, 20 maravedís de vellón, en calidad de antiguo colegial del Sacro Monte y miembro de la cofradía<sup>88</sup>. Sin embargo la contención decorativa del retablo, en armonía con la decoración clasicista de su capilla, deja en evidencia una posible transformación del mismo en el siglo XIX (Fig.7). En madera policromada, consta de un solo cuerpo y está estructurado en tres calles, presentando el frontal de mármol. La central, mayor que las laterales, custodia una hornacina con la patrona del colegio, atribuida a Pablo

84. Manuel Jesús Roldán, "Ángeles que dan luz," *Pasión en Sevilla, ABC*, julio de 2020, consultado el 17 de octubre de 2020, <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/angeles-dan-luz-los-grandes-acompanantes-los-retablos-180874-1595191019.html>.

85. Sobre la cofradía, véase: José María Valverde Tercedor, "Cofradías y religiosidad popular en la Abadía del Sacro Monte," en *III Simposio Internacional de Historia de Semana Santa de Granada* (Granada, 22 de febrero de 2020), coords. Francisco Javier Crespo Muñoz y José María Valverde Tercedor (Granada: Nuevo Inicio, 2020), 79-122.

86. Fue planteada por vez primera en el cabildo de 8 de julio de 1743. Actas Capitulares 8, 1743-07-08, 343r-v; Libro de Abades y Canónigos, 285v.

87. Actas Capitulares 8, 1743-07-08, 343v-344r.

88. Limosna a la capilla de Nuestra Señora del Rosario, Patronato Espínola, leg. 13, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada. Citado en Isaac Palomino Ruiz, "Patrocinio y mecenazgo de Gregorio Eugenio de Espínola sobre templos granadinos," en *El Barroco: Universo de Experiencias*, eds. María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán (Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017), 89.



Fig. 7. Capilla y Retablo de Nuestra Señora del Rosario, 1744.  
Abadía del Sacro Monte, Granada.

de Rojas y datada en 1599. Las laterales, con hornacinas menores, están dedicadas a san Pablo y a san Dionisio Areopagita, respectivamente<sup>89</sup>. Sobre ellas se desarrollan óvalos donde figuran rosarios incisos. Las calles del retablo están divididas por columnas compuestas sobre las que descansa el entablamento. La talla combina formas curvilíneas y mixtilíneas y está compuesta a base de placas recortadas. La calle central aparece decorada por un tondo con un corazón flameante, coronado por otro con ráfagas, en cuyo centro figura el *Ave María*. Está policromado en blanco, a excepción de los capiteles de las columnas, frisos y remates, dorados. La ampliación de la capilla fue finalizada en noviembre de 1744, como consta del cabildo de día 23, en que se dio licencia para su bendición, por el secretario del arzobispo Felipe de los Tueros y Huerta. "Se determinó que en el día siguiente

se ejecutase dicha celebración con aquella solemnidad que en semejantes funciones se acostumbra"<sup>90</sup>. La capilla del Rosario tiene especial significación al estar conectada directamente con el panteón y capilla del fundador. Con esta obra se daba entidad arquitectónica a un espacio que fue muy favorecido por el primer abad electo del Sacro Monte, Pedro de Ávila y Herrera, y por el canónigo obrero, también de la fundación, Francisco de Barahona Miranda, quienes lo enriquecieron con importantes dádivas, algunas de ellas procedentes de Roma, como es el caso de dos lienzos del martirio de san Lorenzo, hoy en el plan de coro de la abadía.

89. Inventario, 1951-1955, 32.

90. Actas Capitulares 8, 1744-11-23, 386v. Citado en: Palomino Ruiz, "Patrocinio y mecenazgo," 89.

### Retablo del Santo Cristo, de la capilla del fundador

El retablo del Santo Cristo de la capilla del fundador fue realizado, al igual que los laterales, por el tallista Francisco de Paula del Castillo, según las cuentas de 1770, siendo tesorero Manuel López de Mesa. Con él culminaba su trabajo en la iglesia. "Item, de (trescientos reales que se gastaron en el altar y retablo de Santo Cristo) quando se colocó en la capilla del señor fundador. Los 240 reales que se dieron a Francisco de Paula, tallista por los días que trabajó y los 60 reales restantes por las tablas, yeso, jornales de albañiles y otros gastos, que constan de la relación de dicho señor Mesa, que ha presentado y queda en esta contaduría con los recados de sus quentas...300"<sup>91</sup>. Costeó su dorado el canónigo Joaquín de Iparraguirre, quien fuera uno de los comisarios del retablo mayor, como se anunció en el cabildo del 3 de agosto de 1773. "Item, ofreciendo además el señor Iparraguirre dorar a su costa el retablo del altar que está en la capilla donde se halla sepultado nuestro venerable fundador/ se admitió con especial complacencia dándole repetidas gracias por lo mucho que se esmera en beneficio desta santa casa"<sup>92</sup>.

Este retablo sigue la línea estética de los colaterales. No obstante sus proporciones, algo más discretas, denotan una clara adaptación al espacio, como demuestra la sustitución de las columnas monumentales por unos sencillos estípites. Su decoración más dominante es la rocalla. Asimismo, está circundado por una crestería, que remata un pronunciado guardapolvo y recuerda a la empleada en el XVIII como marco de los altares de las naves laterales del templo, al igual que su altar, con forma de ménsula. Por otro lado, su dedicación al Crucificado coincide con la iconografía de su ático, formado por un óvalo pictórico enmarcado con una Dolorosa (Fig. 8).

Constituye el colofón a las labores de reparación y ornato del panteón del fundador del Sacro Monte, llevadas a cabo desde 1739, por iniciativa del presidente del cabildo Diego Nicolás Heredia Barnuevo, con el fin de enaltecer la figura de Pedro de Castro. Actualmente está presidido por la figura de un arzobispo el cual, ataviado con casulla romana celeste, palio y mitra, porta un libro en su mano izquierda. Ha sido identificado como san Antonino de Florencia por ser en esta capilla el lugar donde estuvieron custodiadas las reliquias del dominico, donadas por el primer abad electo de la institución, Pedro de Ávila<sup>93</sup>. Sin embargo, parece más lógico relacionarlo con

91. Cuentas de 1771, leg. 30, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

92. Actas Capitulares 11, 1773-08-03, 223r-v.

93. En el inventario de los años 50 se reconoce en dicho espacio un Sagrado Corazón, lo que nos hace pensar que este retablo experimentó una reformulación en el siglo XIX. Inventario, 1951-1955, 30.



Fig. 8. Francisco de Paula Castillo, Retablo del Santo Cristo, 1770-1773. Abadía del Sacro Monte, Granada.

san Cecilio como arzobispo de Granada<sup>94</sup>. Tengamos en cuenta que la imagen, de talla completa, y cuya concepción concuerda con el modelo estético extendido en Granada por Pablo de Rojas, es anterior al propio retablo, por lo que pudo proceder o bien del altar mayor primitivo o de alguno de los que conformaron las Santas Cuevas.

La dedicación al Santo Cristo y mártires comulga a la perfección con la función primitiva de este lugar, como capilla relicario, y es heredera del altar que Pedro de Ávila puso a un Crucificado, por él donado, en la iglesia<sup>95</sup>. No obstante, su estructura, presidido por una hornacina, parece más acorde para un Crucificado menor que para un Cristo de tamaño natural. Esta teoría coincide con la donación del canónigo de la catedral de Cádiz, Juan Domingo Lasquetty y Restán, en el año 1762, siendo abad Luis de Viana, de un Crucificado de

marfil para la iglesia del Sacro Monte. Lasquetty era miembro de una de las familias nobles más importantes de Cádiz<sup>96</sup> y es muy posible que heredase su vínculo con la abadía del sacromontano José de Barcia y Zambrano, obispo de Cádiz (1691-1695). Se dio a conocer en el cabildo de 15 de abril, "en que hizo relación el señor presidente de dos cartas que se presentaron de don Juan Lasqueti, sobre la donación que auía hecho al cabildo de vn crucifixo de marfil, mui precioso y estimable, para que se le diese culto en nuestra iglesia"<sup>97</sup>. El deseo inicial del donante era que estuviese en la "capilla y altar

94. Seguramente proceda de los altares primitivos de la iglesia o del complejo de las Santas Cuevas.

95. Testamento de Pedro de Ávila, 1651 (copia), leg. 1, Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS), Granada.

96. *Revista de historia y genealogía española* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1912), 1:29.

97. Actas Capitulares 10, 1762-04-15, 188v-189r.

de Nuestra Señora del Rosario<sup>98</sup>. Sin embargo, pronto aceptó la propuesta de algunos capitulares de emplazarlo en un altar separado. Según se dijo, Lasquetty, "conuenía gustoso en ello y se determinó se le haga vrna decente y se ponga en el altar donde está el quadro del Nacimiento [que fue objeto de varios movimientos en esta época] y que este se mude y ponga en el altar de enfrente, en lugar de el crucifijo grande"<sup>99</sup>. Así pues, para la recepción de dicha donación se otorgó comisión al presidente, Martín Vázquez de Figueroa, "que la admitió gustoso por su deuoción"<sup>100</sup>. Al mismo tiempo, el cabildo le encomendó al secretario Manuel López de Mesa, enviarle un agradecimiento mediante correspondencia, "por su apreciable dádiua"<sup>101</sup>. La abadía del Sacro Monte conserva varios crucificados de marfil, si bien ninguno de ellos parece encajar en la hornacina central del retablo, por ser todos de menores dimensiones. Los dos principales son el que se custodian en el Museo, conformando un Calvario con ciertos aires flamencos, junto a la Dolorosa y san Juan, y el que se halla presidiendo el manifestador del retablo mayor de la colegiata. Imagen manierista, muy expresiva, cuya corpórea anatomía adapta su contorsión al cuerno de marfil. Se alza sobre una cruz plana, con cantoneras en broce dorado con decoración vegetal. Plantea un canon muy clásico con evidente influjo italiano roto por el *pathos* de su rostro de abultada corona de espinas.

### Retablo de la capilla del reservado

Este retablo fue donado por Martín Vázquez de Figueroa, conjuntamente con el adorno de la capilla que preside, emplazada al final de la escalera de la iglesia. Según se refiere el *Libro de Abades y Canónigos*, el abad "costeó el retablo y adorno de la capilla junto al coro"<sup>102</sup>. Conocida como capilla del Pilar o del reservado, ha sido también llamada del plan de coro o de enfermos<sup>103</sup>. Su último apodo se deriva de su situación estratégica, junto al espacio residencial de los canónigos. Esta intervención está vinculada a las operaciones de renovación y adaptación del espacio del antiguo pórtico, llevadas a cabo en 1763 y sostenidas desde un principio, al igual que en el templo, por el canónigo

---

98. Actas Capitulares 10.

99. Actas Capitulares 10. Debe referirse al crucifijo de las Misericordias. Libro de Abades y Canónigos, 2v.

100. Actas Capitulares 10, 1762-04-15, 188v-189r.

101. Actas Capitulares 10.

102. Libro de Abades y Canónigos, 20v.

103. Capilla del reservado es llamada en Zótico Royo Campos, *Bellezas Sacromontanas* (Granada: Anel, 1967), 68. Un inventario hace referencia a ella como la capilla de enfermos. Inventario, 1817. También fue conocida como capilla del señor san José y de Nuestra Señora del Pilar. Royo Campos, *Abades*, 160.



Fig. 9. Francisco de Paula Castillo (atribución), Retablo de la capilla del reservado, ¿1763? Abadía del Sacro Monte, Granada.

Manuel López de Mesa<sup>104</sup>. Las mismas concluyeron con la realización de una nueva escalera. La capilla y su primitiva escalera habían sido promovidas por el arzobispo Ascargorta, a comienzos de siglo, junto a una librería para servicio del coro<sup>105</sup>. Con respecto a su ornamentación, debió ser bastante primorosa. El inventario de 1817 reconoce en ella una serie de objetos: “vna ymagen del Pilar con corona de plata, vna ymagen de Santiago con diadema de plata, dos relicarios de plata en el sagrario del altar, vn crucifijo de madera con peana y trece quadros, entre grandes y pequeños”<sup>106</sup>. En la actualidad integra la hornacina central del retablo una imagen de la Virgen del Pilar de plata, del siglo XIX, siendo las laterales presididas por un san José muy modesto y un Crucificado de finales del siglo XVI, por cuyo formato es evidente que no son originarias de este espacio<sup>107</sup> (Fig. 9). El resto de la capilla, de reducidas dimensiones, está ornamentada por diferentes cuadros, entre los que destaca el *Niño de la Espina*, atribuido a José Risueño. Sin embargo, dado el movimiento que han experimentado los enseres de la institución a lo largo de los siglos, es arriesgado relacionarlos directamente con la donación del abad. Al retablo podemos considerarlo como la ampliación y conclusión del modelo de la iglesia, por lo que no sería osado atribuirlo al propio Francisco de Paula. Constituido por tres calle, está integrado por una hornacina en su cuerpo central y culmina en un ático centrado por un óvalo pictórico con la Inmaculada Concepción, según modelo de Murillo, y rematado por una airosa crestería mixtilínea<sup>108</sup>. Sus

desto y un Crucificado de finales del siglo XVI, por cuyo formato es evidente que no son originarias de este espacio<sup>107</sup> (Fig. 9). El resto de la capilla, de reducidas dimensiones, está ornamentada por diferentes cuadros, entre los que destaca el *Niño de la Espina*, atribuido a José Risueño. Sin embargo, dado el movimiento que han experimentado los enseres de la institución a lo largo de los siglos, es arriesgado relacionarlos directamente con la donación del abad. Al retablo podemos considerarlo como la ampliación y conclusión del modelo de la iglesia, por lo que no sería osado atribuirlo al propio Francisco de Paula. Constituido por tres calle, está integrado por una hornacina en su cuerpo central y culmina en un ático centrado por un óvalo pictórico con la Inmaculada Concepción, según modelo de Murillo, y rematado por una airosa crestería mixtilínea<sup>108</sup>. Sus

104. Actas Capitulares 10, 1763-08-22, 223r-v.

105. Actas Capitulares 6, 1707-06-16, 275v.; Libro de Abades y Canónigos, 119r.; Royo Campos, *Abades*, 96.

106. Inventario, 1817.

107. El inventario de la abadía reconoce en dicha capilla unas tallas de san José y de la Purísima. Además de un cuadro de san José, otro de la Dolorosa y un cuadro de la Virgen con el Niño, entre otros enseres. Inventario, 1951-1955, 12-13.

108. En el inventario de la abadía aparece definido como un “altar tallado y dorado: estilo Churrigueresco”. Inventario, 1951-1955, 12, 46 y 52.

calles laterales se dividen por columnas compuestas. Esta asonancia con los retablos colaterales es también visible en su decoración de rocalla y en la forma del altar.

### Donación de la imagen de la Asunción de María, a modo de epílogo

Como colofón nos centramos en la donación de la talla de la *Asunción de María*, para el templo, siendo abad Miguel Álvarez Cortés. Venía a plasmar en escultura de bulto redondo el relieve del retablo mayor, convirtiéndose en un ejemplo más de la riqueza ornamental que, como hemos visto a lo largo de este artículo, adquirió el Sacro Monte en el Setecientos. Según cabildo de 12 de mayo de 1780, la dádiva la “hazían para nuestra yglesia don Feliz Padilla Barrionuevo y su hermana doña Ysavel”<sup>109</sup>. El cabildo del Sacro Monte “acordó admitirla y que se dieran a dichos señores las devidas gracias, para lo qual, y su colocación en la yglesia, fueron comisionados los señores doctores don Miguel Álvarez [Álvarez Cortés] y don Manuel de Mesa [López de Mesa]”<sup>110</sup>. Poco menos de un mes después, en cabildo de 5 de junio de 1780, se hizo pública la propuesta del abad de que “aviendo tratado con el señor Mesa y Feliz de Padilla sobre la colocación y sitio de la imagen de la Asunción, que este quería donar a nuestra yglesia, les parecía que el sitio más proporcionado para dicha ymagen era el altar de san José”<sup>111</sup>. Dicha imagen del patriarca, que recordemos que presidía uno de los retablos colaterales, “podía colocarse en el altar donde está el santo Cristo, aunque fuera trocándola por otra ymagen más pequeña del mismo santo”<sup>112</sup>. Por último, se daba la opción de “fabricarle una nueva capilla en la sala del archivo, que según estaba informado podía hacerse a poca costa y a ello contribuiría el expresado don Feliz”<sup>113</sup>.

Llama la atención que pocos años después de realizar la imagen de san José se barajase desplazarla del templo estando presente Manuel López de Mesa, quien fuera uno de sus artífices. En ello se advierte un afán por privilegiar a la Asunción de María, por haber sido favorecida por Pedro de Castro, consagrándole el templo, y cuya fiesta era muy celebrada entre los capitulares<sup>114</sup>. Aunque también nos habla de cierta arbitrariedad en la dotación devocional de la iglesia abacial en estos años, en ocasiones condicionada por

109. Actas Capitulares 11, 1780-05-12, 411.

110. Actas Capitulares 11.

111. Actas Capitulares 11, 1780-06-05, 413r.

112. Actas Capitulares 11.

113. Actas Capitulares 11.

114. Martínez Medina, *Cristianos*, 385



Fig. 10. Torcuato Ruiz del Peral (atribución), *Asunción de María*, segunda mitad del siglo XVIII. Madera policromada. Abadía del Sacro Monte, Granada.

los propios donantes, muchos de los cuales procedían de la alta sociedad andaluza. La Virgen de la Asunción ocupa actualmente la sala III del Museo, junto a la Inmaculada de Duque Cornejo, con la que comparte formato y que había sido donada para las Santas Cuevas por un pariente del canónigo Luis de Viana. Aunque ha tenido diversas atribuciones, la más acertada parece ser la que la relaciona con el escultor de Exfiliana, Torcuato Ruiz del Peral<sup>115</sup>. A ello contribuye el posible parentesco de sus donantes con Diego Nicolás Heredia Barnuevo (o Barrionuevo), original de la vecina localidad de Zújar. Tengamos en cuenta, además de la proximidad geográfica de ambas localidades, la pertenencia al obispado de Guadix, donde fue muy prolífico Ruiz del Peral. Artísticamente, de rostro no excesivamente expresivo, debe

ser estudiada en su conjunto. En ella sobresale un gracioso basamento troncopiramidal, rematado por un ángel, que, sedente a los pies de la Virgen, entre su media luna invertida, la sostiene simulando ser un atlante. Sobre él son igualmente llamativos unos querubines y tres angelillos. La Virgen, con manto volado muy movido, donde quedan restos de un encaje de tela, abre sus brazos, mientras eleva su mirada al cielo. El impulso de su cuerpo es manifestado por el movimiento de su rodilla derecha, adelantada (Fig. 10). Además de por todo lo señalado, como en muchos de los santuarios de montaña postridentinos, esta imagen cobra gran importancia en la abadía, dado que nos invita a la ascesis. No olvidemos que nos encontramos en un templo de peregrinación,

115. En el inventario del año 1817 es reconocida en la sacristía: "vna imagen grande de bulto de la Asunción de María Santísima Nuestra Señora". Inventario, 1817. Esta obra ha sido vinculada al arte de los Mora. María José Martínez Justicia, *La vida de la Virgen en la escultura granadina* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996), 292-293. Se asocia a Ruiz del Peral en: José Policarpo Cruz Cabrera, "El legado histórico y artístico sacromontano," en *La Abadía del Sacromonte, vida y arte, en las fuentes del cristianismo*, eds. Francisco Javier Martínez Fernández, Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, y José Policarpo Cruz Cabrera (Granada: Caja Rural, 2018), 246.

elevado sobre un promontorio, donde el devoto, tras la purga de sus pegados merecida por su fatigoso camino, busca la elevación de su alma.

## Conclusiones

Más allá de la polémica suscitada por los controvertidos sucesos que avalaron su origen, los retablos de la abadía del Sacro Monte son un importante testimonio de las glorias y desgracias vividas por la institución a lo largo de la historia. No olvidemos que las “guerras católicas granatenses” fueron uno de los debates teológicos de mayor relevancia de la España del siglo XVII, del que formaron parte teólogos reputados como el jesuita morisco P. Ignacio de las Casas y escritores tan universales como Francisco Quevedo<sup>116</sup>. Este devenir ha provocado que los retablos de la abadía, en su naturaleza de sustento y muestrario de la doctrina sacromontana, hayan tenido que mudar y reinventarse a lo largo del tiempo. Esto, lejos de restarles entidad, les convierte en fieles testigos de la capacidad de adaptación del Sacro Monte durante los siglos. Tengamos presente que tuvieron que sobreponerse, entre muchos oprobios, nada menos que a una condena papal. Como muestra de la relevancia que tuvo este asunto en la Iglesia granadina, nos consta que la relectura de su ideario durante el Setecientos afectó también al programa iconográfico de la propia catedral, junto a otras iglesias, siendo el caso más evidente el retablo mayor de la parroquial de San Cecilio, donde estuvo el primer retablo dedicado al patrón de Granada inspirado en el relato de los libros plúmbeos<sup>117</sup>. En este contexto, la exaltación a los mártires del Sacro Monte del retablo mayor y el alegato concepcionista del retablo de la Inmaculada son un destacado reflejo de la resistencia en la abadía a partir especialmente de la segunda mitad del siglo XVIII y en comunión con los descubrimientos de la alcazaba del Albaicín.

---

116. José Manuel Rico García y Antonio Azaustre Galiana, “Un texto inédito de Quevedo: ‘Memorial de don Francisco de Quevedo Villegas dado a la Inquisición General sobre los libros del Monte Santo de Granada’,” *La Perinola*, no. 24 (2020): 71-179.

117. Martínez Medina, *Cristianos*, 254.

## Referencias

### Fuentes documentales

Archivo Abadía del Sacro Monte (AAS). Granada. Fondos: Abadía; Colegio.

### Fuentes bibliográficas

- Almenara, Miguel Ángel. *Pensamientos literales y morales*. Valencia: Juan Crisóstomo, 1623.
- Barrios Aguilera, Manuel. *Los falsos cronicones contra la historia*. Granada: Universidad de Granada, 2004.
- . *La invención de los libros plúmbeos. Fraude, historia y mito*. Granada: Universidad de Granada, 2011.
- Barrios Aguilera, Manuel y Mauricio Pastor Muñoz, eds. *Razón del juicio seguido contra los falsificadores de la Alcazaba del Albaicín*. Granada: Universidad de Granada, 2017.
- Cárdenas Bunsen, José. *La aparición de los libros plúmbeos y los modos de escribir la historia*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2018.
- Castillo Ferreira, Mercedes. "Música y ceremonia en la Abadía del Sacromonte de Granada (siglos XVII-XIX)." Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2009, consultado el 15 de mayo de 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=65588>
- "Crónica del Centro." *Boletín del Centro artístico de Granada*, no. 6 (1886): 1.
- Cruz Cabrera, José Policarpo. "El legado histórico y artístico sacromontano." En *La Abadía del Sacromonte, vida y arte, en las fuentes del cristianismo*, editado por Francisco Javier Martínez Fernández, Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, y José Policarpo Cruz Cabrera, 135-326. Granada: Caja Rural, 2018.
- Gallego Burín, Antonio. *El Barroco granadino*. Granada: Comares, 1987.
- García Valverde, María Luisa. "La donación del arzobispo don Pedro de Castro al Sacromonte: el inventario de sus bienes." *Cuadernos de Arte*, no. 27 (1996): 283-295.
- Gila Medina, Lázaro. "Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalaíno-granadino Pedro Raxis." *Archivo Español de Arte*, no. 304 (2003): 389-406.
- . "Los comienzos -bautismo y entorno familiar- y los últimos momentos -testamento y sepelio- del escultor Bernabé de Gaviria." *Cuadernos de Arte*, no. 38 (2007): 305-315.
- . "Bernabé de Gaviria: continuación y ruptura de los ideales de Rojas." En *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, editado por Lázaro Gila Medina, 177-207. Madrid: Arco Libros, 2010.
- Gómez-Moreno Calera, José Manuel. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada: Universidad, 1989.
- . *El Arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada: Universidad de Granada, 1992.
- . "Evolución de la retablistica granadina entre los siglos XVI y XVII." En *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, editado por Lázaro Gila Medina, 241-272. Madrid: Arco Libros, 2010.

- Gómez Román, Ana María. "Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX." *Boletín del Centro Pedro Suárez*, no. 21 (2008): 327-398.
- Hagerty, Miguel José. *Los libros plúmbeos del Sacromonte*. Granada: Comares, 2007.
- Isla Mingorance, Encarnación. *Camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Granada, 1990.
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús. "Del Barroco avanzado al Neoclasicismo en la retablistica granadina del Setecientos. Apuntes para una monografía." *Cuadernos de Arte*, no. 29 (1998): 89-106.
- . "Escultura y escultores en Granada en la época de Ruiz del Peral. Modelos, talleres y síntesis evolutiva." *Boletín del Centro Pedro Suárez*, no. 21 (2008): 291-326.
- Martínez Justicia, María José. *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996.
- Martínez Medina, Francisco Javier. *Cristianos y musulmanes en la Granada del XVI, una ciudad intercultural*. Granada: Facultad de Teología, 2016.
- Mora, Gloria y Joaquín Álvarez Barrientos. "Las falsificaciones granadinas del siglo XVIII. Nacionalismo y arqueología." *Al-Qantara XXIV*, no. 2 (2003): 533-546.
- . "Las falsificaciones granadinas del siglo XVIII. Nacionalismo y Arqueología." En *Los plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*, editado por Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal, 521-532. Valencia: Universidad de Valencia, 2006.
- Moreno Garrido, Antonio y Ana María Pérez Galdeano. "Los Países Bajos y su influencia en la obra gráfica peninsular del siglo XVII." En *Arte y Cultura en la Granada Renacentista y Barroca: relaciones e influencia*, editado por Policarpo Cruz Cabrera, 281-306. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- Ollero Pina, José Antonio. "Don Pedro de Castro, arzobispo de Sevilla (1610-1623), una relación conflictiva." En *Realidades conflictivas. Andalucía y América en la España del Barroco*, editado por Miguel Luis López-Guadalupe y Juan José Iglesias Rodríguez, 95-116. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012.
- Orozco Díaz, Emilio. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Universidad de Granada, 1993.
- Palomino Ruiz, Isaac. "Patrocinio y mecenazgo de Gregorio Eugenio de Espínola sobre templos granadinos." En *El Barroco: Universo de Experiencias*, editado por María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán, 66-86. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017.
- Peinado Guzmán, José Antonio. "El Sacro Monte como institución inmaculista granadina en los siglos XVII y XVIII." *Revista del CEHGR*, no. 25 (2013): 181-200.
- Peinado Guzmán, José Antonio, e Isaac Palomino Ruiz. "Piezas inéditas de la Abadía del Sacro Monte en Granada." *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, no. 3 (2014): 67-84.
- . "Referencias documentales en torno a la dotación artística primigenia de la abadía del Sacro Monte en Granada." *Revista de Humanidades*, no. 29 (2016): 37-60.
- Pérez Galdeano, Ana María. *La Historia de la Abadía del Sacromonte a través de sus grabados*. Granada: IDEAL y Fundación Abadía del Sacromonte, 2016.
- Pita Andrade, José Manuel. *Museo del Sacro Monte*. Vol. 20 de *Guías de los Museos de España*. Granada: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1964.
- Ramos López, José de. *El Sacro-Monte de Granada*. Madrid: Fortanet, 1883.
- . *Restablecimiento de los estudios de derecho en el insigne colegio del Sacro-Monte de Granada*. Granada: José López Guevara, 1897.

- Revista de historia y genealogía española*. Vol. 1. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1912.
- Rico García, José Manuel, y Antonio Azaustre Galiana. "Un texto inédito de Quevedo: 'Memorial de don Francisco de Quevedo Villegas dado a la Inquisición General sobre los libros del Monte Santo de Granada'." *La Perinola*, no. 24 (2020): 71-179.
- Rodríguez Ruiz, Delfín. "De la utopía a la Academia. El tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla." *Fragmentos*, no. 3 (1989): 58-80.
- Roldán Hervás, José Manuel. "Arqueología y fraude en la Granada del siglo XVIII: Juan de Flores y las excavaciones del Albayzín." *Zephyrus*, no. 85 (1984): 377-396.
- Roldán, Manuel Jesús. "Ángeles que dan luz." *Pasión en Sevilla, ABC*, julio de 2020. Consultado el 17 de octubre de 2020. <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/angeles-dan-luz-los-grandes-acompanantes-los-retablos-180874-1595191019.html>.
- Royo Campos, Zótico. *Abades del Sacro-Monte*. Granada: Anel, 1964.
- . *Bellezas Sacromontanas*. Granada: Anel, 1967.
- Sambricio, Carlos. "José de Hermosilla y el ideal historicista de la Ilustración." *Goya*, no. 159 (1980): 140-151.
- Sánchez Gordillo, Alonso. *Memorial sumario de los arzobispos de Sevilla y otras obras*. Facsímil. Sevilla: Ayuntamiento, 2003.
- Sánchez Ocaña, Juan. *El Sacro Monte de Granada, imaginación y realidad*. Granada: Ayuntamiento, 2007.
- Sotomayor, Manuel. *Don Juan de Flores y Oddouz. Pícaro y Mártir: cultura y picaresca en la Granada de la Ilustración*. Granada: Universidad de Granada, 2008.
- . "Los fundamentos histórico-eclesiásticos del Sacromonte: de Santiago y sus varones apostólicos a los hallazgos de Valparaíso." En *¿La historia inventada? Los libros plúmbeos y el legado sacromontano*, editado por Manuel Barrios Aguilera y Mercedes García-Arenal, 29-45. Granada: Universidad de Granada, 2008.
- Valverde Tercedor, José María. "El arte como legado, patrocinio y mecenazgo en la Abadía del Sacro Monte. Siglos XVII y XVIII." Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2019, consultado el 17 de mayo de 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=221457>
- . "El retablo mayor de la Abadía del Sacro Monte de Granada y su conjunto escultórico de Domingo Cabrera (1746-1748). Datación, documentación y contextualización histórica." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 116 (2020): 93-128.
- . "Cofradías y religiosidad popular en la Abadía del Sacro Monte." En *III Simposio Internacional de Historia de Semana Santa de Granada* (Granada, 22 de febrero de 2020), coordinado por Francisco Javier Crespo Muñoz y José María Valverde Tercedor, 79-122. Granada: Nuevo Inicio, 2020.

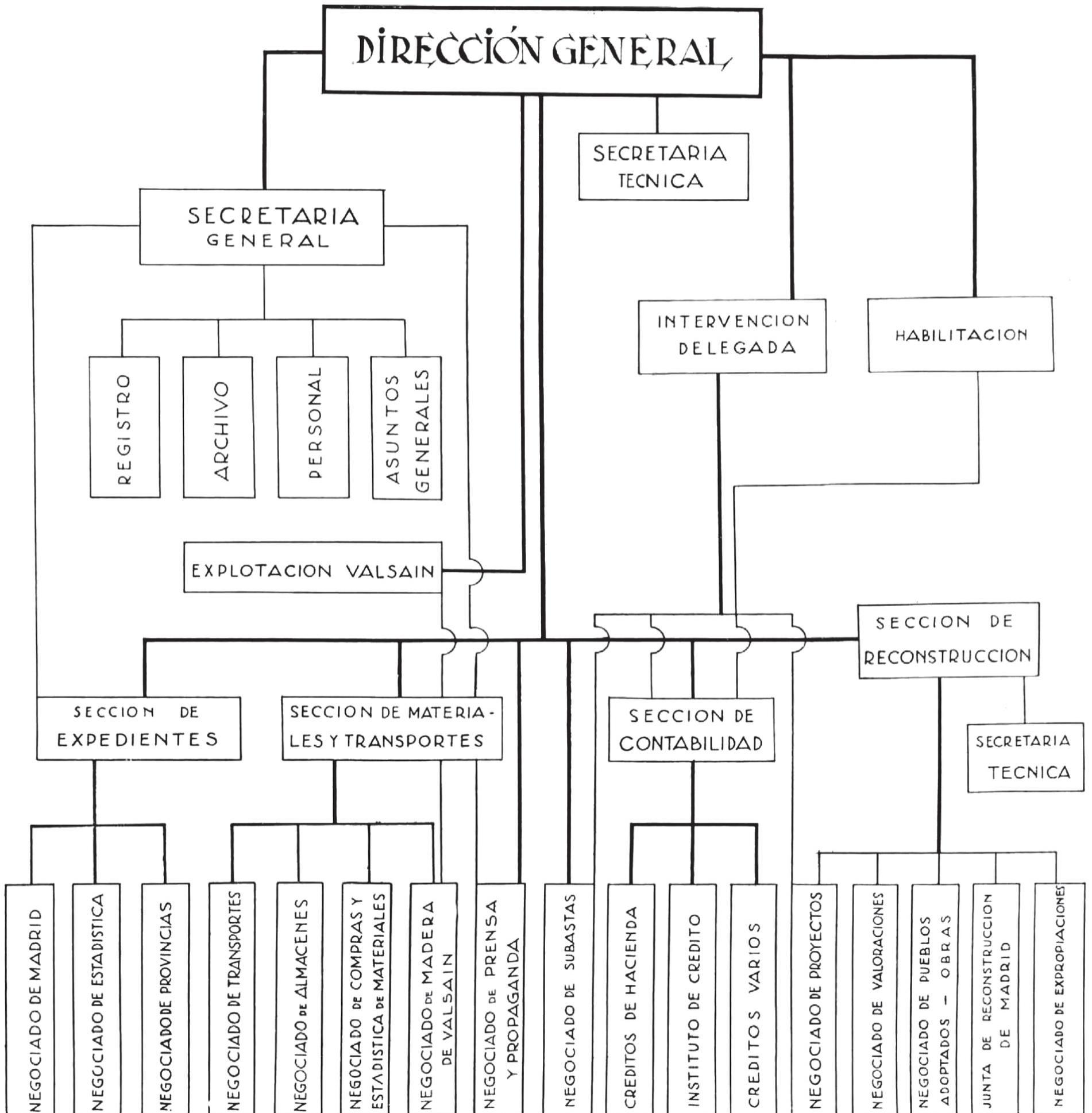


# MINISTERIO DE LA GOBERNACIÓN.



# DIRECCIÓN GENERAL DE REGIONES DEVASTADAS

## ESQUEMA DE ORGANIZACIÓN



# Reconstrucción monumental de Posguerra. La obra de Ramón Pajares Pardo en la provincia de Jaén

Monumental Reconstruction of Post-War. The Work of Ramón Pajares Pardo  
in the Province of Jaén

José Manuel Almansa Moreno

Universidad de Jaén, España

jalmansa@ujaen.es

<https://orcid.org/0000-0003-3806-9559>

Recepción: 18/11/2019 | Aceptación: 11/01/2020

## Resumen

*La Dirección General de Regiones Devastadas fue un organismo creado en 1938, cuyo fin principal fue reparar y reconstruir todo tipo de daños llevados a cabo durante la Guerra Civil, desarrollando un gran número de intervenciones hasta su desaparición en 1957. Uno de los territorios más castigados por el conflicto bélico fue la provincia de Jaén, territorio en donde desempeñaría una importante labor el arquitecto Francisco Prieto-Moreno Pardo. Colaborador directo suyo en la Oficina Comarcal de Andújar fue el arquitecto Ramón Pajares Pardo, encargado de proyectar un gran número de construcciones en muchas de las localidades adoptadas por Franco en la provincia jiennense. A pesar de su importancia, se trata de un arquitecto poco conocido del que pretendemos arrojar más luz, centrándonos especialmente en sus proyectos vinculados a la arquitectura civil.*

## Abstract

*The General Directorate for Devastated Regions, created in 1938, was dedicated to the repair and reconstruction of all types of damage caused by the Civil War. The institution completed a large number of projects before its closure in 1957. One of the territories most punished by the war was the province of Jaén, where the architect Francisco Prieto-Moreno Pardo carried out much of his work. One of his collaborators in the Regional Office of Andújar was the architect Ramón Pajares Pardo, who completed a vast number of constructions in many of the towns in the province under the rule of Francisco Franco. Despite his importance, he is a little-known architect. For this reason, in this paper we will shed light on his work, focusing especially on his civil architecture.*

## Palabras clave

Arquitectura civil  
Restauración  
Reconstrucción monumental  
Jaén (provincia)  
Siglo XX  
Ramón Pajares Pardo

## Keywords

Civil architecture  
Restoration  
Monumental reconstruction  
Jaén (province)  
20<sup>th</sup> Century  
Ramón Pajares Pardo

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Almansa Moreno, José Manuel. "Reconstrucción monumental de Posguerra. La obra de Ramón Pajares Pardo en la provincia de Jaén." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 26 (2020): 184 - 210. <https://doi.org/10.46661/atRIO.4438>

© 2020 José Manuel Almansa Moreno. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

## Introducción

La historiografía artística ha prestado una mayor atención en los últimos años a la actividad de la Dirección General de Regiones Devastadas en nuestro país, si bien aún son muy escasos y limitados los estudios llevados a cabo sobre uno de los principales arquitectos que trabajan para este organismo: Ramón Pajares Pardo (Torrelavega, 1912 – Jaén, 1993). Su figura ha quedado en gran parte eclipsada por la del arquitecto Francisco Prieto-Moreno Pardo quien, entre muchas otras obras, sería el responsable de algunas de las acciones más relevantes de Regiones Devastadas en la provincia de Jaén como sería el santuario de la Virgen de la Cabeza en Andújar<sup>1</sup>.

Considerado como uno de los principales referentes de la arquitectura jiennense del siglo XX, la vida y obra de Ramón Pajares ha sido esbozada escuetamente por autores como Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano; del mismo modo, se pueden citar los trabajos de investigación de Rafael Casuso Quesada, Antonio Marín Muñoz o Pablo Millán Millán, quienes se han centrado especialmente en el análisis de algunos de sus edificios más sobresalientes. Por tal motivo, se puede afirmar que se hace necesario un estudio más pormenorizado sobre su obra arquitectónica, que se puede considerar como abundante y variada, y que va más allá de la ejecutada al servicio de Regiones Devastadas.

En estudios anteriores hemos profundizado en su labor como arquitecto diocesano, analizando especialmente su participación en reconstrucción y restauración de templos. A continuación, nos centraremos en su obra civil la cual sobresale por su gran variedad, analizando algunos de los ejemplos más destacados conservados en la provincia de Jaén.

---

\* El presente trabajo se publica en el marco del proyecto de investigación "La Dirección General de Regiones Devastadas y su actuación en la provincia de Jaén" (ref. PROY. IEG 2016), financiado por el Instituto de Estudios Giennenses (Diputación Provincial de Jaén).

1. Sobre la restauración monumental durante el Franquismo sobresalen los diferentes trabajos de investigación vinculados a los miembros de los tres proyectos de investigación liderados por la profesora Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo): "Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y Regiones Devastadas" (ref. HUM2007-62699), financiado por el Fondo FEDER y el Ministerio de Ciencia e Innovación; "Restauración monumental y desarrollismo en España 1959-1975" (ref. HAR2011-23918), financiado por el Fondo FEDER y el Ministerio de Economía y Competitividad; y "Los Arquitectos Restauradores en la España del Franquismo. De la continuidad de la Ley de 1933 a la recepción de la teoría europea" (ref. HAR2015-68109-P), financiado por el Ministerio Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Comisión Europea. Para más información, ver: <https://restauracionyreconstruccion.wordpress.com>

## La Dirección General de Regiones Devastadas

### Origen y evolución histórica

La Guerra Civil supondría el inicio de un proceso de ruptura y reorganización institucional de la política de tutela y restauración en España. La elevada carga ideológica que adquiere el “monumento nacional” como riqueza artística patria y su instrumentalización con fines propagandísticos determinarían las acciones emprendidas por ambos bandos implicados en el conflicto<sup>2</sup>.

Una de las actuaciones más relevantes del Gobierno Nacional de Burgos sería la creación del Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones, a imitación del *Service des Régions Devastées* surgido en Bélgica tras la I Guerra Mundial, y que quedaría incluido en un primer momento dentro del Ministerio del Interior para posteriormente pasar a depender del Ministerio de la Gobernación (30 de enero de 1938). Este organismo estatal –bajo la responsabilidad de Joaquín Benjumea Burín– se encargaría de “la dirección y vigilancia de cuantos proyectos, generales o particulares, tengan por objeto restaurar o reconstruir bienes de todas las clases de daños por efecto de la guerra”<sup>3</sup>.

Finalizada la guerra, este servicio pasaría a denominarse como Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (DGRDR), quedando bajo el mandato de José Moreno Torres. En colaboración con la Dirección General de Arquitectura (creada en septiembre de 1939 y bajo la responsabilidad de Pedro Muguruza), esta institución realizaría la reconstrucción de gran parte del país, prestando especial atención a aquellos territorios que más daños habían sufrido durante el conflicto bélico<sup>4</sup>.

La labor de Regiones Devastadas fue amplia y variada, incluyendo la rehabilitación de viviendas dañadas, restauración de monumentos y edificios de interés, construcción de edificios de nueva planta para administración municipal y estatal, servicios municipales, templos religiosos, nuevas barriadas e incluso pueblos enteros<sup>5</sup>. Uno de los

2. Ignacio González Varas, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas* (Madrid: Cátedra, 1999), 307.

3. Decreto dando normas permissivas a que han de sujetarse la restauración o reconstrucción de bienes dañados por la guerra, *Boletín Oficial del Estado*, no. 524, de 29 de marzo de 1938, 6483.

4. Ley de 23 de septiembre de 1939 creando la Dirección General de Arquitectura, *Boletín Oficial del Estado*, no. 272, de 30 de septiembre de 1939, 5427.

5. M.<sup>ª</sup> Pilar García Cuetos, M.<sup>ª</sup> Esther Almarcha Núñez-Herrador, y Ascensión Hernández Martínez, coords., *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra* (Gijón: Trea, 2010); M.<sup>ª</sup> Pilar García Cuetos, M.<sup>ª</sup> Esther Almarcha Núñez-Herrador, y Ascensión Hernández Martínez, coords., *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la Posguerra española* (Madrid: Abada Editores, 2012).

requisitos esenciales para la reconstrucción era que los pueblos intervenidos no debían perder su carácter típico y singular, respetando en todo momento su ubicación y su arquitectura más emblemática bajo unos fines ideológicos concretos afines a la búsqueda del espíritu cristiano y español.

De forma paralela a la creación de la Dirección General de Arquitectura se publicaba el *Decreto de Adopción*, por el cual las poblaciones más afectadas por la guerra (cuya destrucción fuera superior al 75% del volumen total de su habitabilidad) quedaban bajo una tutela especial hasta el punto de ser “adoptadas” por el Caudillo Franco. Según el Art. 2 de este decreto: “El Estado, mediante sus técnicos, pero con intervención del Ayuntamiento, formará el plan general de reconstrucción y, en su caso, de saneamiento, mejora interior, ensanche y extensión”; del mismo modo se acuerda que: “El Estado tomará a su cargo, íntegramente, el restablecimiento de los servicios públicos correspondientes al Estado, Iglesia, Provincia y Municipio”<sup>6</sup>. Más tarde, en sucesivos decretos, el *Decreto de Adopción* se extiende no solo a poblaciones sino a reconstrucción de catedrales, monumentos, edificios de Falange y a todos los del Patrimonio Nacional; igualmente también se incluirían todos los templos de pueblos no adoptados, creándose para tal fin la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos<sup>7</sup>.

A nivel estatal se puede afirmar que existen dos etapas diferenciadas en la Dirección General de Regiones Devastadas: la primera de ellas, bajo la dirección de José Moreno Torres (desde septiembre de 1939 hasta agosto de 1950), se puede considerar como la década más efectiva y representativa de este organismo, pues en ella se abordó con intensidad el proceso de reconstrucción nacional, especialmente en las localidades adoptadas por el Caudillo. En la segunda etapa, bajo la dirección del abogado José Macián Pérez (desde agosto de 1950 a febrero de 1957), se realizan las intervenciones de mayor alcance y perfeccionamiento en relación a la etapa anterior, dada también la mayor experiencia de sus técnicos y los recursos disponibles, y al haber desaparecido la urgencia de las actuaciones<sup>8</sup>.

---

6. Decreto de 23 de septiembre de 1939 regulando la adopción por el Jefe del Estado de localidades dañadas por la guerra en determinadas condiciones, *Boletín Oficial del Estado*, no. 274, 1 de octubre de 1939, 5489-5490.

7. Decreto por el que se aplican, con determinadas modalidades, los beneficios de la Ley de 23 de septiembre de 1939 a los Templos Parroquiales destruidos por la guerra o la revolución marxista en localidades no adoptadas, *Boletín Oficial del Estado*, no. 84, de 25 de marzo de 1941, 1990-1991; Orden por la que se constituye la Junta Nacional para la reconstrucción de Templos Parroquiales, de acuerdo con el Decreto de 10 de marzo de 1941, *Boletín Oficial del Estado*, no. 178, de 27 de junio de 1941, 4716.

8. Carlos Flores Pazos, “La obra de Regiones Devastadas en el contexto de la arquitectura española contemporánea,” en *Arquitectura en Regiones Devastadas*, ed. Manuel Prados (Madrid: MOPU, 1987), 51-59.

Aparte de la construcción y reconstrucción de numerosos inmuebles de carácter civil (viviendas, ayuntamientos, cuarteles, colegios, hospitales, etc.), muchos de los trabajos de restauración de monumentos fueron ejecutados por Regiones Devastadas como proyectos propios o de la Comisaría General de Patrimonio (si bien, por lo general, se trataba de una labor de la que se encargaba la Dirección General de Bellas Artes). Así, entre otros se pueden citar las restauraciones de las catedrales de Oviedo, Vich, Lérida, Teruel, Segorbe, Sigüenza, las iglesias del prerrománico asturiano, la basílica de Santa María de Elche, el monasterio de Sigüenza, el Alcázar de Toledo o el santuario de la Cabeza en Andújar. En la mayoría de los casos se hace patente una absoluta falta de rigor metodológico, encontrándonos tanto reconstrucciones fieles de los monumentos como incluso ampliaciones, correcciones y desfiguraciones de los edificios originales<sup>9</sup>. Muchas de estas acciones de reconstrucción han sido juzgadas como una mera vuelta atrás hacia posturas más tradicionalistas (propias de la restauración estilística de Viollet-le-Duc), olvidando las propuestas más modernizadoras establecidas durante los años 30 por arquitectos como Leopoldo Torres Balbás, Jeroni Martorell o Josep Puig i Cadafalch (si bien esta práctica sería recurrente en las restauraciones acometidas en Europa tras la II Guerra Mundial)<sup>10</sup>.

Como todo organismo, la labor de la Dirección General de Regiones Devastadas finaliza cuando desaparece la necesidad que le dio origen, en este caso, cuando el proceso de reconstrucción nacional se dio por terminado. En sus últimos años de existencia las funciones de Regiones Devastadas eran bastante reducidas, dedicándose a acudir al socorro de las distintas provincias cuando sucedía alguna catástrofe natural, así como para rematar, controlar y conservar la edificación ya ejecutada (pues gran parte de su obra estaba cedida en arriendo)<sup>11</sup>.

En febrero de 1957, con la reorganización de la administración central del Estado, se crea el Ministerio de la Vivienda con objeto de agrupar los diferentes organismos destinados a resolver los problemas nacionales de la vivienda y el urbanismo (como serían el Instituto Nacional de la Vivienda, la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo, los servicios de la Dirección General de Regiones Devastadas, así como aquellos otros

---

9. Julián Esteban Chapapría, "El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?," en *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, eds. Julián Esteban Chapapría y José Ignacio Casar Pinazo (Valencia: Pentagraf Editorial, 2008), 44-45.

10. Alfonso Muñoz Cosme, *La conservación del patrimonio arquitectónico español* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1989), 113.

11. Eugenia Llanos, "La Dirección General de Regiones Devastadas. Su organización administrativa," en *Arquitectura en Regiones Devastadas*, ed. Manuel Prados, 47.

cuya incorporación se estimara conveniente)<sup>12</sup>. A partir de este momento se inicia el proceso de clausura del organismo, reubicando a su personal en el nuevo Ministerio, liquidando las existencias en todos los almacenes y desmantelando las oficinas comarcales, así como trasladando gran parte de la documentación al Ministerio de Cultura para su custodia.

### Las Oficinas Comarcales de Andújar y Jaén

Descrita en la revista *Reconstrucción* –uno de los principales instrumentos de propaganda política del Régimen–, la organización administrativa de Regiones Devastadas en sus primeros años era como el de una gran empresa privada en la que, además de los servicios de la Secretaría General (que llevaba todo lo relacionado con personal, registro, archivo y asuntos generales), así como la Intervención Delegada del Ministerio de Hacienda y el Servicio de Habilitación, existían cuatro secciones principales (Expedientes, Materiales y Transportes, Contabilidad y Reconstrucción). Por su parte, la Sección de Reconstrucción estaba subdividida a su vez por otros cuatro negociados (Proyectos, Expropiaciones, Valoraciones y Obras), existiendo además dos organismos independientes, que eran el Negociado de Subastas así como el Negociado de Prensa y Propaganda<sup>13</sup> (Fig. 1).

Dependientes de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones se constituyeron un gran número de Oficinas Comarcales de Proyectos y Obras, cuya situación no siempre tenía una estricta correspondencia con la capital de provincia ni con la propia división interprovincial. Generalmente estas abarcaban el conjunto de los pueblos adoptados, siendo instaladas en aquellas poblaciones que, por su situación geográfica y fácil comunicación, permitieran realizar la labor de vigilancia con el mínimo esfuerzo económico; de este modo se formaba toda una red para la ejecución y control de la reconstrucción que, aunque estaba muy centralizada, actuaba de forma muy local<sup>14</sup>. El territorio español quedaba distribuido en las siguientes zonas y comarcales: zona norte (León, Oviedo, Bilbao, Eibar y las oficinas locales de Potes e Irún); zona de Aragón (Huesca, Belchite y Teruel, y una oficina general de proyectos en Zaragoza); zona catalana (Lérida, Tortosa y

12. Decreto Ley de 25 de febrero de 1957, *Boletín Oficial del Estado*, no. 57, de 26 de febrero de 1957, 1231-1233.

13. "Organismos del Nuevo Estado: La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones," *Reconstrucción*, no. 1 (abril 1940): 2-5; José Moreno Torres, "Un organismo del Nuevo Estado: La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones," *Reconstrucción*, no. 12 (mayo 1941): 1-47.

14. Llanos, "La Dirección General de Regiones Devastadas," 43.

Figueras); zona de levante (Nules, Segorbe y Valencia); zona andaluza y extremeña (Granada, Andújar, Córdoba y Castuera); y zona castellana (Cifuentes, Humanes, Toledo, Aranjuez, Brunete, El Escorial, Pozuelo y Madrid). En realidad esta organización no era más que un organigrama operativo a efectos administrativos, puesto que los arquitectos generalmente se encargaban individualmente del proyecto y la dirección de obra del edificio del que se responsabilizaban.

Las tres oficinas de la zona andaluza eran la Oficina Comarcal de Córdoba (centrada en la reconstrucción de los pueblos de Los Blázquez, Pozoblanco, Valsequillo, Adamuz, Espejo, Alcaracejos e Hinojosa), la Oficina Comarcal de Granada (encargada de las localidades de Guadix, Moclín, Pitres, Orjiva, Mecina Fondales y Alcalá la Real) y la Oficina Comarcal de Andújar (que atendería a Porcuna, Lopera, Santiago de Calatrava e Higuera de Calatrava). La creación de esta última oficina (dirigida en un primer momento por Francisco Prieto-Moreno Pardo) se debe tanto a la necesidad de situarla cerca de las poblaciones más afectadas por la guerra, como también por ser este municipio en donde se localiza una de las obras más emblemáticas realizada por Regiones Devastadas: el santuario de la Virgen de la Cabeza.

La reconstrucción del Santuario hay que enmarcarla en un complejo proceso que toca al menos tres ámbitos: el arquitectónico, el administrativo y el ideológico<sup>15</sup>, debido a la especial significación que este lugar tuvo en el conflicto bélico (asediado durante meses por el bando republicano y que finalizaría con la sangrienta muerte del capitán Santiago Cortés y

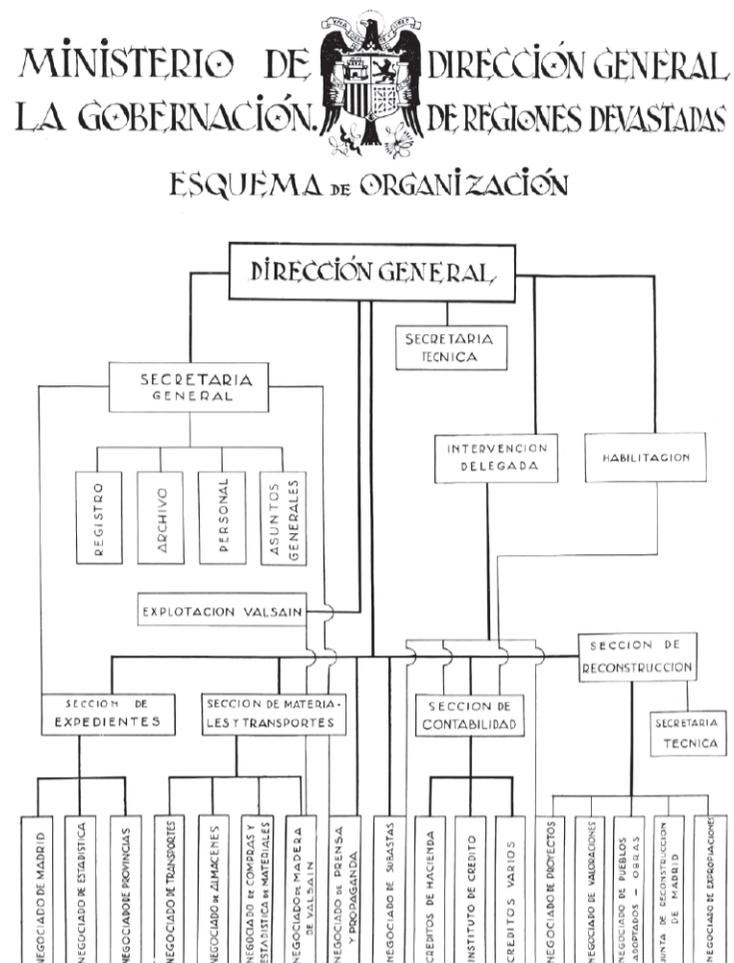


Fig. 1. Estructura de la Dirección General de Regiones Devastadas (Fotografía en la revista *Reconstrucción*, no. 12, mayo 1941).

15. Rafael Casuso Quesada, "La reconstrucción del Santuario de la Virgen de la Cabeza en Andújar como modelo en la arquitectura española de posguerra (1941-1945)," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 214 (julio-diciembre 2016): 407.

sus compañeros). La especial significación de este episodio bélico marcaría desde su origen el proceso de reconstrucción del santuario, convirtiéndose en uno de los emblemas del nuevo Régimen, siendo supervisado por el propio Francisco Franco, y figurando en los primeros números de *Reconstrucción* y de la *Revista Nacional de Arquitectura*<sup>16</sup>.

En 1946 se cambia la ubicación de la sede de la Oficina Comarcal desde Andújar a la ciudad de Jaén, pasando Ramón Pajares Pardo a ostentar el cargo de arquitecto jefe de la misma, con la ayuda del aparejador Francisco Blanca López. A pesar de ello se mantendría la oficina auxiliar en Andújar, así como las oficinas de obras y almacenes en las distintas poblaciones en donde se acometían trabajos. A partir de este momento las obras quedaron divididas en dos sectores: el de Andújar (que comprendía las localidades de Andújar, Arjona, Lopera, Marmolejo y Porcuna) y el de Martos (que abarcaba Martos, Higuera de Calatrava, Santiago de Calatrava y Valenzuela).

Resumen de gastos generales por años				
Años	Ejecución material	Total justificado	Gastos generales	Porcentaje sobre ejecución material
1939	8.246'43 pts.	9.236'00 pts.	8.993'66 pts.	109'061 %
1940	603.554'02 pts.	675.980'50 pts.	216.717'59 pts.	35'956 %
1941	2.622.283'38 pts.	2.936.957'38 pts.	297.582'65 pts.	11'348 %
1942	5.174.749'04 pts.	5.795.718'92 pts.	362.483'99 pts.	7'004 %
1943	8.336.311'03 pts.	9.336.668'35 pts.	418.313'97 pts.	5'018 %
1944	6.650.463'45 pts.	7.448.519'06 pts.	434.198'81 pts.	6'528 %
1945	6.785.225'15 pts.	7.599.452'16 pts.	445.361'21 pts.	6'563 %
1946	8.197.903'07 pts.	9.181.651'43 pts.	461.424'08 pts.	5'628 %
Totales	38.378.735'57 pts.	42.984.183'80 pts.	2.645.075'96 pts.	6'892 %

Tabla 1. Resumen de gastos generales por años. Fuente: elaboración propia a partir de los datos obtenidos en el Archivo General de la Administración (AGA).

16. "Reconstrucción. Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza," *Reconstrucción*, no. 1 (abril 1940): 16; José Moreno Torres, "Aspectos de la reconstrucción. El Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza," *Revista Nacional de Arquitectura*, no. 1 (1941): 20-34.

Resumen de cantidades gastadas hasta 1946 (por localidades)			
Localidad	Terminadas	En construcción	Total
Andújar	7.101.813'27 pts.	2.196.875'13 pts.	9.2989.688'40 pts.
Arjona	553.453'40 pts.	421.543'14 pts.	974.996'54 pts.
Higuera Calatrava	4.466.380'87 pts.	768.335'13 pts.	5.234.715'00 pts.
Lopera	7.263.781'73 pts.	563.415'98 pts.	7.827.197'71 pts.
Marmolejo	2.636.843'89 pts.	1.981.583'57 pts.	4.618.427'46 pts.
Martos	179.116'30 pts.	1.887.705'75 pts.	2.066.822'05 pts.
Porcuna	4.907.332'85 pts.	2.162.367'62 pts.	7.069.700'47 pts.
Santiago Calatrava	3.738.963'76 pts.	502.922'53 pts.	4.241.886'29 pts.
Valenzuela	1.159.314'00 pts.	492.434'88 pts.	1.651.748'88 pts.
Totales	32.007.000'07 pts.	10.977.183'73 pts.	42.984.183'80 pts.

Tabla 2. Resumen de cantidades gastadas hasta 1946 (por localidades). Fuente: elaboración propia a partir de los datos obtenidos en el Archivo General de la Administración (AGA).

Resumen de cantidades gastadas hasta 1946 (por tipologías)			
Obras	Terminadas	En construcción	Total
Iglesias	2.953.160'14 pts.	492.316'33 pts.	3.445.476'47 pts.
Viviendas	14.438.750'40 pts.	1.798.404'66 pts.	16.237.155'06 pts.
Escuelas	4.066.511'06 pts.	1.534.011'11 pts.	5.600.522'17pts.
Establecimientos benéficos	1.139.255'11 pts.	578.419'05 pts.	1.717.674'16 pts.
Captación de aguas	1.269.958'78 pts.	2.419.350'81 pts.	3.615.758'00 pts.
Urbanizaciones	915.289'36 pts.	700.468'64pts.	1.1615.758'00 pts.
Camino	1.159.314'00 pts.	-	1.159.314'00 pts.
Cuarteles	2.239.548'10 pts.	469.539'60 pts.	2.709.087'70 pts.
Ayuntamientos	618.198'10 pts.	591.847'48 pts.	1.210.045'58 pts.
Mercados	-	398.778'53 pts.	398.778'53 pts.
Edificios sanitarios	675.303'42 pts.	58.861'86 pts.	398.778'53 pts.
Cementerios	420.762'91 pts.	7.352'41 pts.	734.165'28 pts.
Correos y Telégrafos	755.026'81 pts.	-	428.115'32 pts.
Expropiaciones	123.143'00 pts.	296.382'97 pts.	419.525'97 pts.
Varios	1.232.778'88 pts.	1.631.450'28 pts.	2.864.229'16 pts.
Totales	32.007.000'07 pts.	10.977.183'73 pts.	42.984.183'80 pts.

Tabla 3. Resumen de cantidades gastadas hasta 1946 (por tipologías). Fuente: elaboración propia a partir de los datos obtenidos en el Archivo General de la Administración (AGA).

Obras terminadas en 1946										
Obras	Andújar	Arjona	Higuera	Lopera	Marmolejo	Martos	Porcuna	Santiago	Valenzuela	Total
Viviendas hab.	-	-	170	606	-	-	477	234	-	1487
Albergues prov.	40	-	-	-	-	-	-	-	-	40
Viv. nueva planta	19	8	72	-	63	-	81	52	-	384
Grupos escolares	2	-	1	1	1	-	1	-	-	6
Iglesias	3	-	1	1	1	-	1	1	-	9
Cementerios	-	-	1	-	-	-	1	-	-	2
Santuarios	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
Hospitales	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Centros sanitar.	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
Emisarios	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
Pósitos	-	-	-	-	-	-	-	1	-	1
Captación agua	-	-	1	1	-	-	1	1	-	4
Conducciones	-	-	-	1	-	-	1	-	-	2
Cuarteles G.C.	-	1	1	1	-	-	-	1	-	4
Correos Teleg.	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Urbanizaciones	1	-	1	1	1	-	1	1	-	6
Asilos	3	-	-	-	-	-	-	-	-	3
Ayuntamientos	-	-	-	1	-	-	-	1	-	2
Conventos	1	-	-	-	-	1	-	-	-	2

Tabla 4. Obras terminadas en 1946. Fuente: elaboración propia a partir de los datos obtenidos en el Archivo General de la Administración (AGA).

Obras en construcción en 1946												
Obras	Andújar	Arjona	Higuera	Lopera	Marmolejo	Martos	Porcuna	Santiago	Valenzuela	Linares	Jaén	Total
Vivienda	14	6	3	1	5	48	1	-	5	-	-	83
Grupos escolares	-	1	1	-	-	1	-	1	1	-	-	5
Iglesias	-	1	-	-	-	1	-	-	-	1	-	3
Centros higiene	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Ayuntamientos	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-	-	2
Asilos	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Mercados	-	-	1	-	1	-	1	-	-	-	-	3
Cementerios	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1
Seminarios	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
Conducciones	-	-	-	1	1	-	1	-	-	-	-	3
Urbanizaciones	-	-	-	-	1	1	-	-	-	-	-	3
Campos deporte	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
Cuarteles G.C.	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1

Tabla 5. Obras en construcción en 1946. Fuente: elaboración propia a partir de los datos obtenidos en el Archivo General de la Administración (AGA).

Obras próximas a comenzar, con proyectos aprobados o pendientes de envío en 1946										
Obras	Andújar	Arjona	Higuera	Lopera	Marmolejo	Martos	Porcuna	Santiago	Valenzuela	Total
Mercados	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1
Asilos	-	-	-	-	1	-	-	-	-	1
Comedor infantil	-	-	-	-	-	1	-	-	-	1
Alcantarillado	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
Ayuntamientos	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1
Cementerios	-	-	-	-	-	-	-	-	1	1

Tabla 6. Obras próximas a comenzar, con proyectos aprobados o pendientes de envío en 1946. Fuente: elaboración propia a partir de los datos obtenidos en el Archivo General de la Administración (AGA).

En el momento de hacer el traslado de sede a Jaén se nos da información precisa sobre algunas cuestiones de la Comarcal. Entre otros datos se enumeran la cantidad de obras ejecutadas en estos años, que se resumían en 1487 viviendas habilitadas, 384 viviendas de nueva planta, 40 albergues provisionales, seis urbanizaciones, dos ayuntamientos, un santuario, nueve iglesias, dos conventos con escuelas gratuitas, dos cementerios, un hospital, un centro sanitario, tres asilos, un pósito, cuatro cuarteles, cinco grupos escolares, una escuela profesional, una casa de correos y telégrafos, un emisario, cuatro captaciones de aguas y dos conducciones de agua. Respecto a las obras que se encontraban en construcción por aquel año se mencionan 83 viviendas, cinco grupos escolares, tres iglesias, un centro de higiene, dos ayuntamientos, un asilo, un mercado, un cementerio, un seminario, dos conducciones de agua, tres urbanizaciones, un campo de deportes y un cuartel de la guardia civil. Igualmente se nos indica que entre las obras inminentes, con proyectos aprobados o pendientes de envío se encontraban la construcción de un ayuntamiento, un mercado, un asilo, un cementerio, un comedor infantil y realizar un alcantarillado<sup>17</sup>.

Asimismo, se nos ofrecen datos económicos sobre las inversiones llevadas a cabo hasta el momento, clasificándose las mismas por años y meses, localidades o respecto a las diversas tipologías constructivas ejecutadas. También existe información sobre materiales, obreros empleados, accidentes laborales, etc.

### **Ramón Pajares Pardo (Torrelavega, 1912 – Jaén, 1993)**

Tras pasar toda la infancia en su Cantabria natal, Ramón Pajares Pardo (Fig. 2) comienza a estudiar en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en el curso 1931-1932, teniendo entre sus maestros a arquitectos tan destacados como Teodoro de Anasagasti, Leopoldo Torres Balbás, Modesto López Otero, Pascual Bravo, etc. Interrumpida su formación por el estallido de la Guerra Civil (librándose de tomar las armas debido a una infiltración pulmonar), finalmente obtendría su título de arquitecto en 1940.

De forma inmediata solicitaría trabajo en la Dirección General de Regiones Devastadas, ingresando como arquitecto técnico en la misma y siendo enviado a la Oficina Comarcal de Andújar –encabezada en aquel momento por Félix Ugalde Rodrigo–, un lugar bien alejado de donde procedía y de todo cuanto conocía hasta la fecha (lo cual no le impedi-

---

17. Obras terminadas en distintos pueblos de la provincia. Fotografías (04)082.000, F/04198, sobre 24, Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares.

ría escalar profesionalmente, hasta el punto que al año siguiente asume la jefatura de la Oficina de Proyectos). Entre los arquitectos e ingenieros con los que contacta Pajares Pardo por estos años cabría citar a Carlos Fernández de Castro (jefe de la Comarcal en 1942), Juan Armando González-Cabeza de la Puente, el ingeniero militar Jiménez de Villagrán, Francisco Canseco Alonso-Duque o el propio Francisco Prieto-Moreno Pardo<sup>18</sup>.



Fig. 2. Ramón Pajares Pardo (1912-1993).

Como ya hemos mencionado, en 1946 la Comarcal se traslada de Andújar a Jaén y Ramón Pajares se establece en esta ciudad, fijando allí su residencia definitiva y continuando su productiva labor. Por estos años contactaría con el arquitecto diocesano Francisco de Paula López Rivera y con Antonio María Sánchez y Sánchez, o con otros arquitectos más jóvenes como serían Manuel Millán López, Juan Ortega Cano, Enrique Bonilla Mir, Pablo Castillo García-Negrete o Luis Berges Roldán<sup>19</sup>.

Clausurada la Comarcal de Jaén con la supresión de la Dirección General de Regiones Devastadas (1957), el arquitecto se incorpora como funcionario a la Dirección General de Arquitectura, ostentando la jefatura de los Servicios Técnicos de la Delegación Provincial del Ministerio de la Vivienda de Jaén. Posteriormente pasa a ser funcionario del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo para finalmente –poco antes de su jubilación en 1981– quedar adscrito a la Delegación en Jaén de la Consejería de Política Territorial de la Junta de Andalucía<sup>20</sup>.

18. Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano, *La vanguardia imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990), 275.

19. Mosquera Adell y Pérez Cano, 277.

20. Mosquera Adell y Pérez Cano, 274.

Aunque lleva a cabo algunas intervenciones en otras provincias (Madrid, Cantabria, Cádiz, Córdoba, etc.), la mayoría de los proyectos constructivos de Pajares Pardo están localizados en Jaén. Si algo destaca en la actividad constructiva de este arquitecto es la reforma y construcción de edificios religiosos, hasta el punto de ser denominado en numerosos documentos como el "arquitecto diocesano de reconstrucción de templos". En sus proyectos prima la recuperación patrimonial del inmueble junto a una búsqueda de un nuevo lenguaje y una nueva estrategia material. Por lo general aplicó los criterios reestructuradores propios de la arquitectura de Regiones Devastadas, lo que implicaba la mutación del valor histórico del inmueble en función de su nueva edificación con criterios historicistas<sup>21</sup>.

No obstante, su actividad constructiva es muy variada, encontrándonos diversas tipologías constructivas que se caracterizan en sus diseños por un marcado estilo academicista o incluso por un austero regionalismo (muy en la línea de la arquitectura del momento), empleando como materiales constructivos el cemento compacto, el hormigón armado, el ladrillo tabicado, etc. (aunque aplicado con soluciones muy ingeniosas y habilidosas). Para el estudio de su obra es muy esclarecedora la información que el propio arquitecto nos deja en numerosos artículos redactados para *Reconstrucción* y la *Revista Nacional de Arquitectura*.

Especialmente destacadas serían las labores que desde 1941 realiza Pajares Pardo en las localidades adoptadas de Lopera y Porcuna, en las que comenzaría trazando los planos de ordenación urbana. Se trataba de simples operaciones de reforma interior (especialmente de aquellas zonas más dañadas durante el conflicto), que permitían el trazado de nuevas vías así como proyectar el ensanche urbanístico de la localidad, con la inclusión de barriadas de viviendas. Estas eran entendidas como "núcleos orgánicos, con vida propia, pero perfectamente relacionados con la población", estructuradas en torno a plazas, con calles de longitud y anchura moderada, "teniendo cuidado de cerrar perspectivas con quiebros oportunos para conseguir la sensación agradable que se advierte en muchas de las calles de estos pueblos"<sup>22</sup>, buscando ritmos uniformes de composición o efectos pintorescos.

---

21. José Manuel Almansa Moreno, Rafael Mantas Fernández, y María Asunción García Aguilera, "Reconstrucción de posguerra. La intervención de la Dirección General de Regiones Devastadas en la arquitectura religiosa de la provincia de Jaén," en *Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra*, ed. Arturo Colorado Castellary (Madrid: Editorial Fragua, 2018), 279-301; José Manuel Almansa Moreno, "La restauración monumental en la ciudad de Jaén durante el Franquismo," *E-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, no. 23 (2018): 1-23; José Manuel Almansa Moreno, "La Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales y su actuación en la provincia de Jaén," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 220 (julio-diciembre 2019): 53-94.

22. Ramón Pajares Pardo, "Nuevas viviendas en Porcuna y Lopera (Jaén)," *Reconstrucción*, no. 52 (abril 1945), 125-132.

Cabe indicar que existe una jerarquía constructiva en la arquitectura doméstica según las necesidades sociales de sus inquilinos (jornaleros, artesanos, labradores y funcionarios), lo cual determinaba los elementos que componían la casa, así como el coste económico de la misma. En la mayoría de las viviendas predomina el estilo regionalista andaluz pues, como indica el arquitecto, en todas ellas se procura que no falte “el detalle gracioso, la reja, la cornisa, el color, las flores, que maticen y alegren la casa”<sup>23</sup>.

Por lo general las casas de funcionarios se solían construir vinculadas a edificios concretos (como serían oficinas, grupos escolares, etc.), caracterizándose por presentar una arquitectura más racionalista y de menor carga regionalista. Las casas del tipo labrador eran las más caras, presentando dos plantas con cuatro dormitorios, cocina y comedor independientes, despensa y dependencias agropecuarias (granero, cuadra, gallinero, cochiguera y pajar). Por su parte, las casas de tipo artesano presentaban dos plantas y estaban dotadas con locales para tienda o taller. Finalmente, las casas de jornaleros tenían a su vez otras cuatro variantes: las casas de jornalero tipo A (que disponían de cuadra y dos plantas); las de jornalero tipo B (que solo tenían una planta y cuadra); las de jornalero tipo C (que presentaban dos plantas, con pérgolas abiertas a la calle, patio interior y corral con cuadras); y finalmente las casas de jornaleros tipo D (que constaban de una sola planta, cocina-comedor, tres dormitorios y corral, sustituyendo la cuadra por un simple cobertizo para animales domésticos, tratándose estas de las de “mayor éxito práctico económico”).

La actividad posterior llevada a cabo en las diferentes poblaciones consistía en la recuperación –o incluso reconstrucción de nueva planta– de los edificios más significativos (como serían el ayuntamiento y la iglesia), para posteriormente dotarlos de diversos equipamientos como serían grupos escolares, mercados, cuarteles... Pasemos ahora a analizar con más detenimiento estas tipologías constructivas.

## Ayuntamientos

Ramón Pajares es el artífice de las casas consistoriales de Porcuna, Lopera, Santiago de Calatrava e Higuera de Calatrava, construcciones de nueva planta en las que, al menos en las dos primeras, se aprovecharía parte de la fachada principal y algún que otro elemento de construcciones anteriores. Estas intervenciones son justificadas del siguiente modo por el arquitecto:

---

23. Pajares Pardo, 132.



Fig. 3. Ayuntamiento de Porcuna. Interior y exterior (Fotografías en la revista *Reconstrucción*, no. 85, agosto-septiembre 1948).

A la dignidad de su misión debe corresponder la de los edificios donde se acojan sus órganos rectores y sus servicios, que es exigida, además, por el carácter representativo que deben ostentar. No los sucios tugurios y las covachuelas donde toda martingala tenga su cobijo, sino las claras y limpias Casas Consistoriales donde la misma nobleza material de su arquitectura y la pulcritud de sus ámbitos sean espejo del decoro de los regidores y hagan que los Ayuntamientos de las villas y las ciudades de España sean amparo y orgullo del ciudadano<sup>24</sup>.

24. Ramón Pajares Pardo, "Tres Casas Ayuntamientos construidas por la Comarcal de Jaén," *Reconstrucción*, no. 85 (agosto-septiembre 1948), 251.

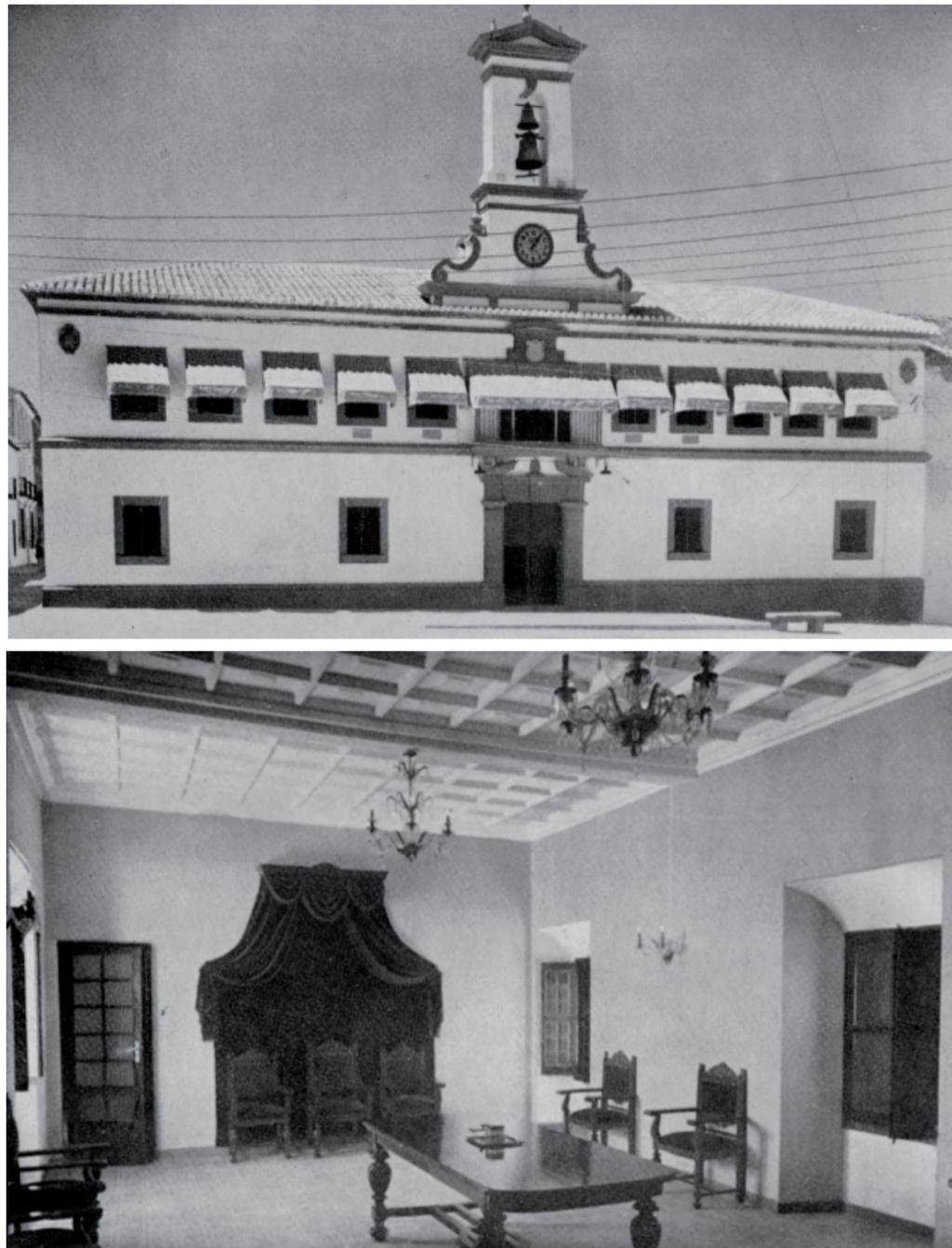


Fig. 4. Ayuntamiento de Lopera. Interior y exterior (Fotografías en la revista *Reconstrucción*, no. 85, agosto-septiembre 1948).

El Ayuntamiento de Porcuna (Fig. 3) se localizaba en el antiguo Pósito Real, construido por orden de Carlos IV en 1798 y que desde el siglo XIX era la sede de la casa consistorial. Los bombardeos de la guerra afectarían sobre todo a las cubiertas, reduciendo el edificio a la estructura perimetral y a algunos mínimos elementos como los arcos del interior<sup>25</sup>. Para la reconstrucción de la fachada principal, realizada en sillería, se aprovecharían los restos de la primitiva construcción aunque realizando una serie de reformas como sería ordenar los

25. Pablo Manuel Millán Millán, "Lugar, materia y razón: Ramón Pajares Pardo en la construcción del Ayuntamiento de Porcuna (Jaén)," en *Actas III Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Análisis crítico de una obra*, ed. Teresa Couceiro Núñez (Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2016), 544-551.



Fig. 5. Ayuntamientos de Santiago de Calatrava e Higuera de Calatrava (Fotografías en la revista *Reconstrucción*, no. 85, agosto-septiembre 1948).

huecos, elevarla en altura y trasladar su espadaña a la parte central de la fachada, dando como resultado final una marcada imagen escorialense. Respecto al primitivo patio central, se tomaron unos pilares de piedra que escaparon a la destrucción como base de la distribución a partir de los cuales se ampliaría el edificio aprovechando unos solares contiguos (resultantes de la destrucción de unas casas particulares). El interior se interviene a modo de institución bancaria, ubicándose en la planta baja las oficinas con sus correspondientes ventanillas con el fin de lograr el contacto directo con el público, mientras que en la planta alta se dispone un corredor con balconada (iluminándose este espacio con un lucernario de baldosas de vidrio). En el nuevo cuerpo añadido se disponen las estancias más representativas, como serían la alcaldía y el salón de sesiones; también se habilitan las dependencias de la guardia municipal, el juzgado comarcal, los calabozos y la vivienda del conserje.

Por su parte, el Ayuntamiento de Lopera (Fig. 4) presentaba un menor tamaño (puesto que sus servicios y necesidades eran más reducidos, como correspondía a una población de 7000 habitantes), si bien no por ello no se dejaban de satisfacer todas las necesidades que el proyecto demandaba. El primitivo edificio estaba construido en tapial, ladrillo y madera, "y acusaba una arquitectura ingenua y popular"<sup>26</sup>. Sufrió graves daños por los bombardeos durante la guerra y tan solo se conservaría la fachada original –que sería totalmente reformada en estilo regionalista, incluyendo una espadaña central–, siendo todo lo demás totalmente nuevo y distinto a lo anterior. Proyectado en colaboración con el arquitecto Fernández del Álamo, el conjunto adopta planta en forma de U, con dos alturas: en la planta baja se dispone un pequeño vestíbulo central donde arranca la escalera que da acceso

26. Fotografías (04) 082.000, FO/4197, sobre 1, Fondo Ministerio de Vivienda, DGRDR, Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares.

a dos pasillos laterales en donde están las ventanillas de las dependencias más relacionadas con el público (abastos, recaudación, arbitrios, etc.) y también las de la guardia municipal y del juzgado de paz; por su parte, en la planta alta se disponen los despachos del alcalde y del secretario, oficinas de secretaría y depositaría, sala de comisiones y salón de sesiones, etc. Finalmente en la parte trasera se adosa la vivienda para el conserje.

Por último, el proyecto del Ayuntamiento de Santiago de Calatrava es similar al de las otras dos casas consistoriales aunque con menores dependencias (si bien, en este caso, se incluirían los servicios de cartería rural). Construcción de estilo regionalista, en su fachada presenta una triple arcada y balcón superior, rematándose con una espadaña central (diseño que se repetiría con escasas modificaciones en la casa consistorial de Higuera de Calatrava) (Fig. 5).

## Grupos escolares

Se trata de otro de los ámbitos de actuación de Pajares Pardo. En algunas ocasiones son intervenciones de menor calado destinadas a arreglar los desperfectos de la guerra –como sucede en los grupos escolares de Lopera y de Marmolejo<sup>27</sup>, mientras que en otros casos se construyen edificios de nueva planta, frecuentemente complementados con casas para maestros.

Dentro del gran proyecto urbano de la Plaza de España de Andújar (realizado en colaboración con Prieto-Moreno), el arquitecto daba una gran importancia al grupo escolar hasta el punto de que el edificio constituía uno de los laterales del espacio urbano (albergando igualmente las viviendas de los docentes)<sup>28</sup>. No sería el único edificio escolar que construiría en la ciudad, pudiendo mencionar igualmente el grupo escolar de la Puerta de Madrid (1946), que dos años más tarde se complementaría con un instituto de enseñanza media (en donde se incluirían talleres de carpintería, ebanistería, forja, fontanería, hojalatería y zapatería); se trata de una construcción poco ornamentada e interesante por su funcionalidad y modernidad al disponer los talleres en forma de peine, conectando con una larga edificación curva adaptada a la curva de la carretera en donde se ubica<sup>29</sup>.

27. Antonio Marín Muñoz, *La reconstrucción de la provincia de Jaén bajo el franquismo (1939-1975)* (Jaén: Gráficas Francisco del Moral, 2007).

28. "El Ministro de la Gobernación en Andalucía. Inauguración de edificios y viviendas en Jaén, Granada, Málaga y Almería," *Reconstrucción*, no. 43 (mayo 1944): 347-360; "La Plaza de España en Andújar," *Reconstrucción*, no. 49 (enero 1945): 3-6.

29. Ramón Pajares Pardo, "Edificios escolares construidos por la Comarcal de Jaén," *Reconstrucción*, no. 86 (octubre 1948): 307-310.



Fig. 6. Grupos escolares de Martos y Porcuna (Fotografías en la revista *Reconstrucción* no. 86, octubre 1948).

De forma paralela se situaría la construcción de los grupos escolares de las nuevas barriadas de Martos, Santiago de Calatrava y Lendínez, los cuales se caracterizan por presentar una arquitectura regionalista andaluza, aunque presentando una línea arquitectónica más moderna en el primer caso por ser un tipo más urbano, frente “a la línea más cortijera”<sup>30</sup> de los otros (Fig. 6).

Dentro del equipamiento urbano de la nueva barrida de San Cristóbal en Porcuna, trazada por Pajares en 1943-1944, se incluyen un centro de sanidad (dispensarios y casa de socorro), un comedor de auxilio social, el campo de deportes, un grupo escolar y diversos centros de reunión en torno a la plaza. Respecto al grupo escolar, este en realidad se compone de dos edificios separados, el primero de los cuales es la escuela propiamente dicha, con forma de U al presentar dos alas con aulas separadas por sexos; por su parte, la otra pieza es la escuela de hogar, primer edificio de este tipo que se construía en nuestro país, en la que se impartían enseñanzas para el denominado Grado de

30. Pajares Pardo, 307-310.

Formación para el Hogar: cocina, costura y confección, lavado y planchado, jardinería, etc.<sup>31</sup> (Fig. 6).

Uno de los últimos que proyecta Pajares sería un grupo escolar en la Plaza de San Juan de Arjona (1953), localizado junto a la iglesia homónima, con el fin de dar realce al conjunto urbanístico<sup>32</sup>. Con seis aulas y cinco viviendas para los maestros, presenta dos plantas casi iguales en forma de L, una para cada sexo, con patios de recreo convenientemente segregados y entradas independientes: a la planta baja –destinada a las niñas– se le da acceso por la Plaza de San Juan a través de un porche, mientras que a la planta alta –para los niños– se ingresa por una calle lateral. Las viviendas para los maestros forman conjunto con el grupo escolar, estando alineadas con el mismo y siendo igualmente de dos plantas (contando con comedor, despacho, tres dormitorios, cuarto de aseo, cocina y despensa, más un pequeño patio al fondo). En cuanto a las cuestiones constructivas, el edificio está realizado con ladrillo armado sobre jácenas de hormigón armado, mientras que los entramados de las viviendas y el de la cubierta de las escuelas se hacen con madera de Valsaín. Por su parte, los alzados se inspiran en la arquitectura local, tratando de armonizar con el resto de edificios de la plaza. La estructura de este centro escolar guarda cierta relación con el proyecto que se construiría por aquellos años en Alcaudete, concretamente en el convento de Jesús y María, que sería dotado de internado de niñas y aulas gratuitas.

## Cuarteles de la Guardia Civil

Una de las construcciones más frecuentes en las localidades adoptadas van a ser los cuarteles para la Guardia Civil, edificándose por estos años los de Santiago de Calatrava, Higuera de Calatrava, Lopera, Marmolejo, Valenzuela y Alcalá la Real (este último realizado por Sanguinetti)<sup>33</sup>.

Los cuarteles de Santiago de Calatrava, Higuera de Calatrava y Lopera (Fig. 7) fueron diseñados prácticamente de forma simultánea (contando con la colaboración del arquitecto Fernández de Castro). Los dos primeros obedecían al mismo proyecto –aunque

31. Ramón Pajares Pardo, "Grupo escolar y escuela de hogar de nueva planta, en Porcuna, Jaén," *Reconstrucción*, no. 48 (diciembre 1944): 361-366.

32. Ramón Pajares Pardo, "Comarcal de Jaén. Obras de nueva planta en Martos y Arjona," *Reconstrucción*, no. 131 (1956): 267-276.

33. Santiago Sanguinetti, "Obras en la Comarcal de Granada," *Reconstrucción*, no. 90 (marzo 1949): 99-106.



Fig. 7. Casas-Cuarteles de la Guardia Civil de Higuera de Calatrava, Santiago de Calatrava y Lopera (Fotografías en la revista *Reconstrucción*, no. 45, agosto-septiembre 1944).

con ligeras variantes-, siendo diferente el de Lopera<sup>34</sup>. En todos los casos, estos cuarteles estaban proyectados para acoger a seis guardias y un cabo, presentando viviendas para sus familias así como las dependencias propias de estos edificios: guardia de puertas, despacho del comandante, archivo, sala de banderas, dormitorio del oficial de revista, dormitorio de guardias concentrados, cuadra, guardarnés, garaje para un autocar, aseos y demás anejos. Por su parte, las viviendas se componían de cocina, despensa, comedor, aseo y tres dormitorios (excepto la vivienda del comandante, que tenía una habitación más).

Las plantas de los cuarteles de Higuera y Santiago de Calatrava son de forma rectangular, sin saliente alguno, y con una esquina achaflanada que coincide con la puerta de entrada (en donde se localizaban las garitas y las troneras propias para la defensa). La fachada se compone con sencillos motivos regionales a partir de líneas renacentistas, realizando una distribución monótona de arcos y centrando toda la ornamentación en una portada de estética neobarroca. Los edificios eran de dos plantas, en forma de L y con un pabellón más aislado de los otros dos. Se construyeron a base de muro de mampostería y pilares intermedios de ladrillo, presentando estructuras horizontales e inclinadas realizadas en madera.

34. Ramón Pajares Pardo, "Tres nuevas casas-cuarteles de la Guardia Civil en Lopera, Santiago de Calatrava e Higuera de Calatrava," *Reconstrucción*, no. 45 (agosto-septiembre 1944): 247-254.

Por su parte, el cuartel de Lopera se resuelve con una planta quizá menos ortodoxa en lo que se relaciona con la organización defensiva puesto que ofrece salientes en las esquinas de la fachada principal, compensando esta concesión al juego variado de la masa del edificio mediante una torre elevada. El cuerpo central (subdividido a su vez en otros dos laterales de dos plantas y el del medio de una) se cubre con azotea. La fachada se compone mediante una arquitectura regionalista, destacando la inclusión de una torre que imita al castillo de la localidad.

Posterior sería la construcción de la casa-cuartel de Marmolejo, adaptada a la orografía del terreno en la carretera del cementerio situado en la parte alta del pueblo. Además de las instalaciones propias de la Benemérita Institución, se incluyen un pabellón-vivienda para un oficial, otro para el comandante del puesto, once para individuos de tropa y otro para guardias solteros, con sus servicios correspondientes. Construido con mampostería y hormigón armado, constaba de un cuerpo principal de dos crujías con dos plantas, al cual se le adosan sendos cuerpos de una sola planta en los laterales. Su fachada se compone a partir de líneas recortadas, sin elementos ornamentales, presentando tan solo una portada recercada con un chapado de piedra labrada rematada con el escudo nacional y el lema "Todo por la Patria" (complementado con garitas de vigilancia)<sup>35</sup>.

## Otras construcciones

Un conjunto relevante de edificios que realiza Pajares sería la serie de mercados de abastos, entre los cuales podríamos mencionar el mercado "San José" de Marmolejo o el mercado "Santa Marta" de Martos, ambos construidos en 1953 en estilo regionalista, y en donde consagra la tipología de puestos abiertos formando una plaza o patio interior. También se podrían incluir los ejemplos de Arjona y Porcuna, donde el arquitecto ofrece ingeniosas soluciones para salvar el desnivel del terreno en donde se asientan los mercados. Esta serie de construcciones proseguiría incluso después de la disolución de Regiones Devastadas, como lo ejemplifican los mercados de Torredelcampo (1953), Jimena y Jódar (en colaboración con Manuel Millán) o el segundo mercado de Jódar (1958)<sup>36</sup>.

---

35. Ramón Pajares Pardo, "Casa Cuartel para la Guardia Civil, en Marmolejo (Jaén)," *Reconstrucción*, no. 131 (1956): 65-70.

36. Mosquera Adell y Pérez Cano, *La vanguardia imposible*, 276.

## Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos visto la prolífica actividad en el campo de la arquitectura civil del arquitecto Ramón Pajares Pardo en la provincia de Jaén. Se trata de una obra poco reconocida por la historiografía tradicional pero que se está revalorizando progresivamente en los últimos años.

Como hemos podido apreciar, son construcciones con un lenguaje arquitectónico que combina las formas del historicismo y del regionalismo, que quedan totalmente ajenas a las corrientes de vanguardia arquitectónica que se desarrollaban en el resto de Europa y EE. UU. por aquellos años. Muchas de estas edificaciones fueron realizadas con materiales humildes propios de una época de crisis, que explican su mala resistencia al paso del tiempo y la necesidad de muchas intervenciones para mantener un estado óptimo de conservación.

Estas construcciones son reflejo de la época en la que le tocó vivir al arquitecto, equiparable a la arquitectura de otras regiones españolas reconstruidas por estos años, que frecuentemente ha sido denostada y poco valorada por la crítica –generalmente más por cuestiones políticas que por las propiamente patrimoniales–. No obstante, asistimos en los últimos años a un proceso de reivindicación de esta arquitectura, confiando en que la obra de Pajares Pardo sea beneficiaria de esta misma revalorización.

## Referencias

### Fuentes documentales

Archivo General de la Administración (AGA). Alcalá de Henares. Fondo: Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones.

Archivo General de la Administración (AGA). Alcalá de Henares. Fondo: Ministerio de Vivienda, DGRDR.

### Fuentes legislativas

Decreto dando normas permitivas a que han de sujetarse la restauración o reconstrucción de bienes dañados por la guerra. *Boletín Oficial del Estado*, no. 524, de 29 de marzo de 1938, 6483.

Decreto de 23 de septiembre de 1939 regulando la adopción por el Jefe del Estado de localidades dañadas por la guerra en determinadas condiciones. *Boletín Oficial del Estado*, no. 274, de 1 de octubre de 1939, 5489-5490.

Decreto Ley de 25 de febrero de 1957. *Boletín Oficial del Estado*, no. 57, de 26 de febrero de 1957, 1231-1233.

Decreto por el que se aplican, con determinadas modalidades, los beneficios de la Ley de 23 de septiembre de 1939 a los Templos Parroquiales destruidos por la guerra o la revolución marxista en localidades no adoptadas. *Boletín Oficial del Estado*, no. 84, de 25 de marzo de 1941, 1990-1991.

Ley de 23 de septiembre de 1939 creando la Dirección General de Arquitectura. *Boletín Oficial del Estado*, no. 272, de 30 de septiembre de 1939, 5427.

Orden por la que se constituye la Junta Nacional para la reconstrucción de Templos Parroquiales, de acuerdo con el Decreto de 10 de marzo de 1941. *Boletín Oficial del Estado*, no. 178, de 27 de junio de 1941, 4716.

## Fuentes bibliográficas

Almansa Moreno, José Manuel. "La restauración monumental en la ciudad de Jaén durante el Franquismo." *E-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, no. 23 (2018): 1-23.

---. "La Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales y su actuación en la provincia de Jaén." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 220 (julio-diciembre 2019): 53-94.

Almansa Moreno, José Manuel, Rafael Mantas Fernández, y María Asunción García Aguilera. "Reconstrucción de posguerra. La intervención de la Dirección General de Regiones Devastadas en la arquitectura religiosa de la provincia de Jaén." En *Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra*, editado por Arturo Colorado Castellary, 279-301. Madrid: Editorial Fragua, 2018.

Casuso Quesada, Rafael. "La reconstrucción del Santuario de la Virgen de la Cabeza en Andújar como modelo en la arquitectura española de posguerra (1941-1945)." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 214 (julio-diciembre 2016): 407-434.

"El Ministro de la Gobernación en Andalucía. Inauguración de edificios y viviendas en Jaén, Granada, Málaga y Almería." *Reconstrucción*, no. 43 (mayo 1944): 347-360.

Esteban Chapapría, Julián. "El primer franquismo ¿La ruptura de un proceso en la intervención sobre el Patrimonio?" En *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, editado por Julián Esteban Chapapría y José Ignacio Casar Pinazo, 21-70. Valencia: Pentagraf Editorial, 2008.

Flores Pazos, Carlos. "La obra de Regiones Devastadas en el contexto de la arquitectura española contemporánea." En *Arquitectura en Regiones Devastadas*, editado por Manuel Prados, 51-60. Madrid: MOPU, 1987.

García Cuetos, M.<sup>a</sup> Pilar, M.<sup>a</sup> Esther Almarcha Núñez-Herrador, y Ascensión Hernández Martínez, coords. *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Gijón: Trea, 2010.

--- coords. *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la Posguerra española*. Madrid: Abada Editores, 2012.

González Varas, Ignacio. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 1999.

- "La Plaza de España en Andújar." *Reconstrucción*, no. 49 (enero 1945): 3-6.
- Llanos, Eugenia. "La Dirección General de Regiones Devastadas. Su organización administrativa." En *Arquitectura en Regiones Devastadas*, editado por Manuel Prados, 43-50. Madrid: MOPU, 1987.
- Marín Muñoz, Antonio. *La reconstrucción de la provincia de Jaén bajo el franquismo (1939-1975)*. Jaén: Gráficas Francisco del Moral, 2007.
- Millán Millán, Pablo Manuel. "Lugar, materia y razón: Ramón Pajares Pardo en la construcción del Ayuntamiento de Porcuna (Jaén)." En *Actas III Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Análisis crítico de una obra*, editado por Teresa Couceiro Núñez, 544-551. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2016.
- Moreno Torres, José. "Aspectos de la reconstrucción. El Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza." *Revista Nacional de Arquitectura*, no. 1 (1941): 20-34.
- . "Un organismo del Nuevo Estado: La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones." *Reconstrucción*, no. 12 (mayo 1941): 1-47.
- Mosquera Adell, Eduardo y María Teresa Pérez Cano. *La vanguardia imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990.
- Muñoz Cosme, Alfonso. *La conservación del patrimonio arquitectónico español*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.
- "Organismos del Nuevo Estado: La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones." *Reconstrucción*, no. 1 (abril 1940): 2-5.
- Pajares Pardo, Ramón. "Tres nuevas casas-cuarteles de la Guardia Civil en Lopera, Santiago de Calatrava e Higuera de Calatrava." *Reconstrucción*, no. 45 (agosto-septiembre 1944): 247-254.
- . "Grupo escolar y escuela de hogar de nueva planta, en Porcuna, Jaén." *Reconstrucción*, no. 48 (diciembre 1944): 361-366.
- . "Nuevas viviendas en Porcuna y Lopera (Jaén)." *Reconstrucción*, no. 52 (abril 1945): 125-132.
- . "Tres Casas Ayuntamientos construidas por la Comarcal de Jaén." *Reconstrucción*, no. 85 (agosto-septiembre 1948): 251.
- . "Edificios escolares construidos por la Comarcal de Jaén." *Reconstrucción*, no. 86 (octubre 1948): 307-310.
- . "Casa Cuartel para la Guardia Civil, en Marmolejo (Jaén)." *Reconstrucción*, no. 131 (1956): 65-70.
- . "Comarcal de Jaén. Obras de nueva planta en Martos y Arjona." *Reconstrucción*, no. 131 (1956): 267-276.
- Prados, Manuel. *Arquitectura en Regiones Devastadas*. Madrid: MOPU, 1987.
- "Reconstrucción. Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza." *Reconstrucción*, no. 1 (abril 1940): 16.
- Sanguinetti, Santiago. "Obras en la Comarcal de Granada." *Reconstrucción*, no. 90 (marzo 1949): 99-106.





# Trasfondo trágico en la pintura de Luis Ortega Bru

Tragic Undertones in Paintings by Luis Ortega Bru

Andrés Luque Teruel

Universidad de Sevilla, España

luquete@us.es

<http://orcid.org/0000-0003-3807-9239>

Recepción: 24/02/2020 | Aceptación: 24/04/2020

## Resumen

*El artículo plantea el reflejo del sufrimiento de Luis Ortega Bru en su pintura como consecuencia de los trágicos sucesos que vivió en la guerra civil española. A ese sufrimiento se ha aludido en numerosas ocasiones; sin embargo, apenas se ha tenido en cuenta a la hora de estudiar su escultura, muy conocida, en buena medida porque quedaba oculto bajo el dolor pasionista en sus temas religiosos, los únicos que se habían estudiado hasta hace muy poco. Mucho menos su pintura, que no se ha dado a conocer de modo sistemático hasta un reciente estudio, con la lógica carencia para la fijación de su personalidad artística desde una perspectiva global hasta ese momento, en la que quedaron claras sus aportaciones en uno u otro género y las relaciones establecidas entre ambos. Por ello, es el momento de profundizar en el trasfondo trágico que las caracteriza.*

## Abstract

*This article focuses on the reflection of Luis Ortega Bru's suffering in his paintings, as a result of the tragic events he experienced during the Spanish Civil War. His distress has been mentioned on many occasions; however, it has gone unnoticed in the study of his well-known sculptural work, hidden behind renderings of passionate sorrow in his religious art (the only part of his body of work that has been studied until recently). With the exception of a recent publication, his paintings have not been studied in a systematic way. As a result, his artistic career has not been analyzed from a global perspective, including his contributions to both genres as well as the relationships between them. Thus, it is time to delve deeper into their tragic undertone.*

## Palabras clave

Pintura  
Realismo  
Expresionismo  
Vanguardias  
Ortega Bru  
Guerra Civil

## Keywords

Painting  
Realism  
Expressionism  
Avant-Garde  
Ortega Bru  
Civil War

### Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Luque Teruel, Andrés. "Trasfondo trágico en la pintura de Luis Ortega Bru." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 26 (2020): 212 - 247. <https://doi.org/10.46661/atRIO.4615>

© 2020 Andrés Luque Teruel. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Es de sobra conocida la dureza de los acontecimientos que marcaron la juventud de Luis Ortega Bru en la guerra civil española del año 1936, lo que no se ha tenido en cuenta es la repercusión que esos hechos dramáticos tuvieron en su vida y su personalidad artística, y, como consecuencia de ello, cómo se reflejaron en su pintura, producción esta que no ha sido estudiada de modo sistemático ni parcialmente hasta una iniciativa muy reciente<sup>1</sup>, y no aparece en ninguno de los estudios panorámicos efectuados hasta este momento sobre la pintura sevillana posterior a 1950<sup>2</sup>, aún cuando varios autores importantes han planteado cuestiones como “practicar arte hoy, hacer pintura hoy y un presente imposible”<sup>3</sup>.

La conciencia de esta proyección artística, avalada por el testimonio personal de su hermana Marina, ha permitido comprobar cómo esa problemática derivada de lo vivido y sufrido con el alzamiento antirrepublicano y en la guerra, fluye en su pintura de modo intenso y dramático, quizás porque esta no gozó de la difusión de su producción escultórica y, por lo tanto, no estuvo expuesta a la consideración de nadie. En sus esculturas, ese sentimiento latente quedó oculto bajo la entidad de la temática principal, el sufrimiento de Cristo, lo suficientemente dramático en sí mismo como para asumir la mayor parte de la carga de sentido sin que nadie pudiese denunciar en ello la proyección personal de su propio padecimiento<sup>4</sup>. Sí pudo hacerlo en esas pinturas cuyos temas eligió con libertad y permanecieron en un ámbito íntimo; sin embargo, no fue fácil hacerlo eludiendo las responsabilidades políticas que el régimen hubiera podido aplicar con la contundencia represiva conocida<sup>5</sup>. Los hermanos Ortega Bru ya habían sufrido demasiado como para exponerlos de modo inconsciente.

Luis Ortega Bru expresó el drama y su sentimiento desgarrado en claves simbólicas que pasan desapercibidas a simple vista bajo la apariencia de un tema ajeno a los hechos, y, al mismo tiempo, se pueden descifrar con cierta facilidad siguiendo la dinámica de determinadas claves intelectivas, dispuestas como pistas para una correcta

1. Andrés Luque Teruel, *Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita* (Sevilla: Tartessos, 2011), 158-165, 225-228, 228-230, 236-248, 272-279, 299-312, y 348-351.
2. Ana Guasch, *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)* (Sevilla: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, 1981), 9-13.
3. Fernando Martín Martín, “Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla,” en *Pintura de Sevilla, 1952-1992* (Sevilla: Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992 y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Huelva y Sevilla, 1992), LII; Fernando Martín Martín, “Pintura contemporánea en Sevilla,” en *Sevilla y su provincia*, (Sevilla: Geveer, 1993), 5: 363-404; José Antonio Chacón Álvarez, *Las rutas del Arte Contemporáneo en Andalucía* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2011), 11.
4. Manuel Tobaja Villegas, “Luis Ortega Bru,” en *El Arte en la Semana Santa. Artistas en el recuerdo* (Sevilla: Caja Provincial San Fernando, 1986), s/n; Rafael Ríos Delgado, “El escultor Ortega Bru y la Hermandad de la Bofetá,” *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 521 (2002): 38-39; Rafael Ríos Delgado, “El artista Juan Pérez Calvo,” *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 539 (2004): 38-43; Carmen García Rosell, “Luis Ortega Bru,” en *De Jerusalén a Sevilla, La Pasión de Jesús* (Sevilla: Editorial Tartessos, 2005), 4: 60.
5. Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* (Madrid: Plaza y Janet, 1998; Barcelona: Ediciones Folio-ABC, 2003), 17-30.

interpretación, y, sobre todo, en función de los contenidos expresivos que los superan y les proporcionan su verdadero sentido.

### Una revisión necesaria de los hechos para determinar las claves simbólicas de su pintura

La preocupación, el sufrimiento extremo y la desolación están presentes en las pinturas de Luis Ortega Bru desde sus primeros dibujos en 1935 hasta su fallecimiento en 1982. Por ello, es imprescindible tener en cuenta sus circunstancias personales en los años trágicos de la década de los treinta del siglo XX. No se trata aquí de volver con ánimo revisionista ni menos revanchista a unos hechos complejos que ya han tratado con la distancia y el rigor debidos acreditados historiadores, sino de dilucidar la angustia vital y el alcance de los padecimientos psíquicos que pudieron afectar de modo determinante al artista, señalando las causas de estos.

Luis Ortega Bru nació el día 10 de septiembre de 1916 en la barriada de la Estación de San Roque<sup>6</sup>. Era hijo y nieto de alfareros y el mayor de siete hermanos: Marina, Germinal, Augusto, Onésimo, Áurea, y Eliseo, este fallecido en 1927 con solo cinco meses de vida<sup>7</sup>. La elección de esos nombres indica un posicionamiento en consonancia con las ideas masónicas. Sus vínculos familiares eran muy fuertes, y su gusto infantil y juvenil por el modelado del barro, facilitado en el alfar familiar en el que había trabajado su abuelo, Juan Ortega Valenzuela, y lo hacía su padre, Ángel Ortega López, los refuerzan. Este había nacido en 1888, por lo que solo se llevaban veintiocho años de diferencia.

Menos aún con su madre, Carmen Bru Casado, que había nacido en Cartagena en 1892. Ella atendía la tienda de cerámica en la que se vendían los productos del alfar familiar y además ejercía de partera de la localidad, actividad esta en la que se había formado a la antigua usanza, esto es, de modo práctico y sin titulación. Era una mujer culta, circunstancia nada común en las clases medias de aquella época, situación debida a su procedencia de la familia del marqués de Comillas, de la que había quedado apartada debido a su pensamiento librepensador y su carácter independiente.

6. Benito Rodríguez Gatiús, *Ortega Bru* (Sevilla: Guadalquivir, 1995), 11-15; Benito Rodríguez Gatiús, "Semblanza sobre la figura del escultor Luis Ortega Bru," *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 526 (2002): 49.

7. Antonio Pérez Girón, *El San Roque de Luis Ortega Bru* (San Roque: Delegación Municipal de Cultura, 2016), 9-21.

El matrimonio formado por Ángel Ortega López y Carmen Bru Casado, y el primer hijo de ambos, Luis Ortega Bru, eran personas de izquierdas muy comprometidas políticamente en tiempos de la Segunda República. Ella tuvo participación activa en el acto del centenario de los liberales fusilados en el municipio, celebrado en el cementerio de San Roque en junio de 1931. Él fue masón y sindicalista, actividad esta que ejerció como presidente de la CNT, y lo llevó a presidir también el Ateneo Cultural Obrero de San Roque y el Partido Sindicalista fundado por Ángel Pestaña. Su firma consta en calidad de presidente del mismo en la solicitud de este último para un mitin en el teatro Salón Alameda en mayo de 1935, en el que también intervino Carmen Bru. En definitiva, ambos fueron muy activos políticamente durante la República.

Después de pasar por diversos profesores de dibujo locales en sus años infantiles, en la escuela del maestro Gabriel Arenas y en la academia de dibujo de los hermanos Juan y José Domingo de Mena, el joven Luis Ortega Bru había iniciado su formación como escultor en la Escuela de Artes y Oficios de La Línea de la Concepción, en la que estuvo matriculado desde 1931. Pronto se vinculó a las Juventudes Libertarias. El Ayuntamiento de San Roque le encargó uno de sus primeros trabajos como escultor, el *Monumento a la Segunda República*<sup>8</sup>, en 1935, destruido en 1936.

En ese mismo año de 1936, las fuerzas nacionales tomaron San Roque el día 18 de julio. Marina Ortega Bru es una fuente directa por la que sabemos cómo vivió la familia aquellos días, la intranquilidad por la que estaban pasando en su entorno y las reacciones ante los acontecimientos de sus padres y hermano mayor<sup>9</sup>. Por ella sabemos que Ángel Ortega López y Luis Ortega Bru participaron en una reunión con el objetivo de apoyar a una columna republicana que pretendía restablecer el orden constitucional en la localidad tomando los cuarteles de infantería y la guardia civil. Esa misma mañana, los dos interrumpieron la celebración de una misa con un propósito no aclarado del todo, pues mientras algunas fuentes aluden a que esta encubría una reunión pro fascista<sup>10</sup>; otras afirman que lo hicieron para advertir a los ciudadanos de la inminente llegada de las fuerzas republicanas y el consiguiente enfrentamiento armado. Padre e hijo estuvieron presentes en esas acciones y los dos se vieron forzados a abandonar su casa con la entrada de nuevas fuerzas marroquíes al servicio del bando nacional procedentes de Algeciras, que tomaron definitivamente la plaza.

---

8. Pérez Girón, 16 y 130.

9. Marina Ortega Bru y Antonio Pérez Girón, *Memorias. Luis Ortega Bru* (San Roque: Fundación Municipal de San Roque, 2002), 23-24.

10. Ortega Bru y Pérez Girón, 21-23.

Carmen Bru estuvo todo el día atendiendo a los heridos de ambos bandos que entraban en el Hospital Municipal, pues debido a su experiencia sanitaria consideró que debía prestar ayuda a todo aquél que lo necesitase. Antonio Pérez Girón advirtió sobre la angustia que debió vivir pensando en que en cualquier momento podía entrar malherido o muerto su esposo o su hijo Luis<sup>11</sup>. Como vimos, Carmen Bru fue una ciudadana activa en política durante la Segunda República; sin embargo, no participó de ningún modo en las acciones militares del día 18 de julio, o mejor dicho, deberíamos resaltar pese al riesgo de caer en la reiteración, que solo lo hizo como sanitaria y de modo solidario, pues entendió que esa era su obligación moral como ciudadana.

No llegó a ver a su marido ni a su hijo, que se trasladaron a zona republicana por razones de seguridad y para seguir apoyando al gobierno legalmente constituido. Pasadas décadas, Marina Ortega Bru aún recuerda con amargura cómo Ángel Ortega solo pudo despedirse de Carmen Bru a través de una carta que le entregó a ella misma. Luis Ortega Bru sirvió a la República con lealtad en los frentes de Málaga, Almería y Elche, donde una ráfaga de metralla le reventó un oído, motivo por el que fue trasladado a Madrid y, debido a que sabía escribir, destinado a la Sección Cartográfica de El Pardo, donde intervino en la elaboración de mapas en relieve de Madrid, con el objetivo de ayudar al ejército republicano a impedir la entrada de Franco en la ciudad.

Carmen Bru no dejó de atender heridos durante los días siguientes y fue detenida sin haber participado en los hechos bélicos el día 4 de agosto de 1936. Se encontraba en su domicilio de la calle General Lacy y fue interrogada en el cuartel Diego Salinas, de donde fue trasladada a la cárcel de Algeciras. Marina contó emocionada cómo su madre escoltada por dos guardias civiles le entregó a su pequeña hermana Áurea y el dinero que llevaba encima. Ninguna institución ni persona física presentó cargos contra ella, y tampoco hubo juicio que la condenase por motivo alguno; simplemente, fue trasladada al término municipal de Tarifa y asesinada a sangre fría junto a otras tres mujeres por su pasado republicano y la participación activa de su marido y su hijo Luis en la defensa del orden constitucional legal.

Los niños quedaron solos en casa hasta que llegó su abuela paterna y los llevó a su casa de la calle Larga, en la que también vivían su tía Mariquita y su marido Eduardo. Pasadas

---

11. Pérez Girón, *El San Roque*, 10-11.

seis décadas, Marina Ortega Bru cuenta con inmensa pena cómo siendo solo unos niños indefensos fueron abandonados por sus familiares más cercanos, pues incluso su tía Mariquita y el marido eran contrarios a su presencia allí<sup>12</sup>. En buena parte por miedo a las represalias, temor que los llevó a reprocharle que su padre tenía las manos manchadas de sangre. Marina no podía creérselo y fue a hablar con los abogados José García Sánchez y Andrés Vázquez de Sola, que le dijeron que eso no era cierto, sino al contrario, que su madre había salvado muchas vidas aquellos días y su padre evitó que fusilaran al segundo<sup>13</sup>. Según ella, la pequeña Áurea sintió tanto dolor con la ausencia y la muerte de su madre que perdió las ganas de vivir, falleciendo con solo catorce años.

Los primeros días, Marina y sus hermanos abrieron la tienda de cerámica, pese a que el alfar fue asaltado y apenas le quedaban productos que vender. Tuvieron que hacer un enorme esfuerzo para sobrevivir cuando aún estaban en edad escolar. Augusto trabajó fregando en un bar; Onésimo se fue al campo con unos tíos a cuidar pavos y cerdos; Germinal se fue a vivir con un hermano de su madre; María se dedicó a coser y lavar ropa a los militares; y la pequeña Áurea fue expulsada del colegio porque las madres no querían que su hija compartiese clase con "la hija de una roja"<sup>14</sup>. En sentido contrario, explicó cómo algunos vecinos los ayudaban por la noche y fingían no hablarles ni interesarse por ellos a la luz del día; y todavía recuerda agradecida, cómo Basilia, la esposa de Andrés Vázquez de Sola, tuvo el detalle de llevarles unos regalos el día de Reyes.

Ángel Ortega López y su hijo Luis Ortega Bru volvieron a San Roque una vez finalizada la guerra, debido a la promesa de Franco de no tomar represalias con los republicanos que no habían cometido actos violentos. Cometieron un grave error, sobre todo el primero, pues fueron detenidos en la misma estación por haber participado en el asalto a los cuarteles el día 18 de julio. El padre fue condenado a pena de muerte por el delito de rebelión militar; el hijo a tres años de cárcel por auxilio a la rebelión militar, y entró en el batallón de Trabajadores, establecido en la calle Málaga.

Detenido Ángel Ortega López tuvo que pasar por otro duro trance, su hijo Onésimo falleció atropellado por un coche en extrañas circunstancias cuando se dirigía a la estación en bicicleta en agosto de 1939. Preso en aquel momento no pudo velar el

---

12. Ortega Bru y Pérez Girón, *Memorias*, 27.

13. Ortega Bru y Pérez Girón, 28.

14. Ortega Bru y Pérez Girón, 27-29.

cadáver ni asistir a su entierro<sup>15</sup>; su hija Marina aportó el testimonio de prisioneros que pasaron aquel día con él, y por ellos sabemos que, desesperado, se dio repetidos golpes contra la pared<sup>16</sup>. El relato de Marina sobre su desenlace es estremecedor, cuando llegó a casa se encontró a su hermano Luis llorando sin consuelo, y este solo le preguntó: “¿ya? Ella le contestó afirmativamente y entonces él la abrazó y le dijo”<sup>17</sup>: “No llores, algún día nos vengaremos, pero nuestra venganza no será con tiros ni contra nadie”. Marina no entendió la respuesta, hasta que con el tiempo vio la obra de Luis Ortega Bru en el Museo Municipal de San Roque y comprendió que allí estaba su venganza<sup>18</sup>.

Pasados unos días de la muerte de Ángel Ortega López detuvieron a su hijo Luis Ortega Bru, que quedó en libertad provisional en 1940 y libre en 1943. Convertido en un escultor de gran éxito en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX, en las entrevistas que le hicieron siempre eludió hablar de estos hechos y de cualquier sentimiento en relación con ellos en su arte. Se escudó siempre en una retórica compleja, con la que contuvo o en la que escondió sus sentimientos. Cualquiera que lo escuchase podía darse cuenta cuánto había podido sufrir aquel hombre y cómo se enrocaba por miedo; aunque sus más allegados no tienen ningún reparo en reconocer que en privado sí censuraba lo que había pasado y mostraba su repulsa a los responsables.

Su personalidad se forjó, de ese modo, condicionada por los acontecimientos. Es curioso que en esas entrevistas, Luis Ortega Bru tampoco comentara nada sobre los conceptos, las formas ni los estilos de sus esculturas<sup>19</sup>. Su discurso quedaba a medio camino entre lo mucho que subyacía bajo esta y la necesidad de expresarlo sin desvelar que en realidad el grito desgarrado y el sufrimiento que surgían de las esculturas era el suyo propio, su rebeldía ante lo inevitable y para siempre, ante la pérdida de todo menos de la dignidad que siempre mantuvo.

---

15. Pérez Girón, *El San Roque*, 12.

16. Ortega Bru y Pérez Girón, *Memorias*, 32-33.

17. Ortega Bru y Pérez Girón, 33.

18. Benito Rodríguez Gatiús, “Desafiando a la vida con el Arte,” en *Luis Ortega Bru. Un genio en solitario*, ed. Andrés Luque Teruel (Sevilla: Tartessos, 2011), 26.

19. Andrés Luque Teruel, “Personalidad artística. Etapas y estilos,” en Luque Teruel, *Luis Ortega Bru*, 56.

## Los primeros dibujos, antes de la Guerra Civil y sus consecuencias en la familia

Los hijos de Luis Ortega Bru fechan tres dibujos suyos cerca de 1935, antes de los terribles sucesos comentados<sup>20</sup>. Son tres retratos naturalistas, que sirven para indicarnos cómo fue su primera aproximación a la representación en el plano.

Según Benito Rodríguez Gatus, en uno de ellos representó a su madre, Carmen Bru<sup>21</sup>; sin embargo, Alberto Parra Sevilla lo registró en los inventarios familiares con la doble posibilidad de identificarla con aquella o con la hija de esta, su hermana Marina Ortega Bru<sup>22</sup>, por este motivo quedó catalogada como *Retrato de Carmen Bru* o *Retrato de Marina Ortega Bru*<sup>23</sup>. Es un retrato correcto y con tendencia al natural, caracterizado por el trazo sobrio y bien definido y una clara contención formal y expresiva. La seriedad del rostro y un cierto aire melancólico concuerdan con los retratos fotográficos generalizados por aquella época. Como es lógico dada la cronología anterior a los sucesos de julio de 1936, no muestra ningún rasgo expresionista ni los caracteres expresivos tan introspectivos que pudiéramos deducir de dibujos y pinturas posteriores.

La intensidad de la mirada como correlato de los retratos fotográficos es aún mayor en el *Retrato de Germinal Ortega Bru*<sup>24</sup>, del mismo año o muy cercano; y aún mucho más en *Autorretrato*<sup>25</sup>. En este último dibujo optó por un doble movimiento del que carecen los anteriores, por una parte desde la perspectiva física con el decidido giro del cuello; de modo alternativo, con la proyección virtual de la mirada, con la que inició un nuevo planteamiento conceptual.

En los tres casos, los criterios técnicos son análogos y la definición anatómica correcta. Luis Ortega Bru aún no había iniciado su actividad como pintor y mostró una sólida formación en el dibujo, corroborada por el hábil manejo de las luces y las sombras para el desarrollo de los volúmenes. La eficacia de las gradaciones compensa la rígida pose

20. Luis Ángel Ortega León, Débora Ortega León, y Carmen Ortega León, *Proyecto Luis Ortega Bru*, Inédito. Para número de catálogo de obras, a partir de ahora: Luis Ángel, Débora y Carmen Ortega León, AOL. Alberto Parra Sevilla, APS. Benito Rodríguez Gatus, BRG. Andrés Luque Teruel, ALT.

21. Rodríguez Gatus, *Ortega Bru*, 23.

22. Rodríguez Gatus, 23; Alberto Parra Sevilla, "Obra inédita de Luis Ortega Bru" (trabajo de investigación, Universidad de Sevilla, 2002); Andrés Luque Teruel, "Actualidad de un amplio Catálogo," en Luque Teruel, *Luis Ortega*, 257-401.

23. Colección Carmen Ortega León. Lápiz y pastel sobre papel grueso, 15,5 x 11,5 cm. BRG 3; APS 2, 36; ALT 1.

24. Colección Carmen Ortega León. Lápiz y pastel sobre papel grueso, 15,5 x 11,5 cm. BRG 3; APS 2, 36; ALT 2.

25. Colección Carmen Ortega León. Lápiz y pastel sobre papel grueso, 15,5 x 11,5 cm. BRG 3; APS 2, 36; ALT 3.

en los dos primeros, limitados por esto en cuestiones expresivas; y potencia los recursos del tercero, cuyo movimiento es indicativo de un incipiente interés por la interacción de las fuerzas internas.

### **El poder simbólico del dibujo sustituye a la expresión explícita de la palabra, en 1936-1949**

Durante los tres años que estuvo recluido en el penal de El Puerto de Santa María, en 1936-1939, Luis Ortega Bru intentó mantenerse activo con los escasos medios a su alcance, y es seguro que allí modeló un *Crucificado* para darle culto, pues dada su condición de creyente, manifestada desde niño cuando decidió tomar la primera comunión a petición propia, le aportaría el consuelo necesario en las duras circunstancias del penal. También allí realizó el dibujo titulado, *Molina de Segura*<sup>26</sup>, firmado y fechado en 1937. En ese dibujo representó a una joven sentada, ligera de ropa y en actitud propia del mundo del espectáculo. El pantalón muy corto y excesivamente ajustado y el sujetador con tirantes de volantes lo confirman. El movimiento de la cabeza y el brazo izquierdo hacia un mismo lado y acariciando el pelo asumen un matiz erótico característico en las poses femeninas de la época. En cuestiones técnicas, el joven artista muestra una nueva orientación hacia un dibujo lineal, con una gran seguridad en la definición de las líneas de contorno, y el complemento de sombras y gradaciones suaves. La volumetría es contundente, tanto como el cuerpo de mujer que representa, aunque las terminaciones de la cara y las cuatro extremidades apenas están abocetadas u ocultas, carácter determinante en sus relieves sevillanos del primer lustro de los años cincuenta.

Benito Rodríguez Gatus citó otros dibujos femeninos de esta época que no se conservan<sup>27</sup>, que, como este de *Molina de Segura*, pudieran interpretarse como una evasión mental, un recuerdo agradable o el deseo de un hombre joven en momentos difíciles de reclusión. En definitiva, en cierto modo reflejarían esa carencia en la realidad de la prisión y la dureza extrema de la posguerra con la privación de la libertad, el hambre y el miedo a un juicio y una situación sin garantías.

---

26. ALT 9.

27. BRG 2 y 3; ALT 11 y 12.

En esa misma época o recién salido del penal de El Puerto de Santa María, a inicios de 1940, realizó los dibujos *Niño llorando*<sup>28</sup> y *La muerte de un adolescente*<sup>29</sup>. Los dos están por identificar; sin embargo, los temas representados son muy significativos, el primero porque el dramatismo del tema elegido concuerda con la cronología y las circunstancias de sus hermanos cuando vieron cómo detuvieron y supieron que habían asesinado a su madre, y cuando se repitió el drama con la detención y la condena a muerte de su padre<sup>30</sup>; el segundo porque el tema coincide con la dramática muerte de su hermano Onésimo, muerto en supuesto accidente en 1939. De los títulos de esos dos dibujos se deduce que Luis Ortega Bru dejó así constancia de los hechos, de la realidad física de sus hermanos. Fue un modo personal de recordarlo, de fijar esos acontecimientos mediante imágenes que quedasen para siempre, al menos en su entorno íntimo.

Las penalidades y el miedo que pasaría en esas circunstancias serían muy considerables. La evasión mental, imprescindible para la superación de tal angustia, encontraría una salida en el dibujo y con esa práctica retomó, ahora con otros propósitos y posibilidades, el camino del arte. Pudo verse en la primera exposición individual celebrada en el Centro de Educación y Descanso de San Roque, en 1943.

El reflejo de esas penalidades comenzó a mostrarse con toda su intensidad en el dibujo *Desnudo con caballo y perro*<sup>31</sup>, cerca de 1943. Es una obra clave en la evolución de Luis Ortega Bru. La composición itinerante muestra un desnudo masculino montado a caballo, seguido por un perro. El tema en sí mismo no tiene porqué tener ningún condicionante asociado, la carga de sentido está implícita en el desarrollo formal, pues las líneas decididas y firmes definen los contornos descendentes de cada figura, de manera que prefiguran el cansancio extremo, la extenuación del jinete y los dos animales. Todos marchan abatidos, vencidos física y moralmente. Las sombras acentúan los contrastes expresivos en ese sentido itinerante. La simplificación anatómica es ejemplar y proporcional a la definición lineal, y la estilización está en consonancia con las expresiones graves, agotadas. La composición presenta una gran contradicción entre la vitalidad de las relaciones internas del medio plástico y la falta de vida de los protagonistas, desvanecidos como su familia y buena parte de la sociedad española de la época.

---

28. BRG 3; ALT 15.

29. BRG 3; ALT 16.

30. Luque Teruel, *Luis Ortega Bru. Vanguardia*, 23-26.

31. Herederos de las hermanas de Ortega Bru. ALT 18.

Luis Ortega Bru anticipó con ese dibujo los conceptos fundamentales de la escultura que modeló en los años siguientes, a medio camino entre el realismo y el expresionismo y con fluctuaciones constantes entre ambos. No puede decirse que sea un dibujo expresionista en un sentido pleno o en la acepción internacional del término; mas sí que está muy cerca de ese estilo por cuanto incentiva la exageración y deformación de las formas con un interés expresivo prioritario. Aquí están presentes aspectos del lenguaje propio que le dio tanta fama, pues las líneas tienen una capacidad de definición innata y además asumen una función expresiva equivalente a la de los cortes visibles y las aristas en las esculturas. Hubiese sido previsible una transposición de esos caracteres en ambos sentidos; sin embargo, esta no se produjo y su producción escultórica y la pictórica siguieron pautas distintas después de un período de inactividad entre este dibujo y sus primeras pinturas, ya en la década de los años cincuenta.

### **El reconocimiento de la angustia interior: *La piedra filosofal*, en 1960**

El lustro comprendido entre 1955 y 1960 fue fundamental para la consagración de Luis Ortega Bru como escultor en Madrid. En esos años acabó de definir su estilo tan peculiar, oscilante entre el realismo y el expresionismo, e inició una tendencia abstracta e informalista que tuvo un desarrollo correlativo en una serie de dibujos y pinturas<sup>32</sup>, fechados cerca de 1960, con los que puso fin a un período equivalente de inactividad como pintor.

La serie dedicada a *La piedra filosofal* dejó muy claras dos cuestiones, sus nuevos intereses plásticos por los caminos de las vanguardias; y los planteamientos simbólicos que le permitieron encauzar una carga de sentido intencionada. En *La Piedra Filosofal I*<sup>33</sup>, dibujo con lápiz sobre papel, planteó un bloque cúbico y hermético, con dos cortes en la superficie frontal en forma de cruz. En *La Piedra Filosofal II*<sup>34</sup> representó un volumen parecido, en este caso idéntico al de mayor tamaño de los dos que componen las dos versiones del grupo escultórico con el mismo título, resuelto con colores puros y brillantes. Aquí puede verse lo que ya se intuía en el primer dibujo y es evidente en los grupos escultóricos, el bloque informal queda suspendido en un nivel superior, como el

32. Andrés Luque Teruel, "La relación con las vanguardias como modo de expresión," en *Ortega Bru. Centenario (1916-2016)*, ed. Javier González Torres (Málaga: Archicofradía Sacramental de Pasión y Ars Málaga-Palacio Episcopal, 2016), 53-63; Juan Antonio Sánchez López, "Citius, altius, fortius. Deporte, dinamismo, cuerpo," en González Torres, *Ortega Bru. Centenario*, 65-80.

33. Colección Carmen Ortega León. Lápiz sobre papel. APS 2, 51; ALT 144.

34. Colección Carmen Ortega León. Témpera sobre cartulina marrón. APS 3, 32; ALT 145.



Fig. 1. Luis Ortega Bru, *Piedra filosofal*, 1960.

pensamiento y la facultad de pensar. En la pintura tiene una fuerte presencia la sombra, conseguida con un color azul intenso, que actúa como contrapunto de dicha facultad.

Las relaciones internas de *La piedra filosofal II* presentan el volumen informal con aplicaciones expresionistas sobre un hábil aprovechamiento de recursos racionales procedentes de otras tendencias vanguardistas, lo que determina una naturaleza artística autónoma respecto de las dos

versiones de la escultura. Como es el caso de *La piedra filosofal III*<sup>35</sup>, en la que los tonos celestes sobre el rojizo del bloque y los trazos del mismo color sobre el negro del soporte representan la incidencia del aire y el movimiento. El espacio también presenta variantes en *La Piedra Filosofal IV*<sup>36</sup>, en la que el bloque tiene colores arbitrarios y queda suspendido en un lugar indeterminado. La que tiene características distintas es *La Piedra Filosofal V*<sup>37</sup>, cuyo volumen disperso y un tanto expandido ha perdido la condición de bloque. Desde un punto de vista plástico, esto la distancia del informalismo y la introduce en el expresionismo y las abstracciones con planos someros; y en lo que concierne al espacio, introduce una nueva sensación aérea desde un punto de vista superior.

Luis Ortega Bru no dijo en ningún momento qué era para él la piedra filosofal, qué quiso representar. Si se buscan significados asociados debemos tener en cuenta que su primera acepción es la que le dio la alquimia como aspiración a una sustancia ideal capaz de convertir los metales en oro o plata. No parece que eso pudiera interesarle mucho al artista, y menos cuando presentó un bloque pétreo y no una sustancia; cuando definió una realidad hermética y no una materia capaz de transformarse. Las otras dos acepciones son mucho más acordes con la necesidad del artista de expresar sus sentimientos, su modo de pensar<sup>38</sup>. Se refieren a la piedra filosofal como elixir de la vida eterna, como medio para alcanzar la inmortalidad; y, como consecuencia de esta, a una perfección superior o estado de iluminación y felicidad celestial.

35. Colección Carmen Ortega León. Témpera sobre cartulina negra. APS 3, 31; ALT 146.

36. Colección Carmen Ortega León. Témpera sobre cartulina negra sobre tabla de contrachapado. APS 3, 29; ALT 147.

37. Colección Carmen Ortega León. APS 3, 33; ALT 148.

Teniéndolos en cuenta podemos interpretar los dos grupos escultóricos, los dibujos y las pinturas en un sentido simbólico superior, que explica el interés del artista por el tema, su reiteración en el mismo. Inmortal es el recuerdo de los seres queridos, nadie desaparece del todo mientras alguien lo recuerda<sup>39</sup>. Luis Ortega Bru pudo estar recordando así a sus padres y hermanos, de ese modo abstracto, sin una forma reconocible concreta, como un estado interior que se manifiesta en la rotundidad del bloque como definición eterna. Por ese motivo, no debe extrañarnos que cada grupo escultórico fuese una pequeña instalación con dos bloques consecutivos y descendentes, cada uno tallado en un material distinto, madera y yeso, que podrían representar la unión de Ángel Ortega López y Carmen Bru, esto es, el vuelo eterno y la presencia constante de sus padres.

El único dibujo o pintura que no respondería a ese significado simbólico sería la quinta, sin la condición de bloque de las demás y compatible con la transformación de la sustancia de la primera acepción, que tampoco tendría una correspondencia directa con las esculturas. Puede ser una simple variante formal del tema representado, una especie de prueba alternativa a la que no habría que buscar una carga de sentido distinta; aunque también pudiera ser un primer intento de representar el hecho que condujo a esa nueva realidad inmaterial volcada en el símbolo de la piedra filosofal.

La que sí se relaciona desde un punto de vista formal es *El juguete*<sup>40</sup>, que no es parte de la serie, y presenta un objeto informal en primer plano análogo al bloque de *La Piedra Filosofal II*, de la que, por otra parte, se desmarca con el fondo movido, ondulante y con efecto centrípeta, con el que entra en tensión. Las relaciones plásticas pudieran de nuevo aportar una información valiosa para su interpretación, pues ese fondo con pinceladas yuxtapuestas y nerviosas no solo alivia la contundencia volumétrica y la perfecta definición del objeto, también y sobre todo refleja un estado de inquietud en la relación. Teniendo en cuenta los parecidos formales razonables y el hecho concreto de que no representa ningún juguete u objeto reconocible, cabe preguntarse si no sería demasiada aventurada la posibilidad de que ese juguete fuese la identidad oculta en la piedra filosofal, o lo que es lo mismo, el destino de sus padres en manos de otros, de ahí el choque visual entre el objeto y su contexto, entre el bloque y el fondo que se expande y lo repele. Eso la pondría en relación con el posible significado de *La piedra filosofal V*.

---

39. Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1977), 29-65.

40. Colección Carmen Ortega León. Técnica mixta, témpera y tinta negra sobre cartón. APS 3, 30; ALT 149.

Siempre ha llamado la atención la modernidad formal de estas pinturas de Luis Ortega Bru, y nunca nadie ha reparado en sus posibles significados, y eso que los títulos aportan una información valiosa para interpretarlos. Muchas veces se han considerado excentricidades abstractas, más o menos geniales, o exabruptos expresionistas de un creador impulsivo, a las que no se les ha querido dar un sentido concreto más allá de sus valores plásticos, quizás porque el hermetismo con el que se desarrolló el artista fue una parte importante en el valor de los contenidos, muy presentes y bien ocultos a la vez en tiempos de censura y represión de la libertad de expresión.

Eso hace difícil la interpretación de otras pinturas igual de herméticas, sobre cuyas cargas de sentido aún no tenemos indicios suficientes para interpretar, como *La Catedral I*<sup>41</sup>, en la que no representó la escultura de este título, sino otra titulada *Raspa pescado* y una variante de la talla *Óseo I* a escala. Los dibujos abstractos agrupados en varias hojas y fechados entre 1960 y 1965 son estudios diversos, con planteamientos y soluciones que no tienen nada que ver entre sí.

### **Dolor y rabia contenidos: las pinturas fantásticas, en 1960-1965**

Las pinturas fantásticas de Luis Ortega Bru, denominadas así siguiendo el término propuesto por Walter Schurian<sup>42</sup>, son una serie de técnicas mixtas con representaciones de temas derivados o asociados a la mitología griega y a la psicología y los estados de ánimo del ser humano, resueltas con una intervención decisiva de la línea y caracterizadas por los movimientos continuos de estas con la consiguiente tendencia a la transformación de los temas figurativos. Todas están fechadas entre 1960 y 1965 y permanecieron inéditas durante décadas.

Ese "arte fantástico" lo es en tanto que representa las preocupaciones del ser humano, los temores y las angustias que padece, reales o soñadas, y con estas fundamenta una inventiva personal y apasionada, en la que es posible la integración de distintos recursos plásticos, en este caso vanguardistas y expresionistas, en una misma configuración o proyecto. Según lo expuesto, y en la medida que representan realidades intangibles, son pinturas reales, tanto como los conceptos a los que alude en la realidad física del ser

---

41. Colección Carmen Ortega León. Témpera sobre cartulina negra, 22,5 x 25 cm. APS 3, 10; ALT 178.

42. Walter Schurian, *Arte Fantástico* (Madrid: Taschen y Diario El País), 9 y 10.

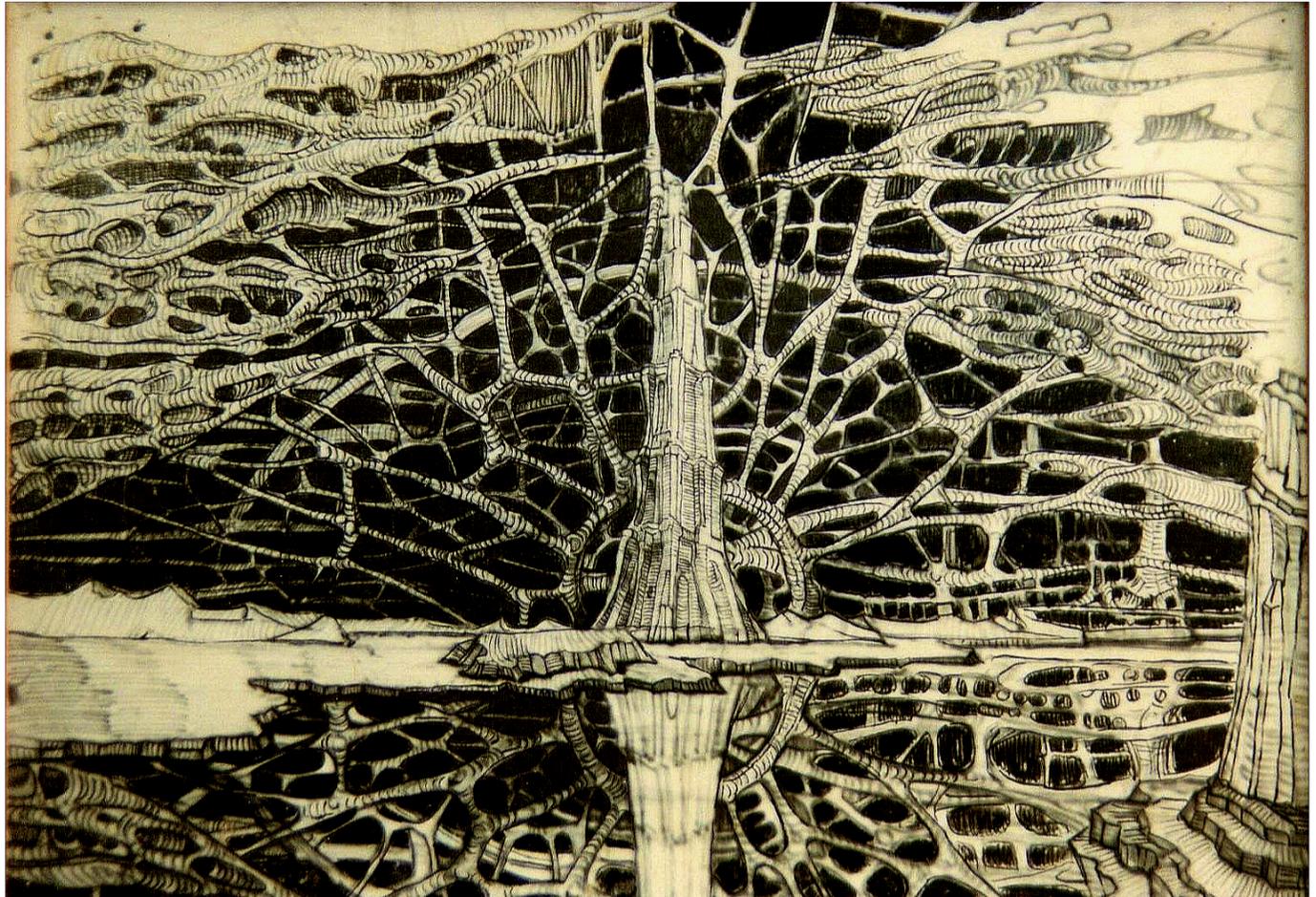


Fig. 2. Luis Ortega Bru, *El lago*, 1960-1965.

humano y la vida diaria<sup>43</sup>. Aquí se manifiestan como consecuencia de la reflexión personal y la proyección de esas reflexiones en el subconsciente artístico.

Esa correlación puede verse en todas y desde el principio. En *La Catedral II*<sup>44</sup>, fechada cerca de 1960 representó la escultura con el mismo título ante un paisaje irreal que se refleja en la base indefinida<sup>45</sup>. Ya dijimos de la primera versión que el significado simbólico de ese supuesto edificio, en realidad una estructura orgánica sin condición de uso como entidad tectónica, es por ahora difícil de identificar. Sí podemos hacerlo con el fondo, cerrado por una pantalla en forma de segmento de círculo calado que anticipa la configuración de la escultura *El Eco*<sup>46</sup>, en 1965; y el volumen único de la pintura *De lo material del Eco*<sup>47</sup>, cerca de 1965. La aparente indefinición del espacio simbólico y la uniformidad tonal simulan y desvelan la escena en la misma medida, proporcionándole un aspecto irreal. En los dos elementos optó por la abstracción orgánica de las formas

43. Luque Teruel, *Luis Ortega Bru. Vanguardia*, 236-248.

44. Colección de los herederos de Ortega Bru. Témpera y tinta negra sobre tabla, 305 x 57 cm. BRG 85, Lám. 144; APS 3, 22; ALT 177.

elegidas, la catedral casi espectral; el segmento de círculo que pudiera relacionarse con las ondas sonoras del eco a modo de rueda. El significado de este sí parece claro<sup>48</sup>, el eco es la voz que se repite y permanece en la consciencia; es el relato de lo que pasó y no podía olvidar; es el recuerdo permanente que lo afligía y le provocaba una tremenda angustia; es la rabia contenida de quien le prometió a su hermana Marina una venganza sin violencia física; es la conciencia clara de que él y los suyos eran mejores personas que los asesinos que acabaron con la vida de su madre y los militares que condenaron a muerte a su padre<sup>49</sup>.

Luis Ortega Bru utilizó un doble lenguaje muy frecuente en distintos círculos literarios y periodísticos más independientes de aquel momento. La duplicidad de los volúmenes solapados e invertidos a través de un elemento reflectante plantea un juego visual que tiene correspondencia en la carga de sentido de *El lago*<sup>50</sup>. El agua devuelve la imagen de un tejido abstracto y orgánico precedido de otro informal vertical, de cuyo ángulo inferior izquierdo asoma otro volumen abstracto, este racional y con apariencia constructiva. Los volúmenes irregulares y asimétricos están trabajados en negativo y la tinta negra del fondo libera contrasiluetas. Leámoslo del siguiente modo, el agua es la metáfora de la vida misma, en la que se refleja la realidad y permite verla desde otro punto de vista. La belleza plástica de las tintas blancas y negras nos sustrae de la realidad del tema, bien cifrado, muy difícil de interpretar si no fuese por su correlato en otras pinturas<sup>51</sup>.

Lo mismo sucede con las tituladas *Paisaje fluvial I*<sup>52</sup> y *Paisaje fluvial II*<sup>53</sup>. En la primera, un río recorre el cuerpo de tierra, los colores dorado y celeste de cada uno refuerzan su identidad y establecen claves plásticas determinantes cuando dicho río se refleja en el negro horizonte, del que sale una masa orgánica dorada como aquél, yuxtapuesta y recortada sobre la base. Los términos avanzan los posibles significados, sin embargo, aún no tenemos datos suficientes para establecerlos. La segunda de las dos obras citadas es un dibujo en blanco y negro, con la salvedad del cauce seco del río, señalado y destacado en tal tesitura de ese modo. En las dos aparecen las masas orgánicas pesadas y con grandes huecos circulares sobre fondos neutros en sustitución del celaje.

---

48. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, 84-90.

49. Ortega Bru y Pérez Girón, *Memorias*, 21-25.

50. Colección de los herederos de Ortega Bru. ALT 179.

51. Ortega Bru y Pérez Girón, *Memorias*, 23-25.

52. Colección de las hermanas de Ortega Bru. Técnica mixta. ALT 181.

53. Colección de los herederos de Ortega Bru. Tinta negra sobre papel fotográfico sobre tabla de aglomerado, 29 x 19,5 cm. APS 2, 57; ALT 182.

Es muy evidente que no son paisajes naturales, ni siquiera recreaciones de tales, son representaciones fantásticas, configuraciones inventadas por Luis Ortega Bru y cargadas de simbología. Pueden entenderse como espacios y como valores específicos de los elementos que las componen, cuya posible representación genérica responde a conceptos predeterminados y estados de ánimos a los que podemos acercarnos con la interpretación de otros análogos en pinturas en las que es posible hacerlo.

Una de ellas es *Paisaje de guerra*<sup>54</sup>, en la que vemos elementos con un significado claro que también aparecen en las tituladas *El lago*, *La contemplación de lo infinito* y *La huida*. El título ya es suficientemente explícito, son paisajes de guerra, esto es, no porciones determinadas de terrenos físicos, sino porciones psíquicas del recuerdo del conflicto bélico del año 1936, el único que él había vivido y aún lo atormentaba. El cuerpo de tierra, muy reducido, presenta en el ángulo inferior derecho una figura que pasa desapercibida por su condición de abstracción orgánica, afín a la de la masa semicircular fosilizada y calada, muy parecida a la de la *Catedral II*. Fijémonos bien, es el paisaje desolado después de una guerra, en el que el horror ha dado paso a algo peor que la nada, al daño reflejado por esta, recordado permanentemente por el eco que produce en la conciencia. Ese daño afecta también y sobre todo al hombre, de ahí el personaje fosilizado, anulado, carente de vida, que lo ha perdido todo en esa guerra<sup>55</sup>. El cielo oscuro confirma el estado de dolor, los temores y la angustia, en



Fig. 3. Luis Ortega Bru, *Paisaje de guerra*, 1960-1965.

54. Colección de los herederos de Ortega Bru. ALT 184.

55. Ortega Bru y Pérez Girón, *Memorias*, 21-23.



Fig. 4. Luis Ortega Bru, *La huida*, 1960-1965.

definitiva la rabia contenida que le habían acompañado siempre y aún tenía y no olvidaría nunca, porque es imposible olvidar ni perdonar el asesinato de una madre y la condena y la muerte violenta de un padre, y además el atropello no aclarado y en ese contexto de un hermano con solo catorce años, representados en las tres figuras fosilizadas de la parte trasera.

La inventiva fantástica fue ideal para la expresión de la psicología atormentada de Luis Ortega Bru, sin que la representación de acciones le crease problemas con la censura. Tenía motivos para temerla, aunque esas pinturas permaneciesen en un ámbito privado. Insistió en ello en *La huida*<sup>56</sup>, una técnica mixta resuelta en blanco y negro, en la que pueden verse elementos comunes con *El lago* y *La contemplación de lo infinito*. Entre el cuerpo de tierra y el paisaje de fondo cruzan tres diagonales con raíces y en la misma dirección, tantas como familiares directos muertos en trágicas circunstancias en la Guerra Civil. Casualidad o no, una vez más los elementos coinciden con sus circunstancias familiares. Una abstracción orgánica con forma humana camina en sentido contrario. No hay ningún dato para identificarla, eso sí, la abstracción de un hombre, que podría ser una alegoría del mismo artista, es en todo caso el ser humano genérico, cualquier persona obligada a dejar atrás su pasado. No alude a quién o cómo se produce el mal escenifi-

cado en las formas fosilizadas que se desplazan hacia otra dimensión, sino al hecho que angustia al hombre, sea genérico, o él mismo. De ese modo, puede interpretarse como los temores y las preocupaciones del propio artista, que se manifiestan en claves fantásticas difíciles de interpretar para quien no esté bien informado de su angustioso pasado.

La preocupación o la atracción de Luis Ortega Bru hacia la muerte se manifiesta en *La barca de Caronte*<sup>57</sup>. El espacio del lago con la barca es breve, pues la escena está ocupada por una masa informal a modo de eje abstracto difícil de descifrar, y la proyección del propio fondo, cuyas ramificaciones orgánicas, con apariencia petrificada, forman leves diagonales que ocultan y desvelan la escena. Estos dos niveles asumen el protagonismo de la configuración, que se manifiesta como abstracta hasta que reparamos en la presencia, secundaria, de la pequeña barca.

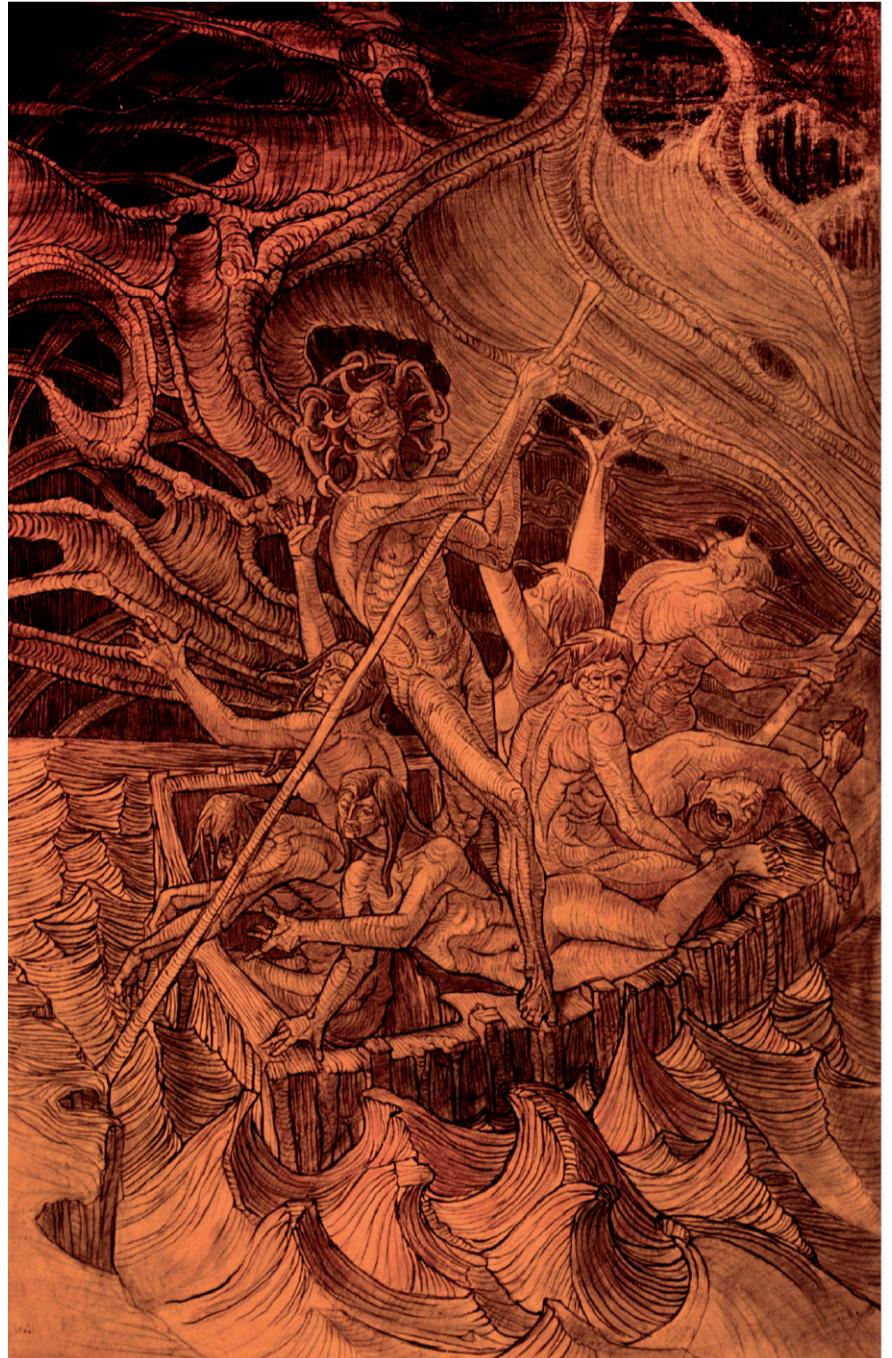


Fig. 5. Luis Ortega Bru, *La barca de Caronte*, 1960-1965.

Otra preocupación de Luis Ortega Bru fue el tránsito hacia la otra vida y lo efímero de esta. Era otro modo de manifestar su angustia ante lo ocurrido y lo hizo en varias ocasiones. En dos de ellas, en concreto en la *La barca de Caronte II*<sup>58</sup> y *La barca de Caronte III*<sup>59</sup>, el tema principal aparece en primer plano, con la única diferencia de los colores utilizados, blanco y negro en la primera, ocre y negro en esta, diferencia que no afecta a los contenidos. En ambos casos, la escena adquiere tintes fantásticos.

57. Colección Carmen Ortega León. Grafito, tinta negra y témpera blanca sobre papel grueso, 68 x 46,5 cm. APS 2, 61; ALT 180.

58. Colección Carmen Ortega León. Tinta negra, grafito y carboncillo sobre papel grueso, 87 x 52 cm. APS 2, 58; ALT 188.

59. Colección Carmen Ortega León. Témpera, tinta negra y grafito sobre tabla, 89 x 57,5 cm. APS 3, 20; ALT 190.

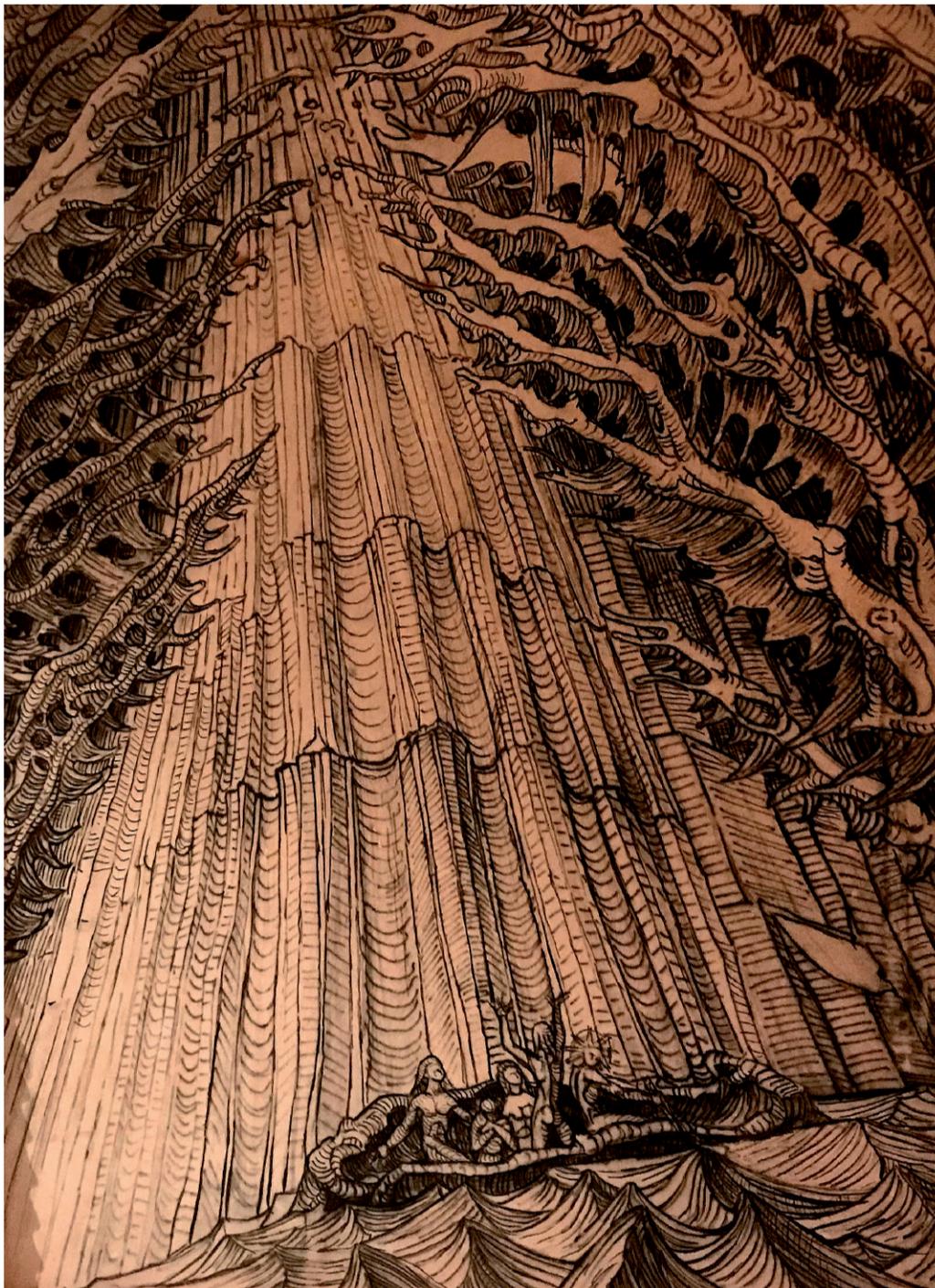


Fig. 6. Luis Ortega Bru,  
*Caronte*, 1960-1965.

Caronte transporta en su barca a seis difuntos, y presenta una figura erguida y movida sobre su eje que recuerda a los modelos escultóricos expresionistas del propio artista. Todos los elementos del cuerpo de tierra, incluida el agua, aparecen petrificados, fosilizados, mientras que el fondo está formado por una masa abstracta orgánica calada, que atraviesa en atrevida diagonal sobre el fondo negro, somero y grave. Los gestos de todos los pasajeros expresan desesperación mientras luchan con el oleaje, rígido, como si fuese una cresta dura en la que se hace casi imposible progresar.

Con estos se relaciona la representación de *Caronte*<sup>60</sup>, rostro grave que alude a la misma muerte. Es una cabeza masculina de perfil y demacrada, más que la de un simple mendigo, plateada con un realismo crudo e intenso. Las grandes hebras del pelo anticipan el carácter fósil de la masa orgánica calada de fondo, estableciendo una correspondencia con la muerte que podemos hacer extensible a todas estas pinturas. El propio artista dejó un dibujo realizado con tinta azul fijado sobre la misma tabla, con otra interpretación de la cara del mismo personaje en primer plano y semifrontal.

El sentido alegórico de *Soledad sonora I*<sup>61</sup> y *Soledad sonora II*<sup>62</sup> está determinado por la representación de un hombre desnudo, en la primera con una postura muy significativa, enroscado sobre sí mismo, con los brazos sobre la cabeza y esta vuelta hacia el pecho, aislado de cuanto pasa a su alrededor. Lo hace sobre una base de tierra firme y delante de una extensión indefinida de agua y dos configuraciones abstractas y orgánicas. Es una representación lineal y esquemática, con anatomía muy detallada y fuerte musculatura que, no obstante, está supeditada a la fuerza de esas abstracciones orgánicas, una de ellas desdoblada e invertida con su reflejo en el agua; la otra suspendida y horizontal, apoyada fuera del encuadre. Su peso visual y lo incierto de esos puntos de apoyo aportan una sensación de agobio, pues parece que en cualquier momento pudiera caer y aplastarlo. La segunda versión tiene algunas diferencias, el hombre está sentado en posición semifrontal, en actitud reflexiva parecida a la de un pensador ante un paisaje escalonado, agrietado y desolado, con el agua muy lejana y bajo un árbol seco que se confunde con la masa abstracta orgánica y calada que atraviesa el fondo. Esta es la voz de la conciencia a la que también alude en *El Eco*.

La angustia existencial de Luis Ortega Bru tiene continuidad en *La contemplación de lo infinito*<sup>63</sup>, una pintura con una composición compleja que suele pasar desapercibida, pues por sus características los espectadores no suelen percibir la fuerte presencia de la figura que le da sentido, ajustada al margen derecho en la parte superior, casi fuera de la composición. Si se mira con detenimiento se identifica el busto de espaldas de un hombre, apenas girado unos grados, los suficientes para mostrarnos el inicio del ojo izquierdo y el final de la nariz. Sus rasgos lo delatan, son similares a los que dispuso en las representaciones de *Caronte*, incluido el pelo lacio y caído, carente de vida, que

---

60. Colección Carmen Ortega León. Tinta negra sobre papel sobre tabla de aglomerado, 16 x 12,5 cm. APS 2, 53; ALT 189.

61. Colección Carmen Ortega León. Témpera y acuarela sobre papel sobre tabla, 40 x 30,5 cm. APS 3, 15; ALT 186.

62. Colección Débora Ortega León. Témpera y tinta negra sobre tabla, 51 x 91 cm. APS 3, 16; ALT 187.

63. Colección de los herederos de Ortega Bru. BRG Pág. 86, Lám. 145; ALT 185.

adquiere el rango de motivo iconográfico. Así, semioculto, acecha al hombre que contempla lo infinito.

El desnudo masculino de esta alegoría comparte la iconografía de las dos versiones de *Soledad Sonora*, con la variante del torso erguido sobre las piernas flexionadas. La postura con una sola rodilla en tierra es muy inestable, situación acentuada por el expresionismo de la anatomía. La configuración del espacio es fundamental para la interpretación de los contenidos. La línea de tierra está en un nivel intermedio, elevada sobre un paisaje fugado en perspectiva caballera en la diagonal inferior y por debajo del horizonte abstracto superior. Con esa posición queda en condiciones de contemplar, de ver, pensar y comprender lo que la propia naturaleza le ofrece. El horizonte fugado en la parte superior está atravesado en diagonal por una masa abstracta orgánica, y entre esta y el hombre se interpone de nuevo la proyección semicircular que alude al eco, que ya hemos interpretado como la voz de la conciencia, y se pierde en la lejanía. Las líneas negras remarcan los detalles y le aportan gravedad a la representación, procedimiento en el que pudieran detectarse ciertas concomitancias con las técnicas mixtas de Salvador Dalí posteriores a 1948. Pudiera ser una representación de él mismo ante sus duras circunstancias o una genérica de cualquiera que estuviese en la misma situación; y también una alegoría del valor de la vida o la vida perdida por los suyos<sup>64</sup>. El eco que lo recuerda no tiene ni principio ni fin, como la codicia y la maldad del hombre que sigue acechándolo.

Esas preocupaciones íntimas reaparecen en *Apocalipsis I*<sup>65</sup> y *Apocalipsis II*<sup>66</sup>, técnicas mixtas en las que Luis Ortega Bru mostró una vez más su fuerte carácter. Los jinetes son figuras fantásticas y con un fuerte sentido expresionista, que, de modo curioso, están colocados con una superposición por proximidad que deriva de las composiciones clásicas del Partenón de Atenas. Con esa disposición los situó en un primer plano con el que minimizó la línea de tierra y el fondo. El segundo se funde con la masa orgánica circular con la que alude al recuerdo de lo que pasó unos años antes. En este caso, el eco como voz de la conciencia no solo afecta al hombre genérico, al que sufre por las miserias humanas, sino incluso a los jinetes apocalípticos, representación vehemente de la muerte misma y de la maldad del ser humano que puede producirla de modo violento. Los caballos y los jinetes se presentan como fósiles orgánicos próximos a la abstracción y no como representaciones reales, aterradoras por las desconcertantes configuraciones de los cuerpos, en todo caso inhumanos en sí mismos y en cuanto a los

---

64. Ortega Bru y Pérez Girón, *Memorias*, 19-23.

65. Colección Débora Ortega León. Técnica mixta con témpera, tinta negra y collage de papel de periódico. ALT 191.

66. Colección Carmen Ortega León. Témpera y tinta negra sobre tabla, 68,5 x 46 cm. APS 3, 19; ALT 192.

movimientos impulsivos y las acciones que emprenden a toda velocidad. Tanto que la guadaña que porta el que está en medio, por muy afilada e hiriente que sea, no produce tanto temor como las grandes oquedades de los cuerpos, descompuestos, corroídos, amenazantes. Del mismo modo lo hace el rostro de *Cabeza orgánica*<sup>67</sup>, probable estudio para estos personajes.

Otras obras fantásticas de Luis Ortega Bru representaron esas preocupaciones sin el tormento psicológico de las anteriores, en un nivel simbólico muy elaborado y en relación con otras realidades que pudieran contemplarlos sin despertar sospechas sobre la verdadera carga de sentido y el propósito de la representación.

Una muy interesante es la titulada *Madre e hijo*<sup>68</sup>, en la que un busto femenino ocupa el primer plano. La estilización de la bella joven, con un cuello largo y muy femenino; la definición del óvalo facial, con la barbilla señalada, la boca pequeña, la nariz proporcionada respecto de esta, los ojos muy expresivos y la frente despejada; y la configuración del pelo, muy abultado y plástico, derivan de la imagen de la *Inmaculada Concepción* que talló para la localidad de La Línea de la Concepción, en 1954. Desde el punto de vista técnico, la definición de los volúmenes y el tratamiento de las superficies con trazos dobles de tinta y témpera, producen efectos vibrantes similares a los de las gubias sobre las superficies de madera; mientras que los toques de témpera blanca sobre la témpera gris y las precisas acotaciones lineales de la tinta negra le proporcionan caracteres pictóricos propios.

Con ser todo ello novedoso y muy representativo de una personalidad artística muy acusada, en *Madre e hijo* no deja de sorprender la transformación de la materia en la cabeza, por su audacia y un cierto carácter experimental avanzado, además de por la profundidad de los significados asociados. El pelo adquiere una rigidez cercana a la abstracción, confirmada por las espinas que lo fijan al cuello, la cara y la frente, con cuanto esto significa en la tradición cristiana; los ojos muestran en el interior de las pupilas bandas verticales próximas a la petrificación, en consonancia con las espinas, negando la visión natural; y la cabeza, abierta en la parte superior, presenta el interior del cráneo, sin cerebro, ocupado por un feto infantil. La uniformidad del fondo somero, sometido al mismo proceso, lo integra. El carácter fantástico de la pintura no anula la extrema belleza de la mujer y de la alegoría que representa, al atribuirle a esta una con-

---

67. Colección de los herederos de Ortega Bru. ALT 195.

68. Colección de los herederos de Ortega Bru. Tinta negra y témpera sobre papel. ALT 193.

dición intelectual superior con la que la nueva vida podrá superar los inconvenientes e incluso el mal en un sentido amplio<sup>69</sup>.

La admiración por la madre y a esta como portadora de un sufrimiento ajeno y de cualidades intelectivas transmitidas en el tiempo, tienen correlato en la dualidad de *Padre e hijo*<sup>70</sup>, en la que representó dos figuras itinerantes relacionadas con las esculturas masculinas de esos mismos años. Los dos personajes tienen cuerpos muy estilizados, alargados hasta la superación de las proporciones propias de la escala humana, en los que integró codificaciones y detalles realistas con un sentido plástico innato. La representación en negativo de los pliegues de los ropajes confirma esa relación con sus trabajos escultóricos y, con ello, los aprovechamientos cubistas esquematizados y llevados al límite. La seguridad de los trazos lineales con tinta negra, la ténpera gris que unifica los volúmenes y los espacios y la blanca para los toques que matizan los volúmenes, aporta las soluciones pictóricas necesarias para la interpretación en el plano. Las dos figuras transitan un camino con suelo firme formado por losas de piedras regulares, flanqueado por dos hileras de árboles que se transforman en grandes pilares orgánicos y lo cubren. La vibración y la confluencia de esos árboles rígidos con su grado de abstracción generan el contexto fantástico, irreal, sobre todo por los cortes en los troncos de los más cercanos, con la apariencia de bocas abiertas hablándoles. El padre se ofrece como guía del niño, todavía dependiente, necesitado de la figura paterna, imprescindible, pese a lo que digan los demás. La concordancia técnica con la anterior es elevada, y las diferencias compositivas también; tanto como las equivalencias formales y el trasfondo de los significados.

### No podía olvidarlo, a vueltas con el éxodo a partir de 1965

En esos años realizó sus últimas pinturas fantásticas, en 1965-1966; dos nuevas series de paisajes urbanos y paisajes rurales, en 1965-1969; los temas deportivos, entre 1965 y 1970; y lo que se tuvo como un homenaje a los grandes maestros de las vanguardias históricas, en 1969-1970, que, en realidad, recogía de modo claro y directo su tremenda frustración por el éxodo que un día ya lejano sufrió y este momento comparaba al mismísimo del pueblo de Gibraltar cuando se tuvo que asentar en lo que después fue San

---

69. Luque Teruel, *Luis Ortega Bru. Vanguardia*, 246-247.

70. Colección de los herederos de Ortega Bru. Tinta negra y ténpera sobre papel. ALT 194.



Fig. 7. Luis Ortega Bru, *La fuerza*, 1965-1969.

Roque. En todos los casos encontró el motivo para introducir sus reivindicaciones o censura oculta de lo que había pasado.

Entre las primeras *La barca de Caronte III*<sup>71</sup>, en fecha próxima a 1965. El tema es el mismo de las pinturas fantásticas analizadas en el capítulo anterior, ahora con técnicas mixtas análogas a las deportivas de estos mismos años. La composición es la misma de *La barca de Caronte I*<sup>72</sup> y *La barca de Caronte II*<sup>73</sup>; sin embargo, y según lo apuntado, la ejecución varía debido a las distintas posibilidades y cualidades de cada procedimiento. Las temperas de color y la base azul para los espacios, y ocre y amarillos para las masas musculares y los contrastes lumínicos, y los trazos de tinta negra para reforzar los perfiles, determinan configuraciones con una definición distinta, aunque también con deformaciones, codificaciones y esquematizaciones que las apartan de los modelos naturales. Las abstracciones orgánicas de las cabezas y los rostros están en consonancia con la transformación del paisaje de fondo y permiten establecer la continuidad en la carga de sentido.

En esa dinámica están los dibujos, *Soledad*<sup>74</sup>, en el que interpretó un desnudo realista e indeterminado en posición fetal sobre un fondo abstracto formado por ondas irregulares que aluden a un elemento orgánico desmaterializado, con lo que, con la disposición iconográfica y la simbología reconocible, quedan asociadas las ideas de la vida y la muerte y, en segunda instancia, expuesta la idea de la procedencia de la vida; y *Desnudo femenino*<sup>75</sup>, con un desnudo en pie y parcialmente cubierto por las ondas en sentido vertical,

71. Colección Manuel González Scott. ALT 315.

75. Colección Carmen Ortega León. Tinta negra sobre papel sobre tabla de aglomerado, 25 x 12 cm. APS 2, 56; ALT 249.



Fig. 8. Luis Ortega Bru, *Éxodo*, 1970.

cuyo potente claroscuro provoca un efecto fosilizado análogo. Ambos hay que fecharlos en torno a 1965.

A partir de esa fecha, Luis Ortega Bru dio un giro radical a su pintura, y optó por planteamientos expresionistas radicales en el posicionamiento conceptual y el aprovechamiento de los recursos plásticos, con tendencia a la simplificación de los volúmenes y las deformaciones por medio de los colores puros, brillantes e intensos. Lo hizo en tres grandes grupos en los que el trasfondo de la Guerra Civil tiene una incidencia desigual, difícil de percibir en los paisajes urbanos del medio rural y los paisajes rurales; muy directa y evidente en la representación de la muerte, el dolor y el éxodo, en el que aparenta ser un homenaje a los grandes maestros de las vanguardias históricas, sobre todo Picasso y Joan Miró.

Las codificaciones están presentes en todos los paisajes urbanos de este momento, si fuese solo en varios pudiéramos pensar en una suposición más o menos aventurada, en simples hipótesis interpretativas; sin embargo, se dan en todas las pinturas y eso ya no puede ser causalidad y mucho menos un exceso de celo interpretativo del historiador del arte. Los significados de las distintas codificaciones encajan cuando vamos descifrándolos. Cuando todos pensaban que Luis Ortega Bru había olvidado su pasado para siempre, él lo reflejaba una y otra vez en estas configuraciones, pasando desapercibidas sus constantes denuncias bajo la apariencia de lo que para muchos solo eran

extravagancias vanguardistas. Cada paisaje era una denuncia concreta, un grito desgarrado contra los causantes de su inmenso sufrimiento.

Con esos paisajes pueden formarse tres grupos, los del tercero muestran el trasfondo que aquí estudiamos de un modo mucho más claro, la mayoría de las veces con una evidencia descarnada, grave, propiciada por el paso de los años, y el desgaste progresivo de la dictadura<sup>76</sup>. Benito Rodríguez Gatus consideró que *Personaje Triple*<sup>77</sup> es una pintura surrealista influenciada por Picasso<sup>78</sup>, comenzaba así a desviarse la atención hacia los grandes maestros, con los que pudieran relacionarse los temas que en realidad respondían a vivencias propias y no a préstamos plásticos de otros artistas. Una figura plana y lineal es muy esquemática y está vestida al modo de los togados romanos, con la particularidad de tener tres caras en una sola cabeza, de manera que cada lado de una de las caras lo es también de la siguiente. La postura de las manos, sosteniendo y cubriendo un recipiente, recuerda la de los sacerdotes en la comunión; con lo que concuerda la indumentaria, asimilable a la de los oficiantes paleocristianos. Lo delata la estructura esquemática situada detrás, abierta hacia ambos lados como dos grandes alas, a modo de los ángeles de una escolta celestial. Si lo vemos con amplitud de miras, no son pocos los dioses pre cristianos con tres cabezas, sobre todo en la antigua Iberia; y tampoco los grandes sillones alados, de procedencia mesopotámica, asumida aquí a través de los colonos fenicios. Con la misma amplitud de miras tampoco debería descartarse que pudiera ser una representación sagrada, una alegoría del carácter triple del gran misterio católico. Lo único que la relaciona con Picasso son los planos y los elementos frontales de estirpe cubista de los tres rostros, en una misma línea central de visión. Con independencia de esto, en la pintura de Luis Ortega Bru hay una intencionalidad que la distingue también de los *Triplex* de Luis Gordillo<sup>79</sup>, con los que comparte la multiplicación de la unidad formal y el desdoblamiento de una misma figura, y difiere por completo en el desarrollo formal y ese contenido simbólico.

El interés autobiográfico es extraordinario en *La huida de Málaga*<sup>80</sup>, de la que Benito Rodríguez Gatus dijo que los cuatro personajes, dos mujeres, un hombre y un niño, son "seres metamorfoseados por la crueldad picassiana"<sup>81</sup>. Las referencias de Picasso

---

76. Luque Teruel, *Luis Ortega Bru. Vanguardia*, 310-312.

77. Herederos de Ortega Bru. RG 87, Lám. 147; ALT 343.

78. Rodríguez Gatus, *Ortega Bru*, 87.

79. Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo* (Madrid: De León Editores), 104-107; Dan Camerón, *Luis Gordillo. Los años ochenta* (Madrid: Tabapress, 1991), 19-21.

80. Herederos de Ortega Bru. RG 86, Lám. 146; ALT 358.

81. Benito Rodríguez Gatus, *Ortega Bru*, 86.

son muy claras, tanto como que si nos quedamos solo en ellas estaremos falseando el contenido simbólico y la carga de sentido de la pintura, pues lo que Luis Ortega Bru representó fue la salida de su familia de la casa propia en la calle Málaga de San Roque, hecho que tuvo que causarle un fuerte impacto en su juventud.

El planteamiento genérico y las potentes deformaciones de los personajes de *La huida de Málaga* ante la dramática situación no dejan lugar a dudas en cuanto al tremendo sufrimiento de Luis Ortega Bru en su día, y el que en ese momento tan avanzado de su vida aún lo desgarraba psicológicamente. Veamos con detenimiento la pintura, la primera mujer está representada de modo frontal y sin rostro en el lado izquierdo del soporte. Es una figura encogida, afligida. La cara ha sido sustituida por una abstracción deformada de los volúmenes generales de toda la cabeza, en la que los planos de ascendencia cubista y las proyecciones informales se mezclan y anulan entre sí. Esa mujer se distingue por los voluminosos pechos, atributos claros de su condición femenina y desde época remota de la maternidad en sí, significados virtuales que predominan sobre la abstracción debida a las deformaciones de la superficie amarilla con la que representó la estrecha falda. La siguiente mujer está de perfil y vuelta hacia el lado contrario, dándole la espalda a la primera, posicionamiento muy significativo. Su figura está más simplificada aún, tanto que la cabeza, disminuida y desdoblada por un juego de luces y sombras, no recuerda en nada a la de una persona. Camina en otra dirección y protege a un niño, deformado y con aprovechamientos cubistas. Un hombre con los brazos abiertos se dirige a ellos, es una silueta plana en la que revierten características de las tres anteriores. El fuerte contraste de las expresivas y dramáticas sombras que se recortan sobre el fondo somero duplica la escena y nos reafirma en la realidad expresionista de su obra y el hecho que narra, la pérdida de una madre, la separación de la familia y su encuentro con esta.

La ascendencia de las formas y el espíritu de Picasso es más notoria en *Huida de Málaga. Madre con su hijo muerto*<sup>82</sup>, claro que el tema es en sí mismo heredero del cruel sufrimiento de miles de madres y abuelas españolas en la Guerra Civil. La iconografía y la libre utilización de los recursos y los medios expresivos para la configuración de los cuerpos, derivan de aquél; los colores no, pues Luis Ortega Bru optó por un fondo rojo somero encendido y rosas fuertes para los cuerpos que, junto a los azules de la falda y la aplicación de los mismos mediante manchas yuxtapuestas, dieron un resultado final muy distinto. La ascendencia de Picasso en cuestiones plásticas, que no se dis-

---

82. Colección Carmen Ortega León. Témpera e hilos sobre cartulina roja, 50,5 x 35 cm. APS 3, 1; ALT 359.

cute aquí, hay que matizarla y entenderla en el reconocimiento de la miseria humana y los dramas de la humanidad, pues la representación es en realidad un icono virtual y universal del sufrimiento de las madres que pierden un hijo en conflictos armados o de modo violento. Las dos cuestiones son ciertas y se potencian entre sí, circunstancia que pudiera confundirnos si no tenemos en cuenta los antecedentes y quién era Luis Ortega Bru.

La ascendencia plástica de Picasso es mucho más intensa en los dibujos titulados *Figura cubista*<sup>83</sup> centrado en la representación de un ensamblaje cubista, distinto a los originales de aquél por su consideración figurativa y la perfección del complejo montaje; *Cabeza picassiana*<sup>84</sup>, cuya configuración deriva de las trágicas y lineales del genio malagueño en los años treinta; *Cabeza y composiciones abstractas*<sup>85</sup>, en el que la indagación en los procesos de transformación de las formas supera el vínculo; *Danza*<sup>86</sup>, una composición lineal basada en la inestabilidad de las proyecciones; y *Mujer corriendo*<sup>87</sup>, versión de la *Bañista*<sup>88</sup> que Picasso modeló con derivaciones orgánicas en Boisgeloup, en 1931, resuelta aquí con superficies planas relacionadas con algunos relieves deportivos tallados por Luis Ortega Bru a finales de los años sesenta.

La fuerte carga emocional de Luis Ortega Bru puede verse en *Composición abstracta I*<sup>89</sup>, *Composición abstracta II*<sup>90</sup> y *Composición abstracta VI*<sup>91</sup> en las que partió de las relaciones internas de los paisajes de finales de los años sesenta con un nuevo propósito que rechaza las referencias reales. La linealidad y las deformaciones orgánicas de *Composición abstracta III*<sup>92</sup> lo acercan una vez más a Picasso; no obstante, el color azul claro del esquema lineal y el rojo apagado de la silueta de la masa informe se igualan en un primer plano sobre las caprichosas abstracciones que llenan el espacio de un modo muy personal y nada acorde con intenciones estilísticas predeterminadas. Esto puede verse de modo muy acusado en *Composición abstracta IV*<sup>93</sup>, con una proyección geométrica fugada en la que no se detecta vínculo con ningún artista concreto y anticipa los plantea-

83. Colección Carmen Ortega León. Lápiz sobre papel, 14,5 x 23,5 cm. APS 4, 13; ALT 363.

84. Colección Carmen Ortega León. Lápiz sobre papel, 21,5 x 16 cm. APS 4, 10; ALT 360.

85. Colección Carmen Ortega León. Lápiz sobre papel, 21,5 x 16 cm. APS 4, 11; ALT 361.

86. Colección Carmen Ortega León. Lápices de colores sobre papel grueso, 14,5 x 23,5 cm. APS 4, 12; ALT 362.

87. Colección Carmen Ortega León. ALT 363 B.

88. Museo Picasso, París. WS 115.

89. Colección Carmen Ortega León. Témpera sobre cartulina negra, 17 x 34 cm. APS 4, 10; ALT 364.

90. Colección Carmen Ortega León. Témpera y lápices de colores sobre cartulina negra, 34 x 17 cm. APS 3, 12; ALT 365.

91. Colección Carmen Ortega León. Témpera y tinta negra sobre cartulina negra, 13,5 x 31 cm. APS 3, 3; ALT 369.

92. Colección Carmen Ortega León. Témpera sobre cartulina marrón, 29 x 21 cm. APS 3, 6; ALT 366.

93. Colección Carmen Ortega León. Témpera y tinta negra sobre cartulina negra, 23 x 29,5 cm. APS 3, 5; ALT 367.

mientos constructivistas que fundamentaron su evolución final en la siguiente década. El expresionismo del color y la fuerza expresiva lo mantienen aún en este contexto.

En otras pinturas dejó claro su conocimiento y admiración por Joan Miró. Con este se relacionan la alternancia de formas abstractas irregulares en un mismo plano y el valor de las configuraciones de cada una mediante el resalte de los colores puros, fuertes, intensos y brillantes de *Composición abstracta V*<sup>94</sup> y *Composición abstracta con fieltros*<sup>95</sup>. Esta última con una base pintada y un tratamiento mixto con acabados textiles muy en consonancia con lo que Joan Miró hacía en aquel momento. En los dos casos, Luis Ortega Bru no se limitó a un ejercicio estilístico vacío, sus decisiones plásticas tienen un fuerte impacto emocional. Por ejemplo, el fondo negro de la primera y el rojo somero de la segunda sirven de pantalla a una serie de formas mucho más elaboradas, con contrastes de colores e incidencia de la luz y sin la monumental simpleza de aquél.

### La ciudad vacía

Las últimas pinturas de Luis Ortega Bru, fechadas en torno a 1975, tienen como tema común la representación de ciudades vacías como espacios simbólicos en perspectiva<sup>96</sup>. El tema en sí es el espacio mismo que acoge a los núcleos urbanos y la proyección en perspectiva de los mismos. Por ello, no aparecen lugares concretos y mucho menos acciones determinadas o personas o seres vivos de ningún tipo. Desde un punto de vista formal pudiéramos organizarlas en dos grupos, uno con vistas aéreas en las que se identifican volúmenes concretos o núcleos urbanos simplificados y esquemáticos, reducidos a formas geométricas simples, casi abstractas; el otro con pinturas en las que las estructuras tubulares o lineales de los primeros planos indican la fuga que determina un espacio amplio, indefinido e infinito o intermedio respecto de las estructuras arquitectónicas proyectadas debajo, sobre o detrás.

Las pinturas del primer grupo tienen tonalidades ocre, verdes y grises muy uniformes y aumentan los efectos indicados, fomentando la valoración prioritaria del espacio, perceptible en la distancia establecida entre el ojo del espectador y las estructuras fugadas. La importancia del vacío es fundamental, tanto que si se le da la vuelta a una

---

94. Colección Carmen Ortega León. Acuarela, lápices de colores y tinta negra sobre cartón, 33 x 50,5 cm. APS 3, 4; ALT 368.

95. Colección Carmen Ortega León. Filtros pegados sobre cartulina roja, 50,5 x 35 cm. APS 3, 2; ALT 370.

96. Luque Teruel, *Luis Ortega Bru. Vanguardia*, 348-351.

de estas pinturas sigue determinante; aunque con ello se pierda el orden lógico de los volúmenes y de la dinámica visual. El vacío, la nada invisible, mantiene la consistencia y no sufre alteración ninguna.

Con ellos se relaciona el dibujo *Cukiloski Troskiski*<sup>97</sup>, cuyo título implica un contenido simbólico de orden político y social. Luis Ortega Bru reclamó con ello por primera vez de modo directo unos principios políticos. Una propuesta parecida es la de *Estudio de perspectiva. Cubo*<sup>98</sup>, en 1975, sobre las cuatro caras de un pequeño cubo de madera, en las que la proyección continua pide una posición angular para la correcta apreciación de los distintos sentidos de la fuga, y las perspectivas decrecientes no necesitan la nitidez pictórica de las anteriores, por lo que los tonos pasteles y la progresiva disminución y pérdida del color se sustentan en el valor de las líneas.

En otros como *Composición abstracta*, *Perspectiva*<sup>99</sup>, y *La esfera*<sup>100</sup> el espacio es interior y los volúmenes que lo acotan se distancian como si fuesen elementos suspendidos en el espacio. Ese sistema compositivo lo aplicó a *Rostro en perspectiva*<sup>101</sup>, pintura figurativa en la que los planos verticales de la estructura previa sostienen los ojos y la nariz de un hombre, tal vez su propia mirada. La que proyectó sobre el peñón de Gibraltar como símbolo de San Roque cuando pintó el cartel de la candidatura independiente para las elecciones municipales del año 1980, enmarcado por las banderas de Andalucía y España en dos de sus lados y formando ángulo, como símbolo de superación y nuevo futuro<sup>102</sup>.

## Conclusiones

La pintura fue una actividad alternativa y poco o nada conocida en su momento en la carrera artística de Luis Ortega Bru. La mayoría de esa pintura, agrupada en momentos concretos de su producción y en función de características exclusivas de cada uno de ellos, está realizada en pequeño formato y con técnicas mixtas sobre soportes como cartones, papeles y tablas. Esas circunstancias, en buena medida, debidas a la falta de

97. Colección Carmen Ortega León. Lápices de colores sobre papel, 20,5 x 13,5 cm. APS 4, 5; ALT 443.

98. Museo Ortega Bru, San Roque. ALT 448.

99. Colección Carmen Ortega León. Témpera y tinta negra sobre tabla, 73,5 x 21 cm. APS 3, 8; ALT 453.

100. Colección de los herederos de Ortega Bru. ALT 455.

101. Colección de los herederos de Ortega Bru. ALT 196.

102. Museo Luis Ortega Bru, San Roque. ALT 580.

interés profesional, al menos entendido este desde un punto de vista económico, y más aún esta última condición, le proporcionaron una gran libertad de ejecución y expresiva. El considerable número de dibujos y pinturas con técnicas mixtas o con témperas aumenta el interés de cada uno de esos grupos.

Si los diversos especialistas que han estudiado su escultura ya habían advertido un énfasis expresivo exacerbado en sus imágenes pasionistas, que pudiera interpretarse como un grito desgarrado, como una especie de *pathos* alimentado por la angustia, lo que bien pudiera interpretarse como la proyección y la expresión del sufrimiento de su propia vida en esas obras, en estas pinturas pudo desarrollar un sistema de equivalencias de principios existencialistas básicos y formas vanguardistas derivadas de distintas experiencias personales.

Hay que advertir que Luis Ortega Bru no conoció las vanguardias a través de planteamientos teóricos sino de conocimientos prácticos debido a su interés por las expresiones más diversas en las exposiciones que visitaba en Madrid en la década de los años cincuenta, en las que a veces accedió a un conocimiento indirecto y reelaborado de las propuestas internacionales que le llamaron la atención; y otras, las menos, de modo directo a través de los artistas que mostraban su obra en la capital.

El doble lenguaje fue muy frecuente en los años sesenta y setenta para eludir de forma eficaz la censura, no hay más recordar los códigos periodísticos del diario *El Pueblo*; y no digamos las canciones de Paco Ibáñez, que mediante poemas del siglo XVII expresaba entre líneas asuntos sociales vigentes en aquel momento. Se establecía así un código de comunicación cifrada, que aún alcanzó a Luis Eduardo Aute con la canción *Al Alba* mediada la siguiente década, un tema de amor que en realidad aludía a los últimos fusilados en la etapa final de la dictadura. No es aventurada, pues, la doble lectura de las pinturas de Luis Ortega Bru, en las que aparecen cuerpos fosilizados, sin vida, jinetes apocalípticos, barcas de Caronte y otros símbolos de la muerte y el paso a la otra vida; además de elementos como el eco que, de modo simbólico, puede perfectamente aludir a un sonido que se repite una y otra vez, que retumba hasta hacerse insoportable.

Ese doble lenguaje a través de figuras ambiguas, a veces incluso imperceptibles por su ubicación, su definición o el alcance de sus formas, aprovecha un mimetismo intuitivo y eficaz para minimizarlas en el total de la configuración, en el que adquieren protagonismo otros elementos plásticos secundarios, que las ocultan físicamente y

dejan el doble significado simbólico en un segundo plano de atención. Por ese motivo es importante agudizar la lectura visual de cada una y del conjunto de cada grupo, pues en ambos sentidos mostró una extraordinaria unidad.

En los primeros dibujos de los años treinta y cuarenta mostró personajes escuálidos, vencidos por las circunstancias, cargados de dolor y miserias físicas. Respondían a la cruda realidad de una posguerra dramática, muy dura para todos y, especialmente, para los vencidos. Con el grupo de pinturas y esculturas de *La piedra filosofal* planteó el pensamiento como clave de un nuevo lenguaje, como la necesidad de proyectar un modo directo de comunicación con claves simbólicas que se resuelven de modo intelectual. En todas, salvo en una, los volúmenes son prietos y contundentes, y sin excepciones están realizadas con témperas con colores puros e intensos, sean cálidos o fríos; e igualmente, muestran desplazamientos a través del impacto que muestran los trazos perimetrales sobre el fondo somero.

En las pinturas fantásticas de la década de los sesenta se pueden ver alusiones muy diversas a la muerte, incluso de un modo directo, como ya quedó apuntado. Unas son técnicas mixtas, con tinta negra y témpera; y otras, dibujos con el mismo tipo de tinta, en los dos casos con acabados lineales y líneas onduladas muy expresivas en contraste con diversos tipos de abstracciones y espacios vacíos. Muchas coinciden en la relación entre la vida fosilizada y la naturaleza, binomio con el que aludió al dolor contenido y la rabia que le seguían produciendo los recuerdos. Esta interpretación se apoya en una coincidencia que no puede ser casualidad, pues se repite en varias ocasiones: las figuras fosilizadas son tres y una de menor tamaño, lo que coincide con sus padres y su hermano fallecido en circunstancias dudosas en la misma época.

Ya a inicios de los años setenta comenzó a trabajar el tema del éxodo, en el que pudo volcar los amarguísimos recuerdos de cuando una vez consumada la pérdida de sus padres y hermano, los restantes hijos vieron embargados sus bienes y se vieron obligados a abandonar su casa en la calle Málaga de San Roque, y aun la propia localidad. En este caso hay que distinguir el tema del relieve de gran formato y la pintura titulados *El Éxodo*, del año 1970, del dibujo *El éxodo de Málaga*, que no puede interpretarse como una alusión a Picasso, como se ha dicho hasta el momento debido a algunas influencias formales en las pinturas de esa época, témperas expresionistas con una fuerte carga dramática, pues este no sufrió ningún éxodo ni exilio alguno, y ese era el nombre popular de

la calle en la que Luis Ortega Bru vivía con sus padres en San Roque. Es evidente a esas alturas de su vida que los recuerdos aún lo acompañaban, que no los había olvidado.

## Referencias

- Calvo Serraller, Francisco. *Luis Gordillo*. Madrid: De León Editores, 1986.
- Cameron, Dan. *Luis Gordillo. Los años ochenta*. Madrid: Tabapress, 1991.
- Chacón Álvarez, José Antonio. *Las rutas del Arte Contemporáneo en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1977.
- García Rossell, Carmen. "Luis Ortega Bru." En *De Jerusalén a Sevilla, La Pasión de Jesús*. Vol. IV, 60. Sevilla: Editorial Tartessos, 2005.
- Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Madrid: Plaza & Janet, 1998. Barcelona: Ediciones Folio-Diario ABC, 2003.
- González Torres, Javier. "Mística, religiosidad y compromiso social. Actitudes frente a la vida y el Arte." En *Ortega Bru. Centenario (1916-2016)*, editado por Javier González Torres, 81-92. Málaga: Archicofradía Sacramental de Pasión y Ars Málaga-Palacio Episcopal, 2016.
- Guasch, Ana. *40 años de pintura en Sevilla (1940-1980)*. Sevilla: Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla-Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando, 1981.
- Luque Teruel, Andrés. "Actualidad de un amplio Catálogo." En *Luis Ortega Bru. Un genio en solitario*, editado por Andrés Luque Teruel, 257-401. Sevilla: Tartessos, 2011.
- . *Luis Ortega Bru. Vanguardia inédita*. Sevilla: Tartessos, 2011.
- . "Personalidad artística. Etapas y estilos." En *Luis Ortega Bru. Un genio en solitario*, editado por Andrés Luque Teruel, 56. Sevilla: Tartessos, 2011.
- . "La relación con las vanguardias como modo de expresión." En *Ortega Bru. Centenario (1916-2016)*, editado por Javier González Torres, 53-63. Málaga: Archicofradía Sacramental de Pasión y Ars Málaga-Palacio Episcopal, 2016.
- Martín Martín, Fernando. "Notas sobre la creación contemporánea en Sevilla." En *Pintura de Sevilla, 1952-1992*, LII. Sevilla: Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992 y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Huelva y Sevilla, 1992.
- . "Pintura contemporánea en Sevilla." En *Sevilla y su Provincia*. T. V, 363-404. Sevilla: Gever, 1993.
- Ortega Bru, Marina, y Antonio Pérez Girón. *Memorias. Luis Ortega Bru*. San Roque: Fundación Municipal de San Roque, 2002.
- Ortega León, Luis Ángel, Débora Ortega León, y Carmen Ortega León. *Proyecto Luis Ortega Bru*. Sevilla: Archivo de los hermanos Ortega León, inédito.
- Parra Sevilla, Alberto. "Obra inédita de Luis Ortega Bru." Trabajo de investigación, Universidad de Sevilla, 2002.
- Pérez Girón, Antonio. *El San Roque de Luis Ortega Bru*. San Roque: Delegación Municipal de Cultura, 2016.

- Ríos Delgado, Rafael. "El escultor Ortega Bru y la Hermandad de la Bofetá." *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 521 (2002): 38-39.
- . "El artista Juan Pérez Calvo." *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 539 (2004): 38-43.
- Rodríguez Gatus, Benito. *Ortega Bru*. Sevilla: Guadalquivir, 1995.
- . "Semblanza sobre la figura del escultor Luis Ortega Bru." *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, no. 526 (2002): 49.
- . "Desafiando a la vida con el Arte." En *Luis Ortega Bru. Un genio en solitario*, editado por Andrés Luque Teruel, 26. Sevilla: Tartessos, 2011.
- Sánchez López, Juan Antonio. "Citius, altius, fortius. Deporte, dinamismo, cuerpo." En *Ortega Bru. Centenario (1916-2016)*, editado por Javier González Torres, 65-80. Málaga: Archicofradía Sacramental de Pasión y Ars Málaga-Palacio Episcopal, 2016.
- Schurian, Walter. *Arte Fantástico*. Madrid: Taschen y Diario El País, 2008.
- Tobaja Villegas, Manuel. "Luis Ortega Bru." En *El Arte en la Semana Santa. Artistas en el recuerdo*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1986.

# L'ARC DE PAIX

V. STARK



# Vostell y su lectura contemporánea de la tragedia antigua. Reflexiones en torno a la obra *7 contra Tebas* (1992)

Vostell and his Contemporary Reading of Ancient Tragedy. Reflections on the Work *7 contra Tebas* (1992)

Angélica García Manso

Universidad de Extremadura, Cáceres, España

angelicamanso@hotmail.es

<http://orcid.org/0000-0002-9068-9379>

Recepción: 11/09/2019 | Aceptación: 13/03/2020

## Resumen

*El presente estudio ofrece un análisis de 7 contra Tebas, obra del año 1992 en la que Wolf Vostell sintetiza tres de las claves estéticas más importantes que se dan a lo largo de su trayectoria creativa: la importancia de lo teatral, el Muro de Berlín como síntoma de lo humano y la imagen de la caída que encarna la figura mitológica de Ícaro -aunque Ícaro no sea participe de la obra de Esquilo que inspira la propuesta artística-. La composición, diseñada como proyecto para el Festival de Teatro Clásico de Mérida en paralelo con la propuesta de un faro de arte contemporáneo para las Islas Baleares -ambas fallidas al cabo-, se presenta con una rica polisemia en un contexto que sintetiza en buena medida el conjunto de la obra de Vostell desde sus inicios.*

## Abstract

*This study provides an analysis of 7 contra Tebas (Seven Against Thebes), a 1992 work in which Wolf Vostell synthesizes three of the most significant aesthetic elements developed throughout his creative career: the importance of theatrical expression, the Berlin Wall as a sign of the human element, and the image of the fall embodied by the mythological figure of Icarus (despite the fact that Icarus is not featured in Aeschylus, as the text that inspired the artistic proposal). The piece was designed as a project for the Mérida Theatre Festival in parallel with the proposal for a contemporary art lighthouse in the Balearic Islands (both proposals failed). It is presented as a work of strong polysemy in a context that synthesises, to a large extent, the whole of Vostell's work from its beginnings.*

## Palabras clave

Wolf Vostell  
Composición en *collage*  
Escenografía teatral  
Interpretación mitológica  
Teatro romano de Mérida  
Muro de Berlín

## Keywords

Wolf Vostell  
Collage Composition  
Theatrical Scenery  
Mythological Interpretation  
Roman Theater in Merida,  
Spain  
Berlin Wall

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

García Manso, Angélica. "Vostell y su lectura contemporánea de la tragedia antigua. Reflexiones en torno a la obra *7 contra Tebas* (1992)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 26 (2020): 248 - 264. <https://doi.org/10.46661/atRIO.4316>

© 2020 Angélica García Manso. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

## Introducción: La imagen del avión como *happening* en suspenso en Wolf Vostell

El componente teatral constituye un ingrediente indispensable del *happening* y, por descontado, también del *happening* que se concreta en el movimiento Fluxus. En efecto, Fluxus parte de la premisa de una voluntad artística que es interdisciplinar por definición, aunque la obra resultante no necesariamente haya de ser improvisada en el sentido de carente de reflexión previa, pues obliga también a acotar espacios para los gestos y los sonidos, sean estos reales o sugeridos por objetos o imágenes<sup>1</sup>. Y es que, de alguna manera, la intención que refleja la representación teatral en el contexto del arte contemporáneo a través del movimiento o arte Fluxus es doble: de un lado, la propuesta expositiva de un acontecimiento único, imposible de repetir salvo que sea en el marco de lo teatral; y, de otro, la fijación de un momento que es dinámico, pues solamente el movimiento cíclico o el fondo musical pueden ser motivos subsidiarios de la detención del instante. En esa doble intención, por reduccionista que resulte a primera vista, descansa en buena medida la aportación de Wolf Vostell (1932-1998)<sup>2</sup> al citado movimiento y, sobre todo, a la estética que plantea el artista alemán acerca del suceso o acontecimiento y, al tiempo, acerca de la imposibilidad de registrarlo, en una tensión que surge de hechos biográficos condicionados por el peso histórico de la persecución antisemita y de la II Guerra Mundial en Alemania. De acuerdo con ello, la representación se convierte en la vía abierta para la percepción de un fenómeno o idea, pero también una representación necesita ser virtualmente fijada, sea mediante grabado, o fotografía, sea recompuesta o reconsiderada mentalmente o a través de las anotaciones previas a su puesta en escena, para poder subsistir en el tiempo, aunque sea "re-representándose" a sí misma en bucle.

En un sentido en cierta forma inverso, Vostell también desarrolla una propuesta estética que denomina *decollage*, *dé-collage* o *dé-coll/age*, la cual se presenta a ojos del artista alemán como el reverso más exacto del proceso de fijación y dinamismo en el tiempo que se encarna en los *happenings*<sup>3</sup>. Y es que, mediante la rasgadura característica del procedimiento creativo del *decollage*, se produce la negación del tiempo,

1. Cf. Harry Ruhé, *Fluxus. The most radical and experimental art movement of the sixties* (Amsterdam: A Verlag, 1979); Owen Smith, *Fluxus: The History of an Attitude* (San Diego, CA: San Diego State University Press, San Diego, 1998); Moisés Bazán de Huerta, ed., *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX* (Cáceres: Editorial Regional de Extremadura & Universidad de Extremadura, 2001).
2. Vid. como visión de conjunto María del Mar Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell* (Donostia-San Sebastián: Nerea, 2000).
3. Cf. Josefa Cortés Morillo, "Wolf Vostell: El concepto de "de-coll/age" en sus libros de artista," en *Libros con Arte. Arte con Libros*, eds. María del Mar Lozano Bartolozzi et al. (Cáceres: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, 2007), 207-221.

pues el rasgado descubre que lo que se oculta únicamente es comprensible desde la cronología, desde la presencia de capas del pasado que retornan al presente mediante el acto artístico. Además, se trata de un momento perenne, pues parece permanecer al preexistir antes del rasgado. En otras palabras y *grosso modo*, Fluxus y *decollage* se complementan como anverso y reverso de la reflexión del artista acerca del tiempo: repetido en su fluir o reiterado en su detenimiento<sup>4</sup>.

De acuerdo con estas premisas de índole abstracta, la imagen del avión en vuelo ofrece una síntesis más concreta de las especulaciones sobre el tiempo y su percepción: en efecto, un vuelo no se puede detener, pues el avión caería en picado y, al tiempo, como en la clásica paradoja de Aquiles y la tortuga<sup>5</sup>, el movimiento se presenta como una suma de instantes que pueden llegar a representarse en imágenes concretas, más aún cuando dichos momentos se pueden hacer coincidir con bombas que se dejan caer verticalmente. Por lo demás, el ruido se convierte en elemento intrínseco de la representación de un avión en vuelo, a pesar de que no sea audible en una obra estática, pues solamente lo sería en un *happening* o representación Fluxus.

En Vostell la iconografía del avión<sup>6</sup> se postula también como la idea trágica del bombardero: el vuelo y las bombas arrojadas son imposibles de detener y, al tiempo, la destrucción que provoca resulta instantánea, perceptible a la vez que permanente y objetivable en una representación trágica. Son numerosas las obras de Wolf Vostell que combinan avión de guerra y desolación, aunque en ocasiones esta surja de un contraste que nace de la ironía; tales creaciones abundan sobre todo en forma de *fotocollage*. Entre las creaciones más conocidas se cuentan: el *collage Flower Power*<sup>7</sup>, o los *assemblages* de técnica mixta *LippenStift-Bomber*<sup>8</sup> y *Projekt: B52-Einbetonierung*<sup>9</sup>, entre otros. Pero la tradición gráfica en torno al avión que cae verticalmente como una cruz encarna al propio artista desde algunas de sus primeras pinturas, como *Kriegskreuzigung I* y *II*<sup>10</sup>, y adquiere una naturaleza física en la célebre escultura *¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró solo dos minutos?*<sup>11</sup>, en el que el cazabombardero se presenta iconográficamente como

4. Cf. Marlen Vogel, *Das illusorische Theater und die Kunstbewegungen Happening und Fluxus* (München: Grin Verlag, 2007).

5. Cf. Santiago Echandi Ercila, *La fábula de Aquiles y Quelone: Ensayos sobre Zenón de Elea* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1993).

6. Vid. José Julio García Arranz, "El azar como resemantizador de la obra de arte: A propósito de '¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?'," *Norba-Arte*, no. 27 (2007): 217-242. El estudio de García Arranz ofrece al respecto de la iconografía del avión en Wolf Vostell una rica bibliografía comentada.

7. 1968, Städelscher Museums, Frankfurt am Main.

8. 1968, Neues Museum, Nürnberg.

9. 1970, Smart Museum of Art of the University of Chicago.

10. 1953, guache y óleo respectivamente, Colección Mercedes Vostell, Malpartida de Cáceres.

11. 1996-1997, Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres.



Fig. 1. Instalación *¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?*, 1996-1997. Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres.

metáfora del crucificado<sup>12</sup>. Se trata, en fin, de obras en las que se evoca la II Guerra Mundial, tan presente en la creatividad alemana de posguerra, pero también se proyecta esta hacia las guerras surgidas con posterioridad: Corea y Vietnam más en concreto y de una manera fuertemente icónica y, finalmente, sobre la Guerra Fría y su final. Por lo demás, el recurso al "pintalabios-bomba", al margen de la ironía que implica, denota también que la guerra encarna un proceso de imposición sexual, presente en el *collage Flower Power* anteriormente citado, y convierte a Vostell en un auténtico poeta visual<sup>13</sup>.

En este contexto llama poderosamente la atención una obra que ofrece una posición de centralidad al avión de combate, como la que va a ser objeto de análisis en el presente estudio, como síntesis de la trayectoria de Vostell aplicada a la escenografía. Se trata de *7 contra Tebas* (1992), con un título en español

que, además de insertar un guarismo en lugar de su desarrollo alfabético, es síntoma preciso de que adquiere sentido en la colección del artista en Malpartida de Cáceres<sup>14</sup>. En dicha obra predomina de nuevo un tema bélico mediante el que Vostell reaprovecha la figura del avión cazabombardero para referirse a un texto clásico del teatro antiguo,

12. Aunque cabe también una lectura irónica en paralelo con la figura de Ícaro que analizaremos en epígrafes posteriores. Tal lectura se refiere a la duración de la caída en picado de un avión y la escena evangélica del corto interrogatorio sucedido entre el gobernador romano y el mesías cristiano. Cf. también Dieter Ronte, "Kriegskreuzigung/War Crucifixion," en *Wolf Vostell. Meine Kunst ist der ewige Widerstand gegen den Tod. Katalog*, ed. Gabriele Ueisberg (Bonn: Rheinisches LandesMuseum, 2007), 6-9.

13. Cf. Josefa Cortés Morillo, "Obra gráfica de Wolf Vostell (1959-1979)," *Norba-Arte*, no. 22-23 (2002-2003): 239-260.

14. Vid. García Arranz, "El azar como," nota 35, en la que se reproduce un interesante e irónico pasaje de Vostell acerca de la carga estética y la imagen majestuosa que aportan los aviones de combate.

a una de las obras del dramaturgo griego Esquilo, a la vez que utiliza como fondo un entorno fotografiado, en el presente caso el frente o *scenae frons* del teatro romano de Mérida, como corresponde, además, con un tema procedente de la Antigüedad Clásica.

Por otra parte, *7 contra Tebas* constituye una propuesta artística que es coetánea de la serie de obras titulada *Ícaro y Tanit*, cuyo eje es, de nuevo, el avión de combate. Se trata de una serie con la que la obra

para el teatro emeritense mantiene un evidente contacto, aunque *7 contra Tebas* no pertenece *strictu sensu* a dicha serie, entre otros motivos porque en apariencia los referentes mitológicos son literalmente distintos. Por otra parte, también se trata de un ciclo que Vostell desarrolló en el mismo período de los años 1992-1993 en el contexto de la propuesta de un faro para la isla de Formentera, que nunca llegó a construirse por motivos de legislación del medio ambiente<sup>15</sup>.

En la serie *Ícaro y Tanit* Vostell se basa en una idea que depura a partir de una composición en la que juega con tres elementos: un avión, una pierna recortada y un tercer objeto, que puede ser un botellín de una célebre bebida de refrescos, unas copas de cristal, una guitarra sin mástil o un artefacto eléctrico como una aspiradora, etcétera, del elenco de motivos como coches o vagones ferroviarios que son propios de su repertorio creativo; todo ello mediante una combinación en la que *Ícaro* representa el avión o elemento masculino y *Tanit* la pierna abierta o femenina. Entre uno y otro motivo se interpone el encuentro, cargado de carácter fálico del avión sobre la vulva, la cual a su vez se carga de ironía a partir de los elementos antes citados. Por lo demás, *Tanit* se asocia como divinidad púnico-fenicia a las Islas Baleares, de forma que es el encargo el que invita a concebir la figura de un faro como una mujer a partir de los icónicos logotipo y botella de Coca-Cola, que figura también en *decollages* como el que presenta un



Fig. 2. *Ícaro y Tanit VII*, 1992. Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres.

15. Cf. Andreu Manresa, "Obras Públicas desautoriza un proyecto plástico en faros de Ibiza al día siguiente de su presentación," *El País*, 25 de septiembre de 1992, consultado el 3 de junio de 2019, [https://elpais.com/diario/1992/09/25/cultura/717372004\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/09/25/cultura/717372004_850215.html).

título homónimo de la conocida marca de refrescos, del año 1961, expuesto en el Ludwig Museum Köhln. Pero la deidad antigua se ofrece también como un aspirador electrodoméstico, con el doble sentido de aspirar los barcos y de encarnar la vivencia del hogar a la manera homérica de Ítaca, por ejemplo. O, por señalar un tercer eco semántico, Tanit se ofrece como la tierra en la que se incrusta un falo –el avión–, con la polisemia que de ello se deriva en el eje mar-tierra-aire en el que interviene un faro. En fin, pocas divinidades antiguas han sido reducidas a un mínimo conceptual de un símbolo como sucede con Tanit, pues su representación gráfica ofrece un esquematismo geométrico que de alguna manera repite de forma inconsciente Vostell en las tríadas compositivas de la serie al sumar la pierna femenina al avión más un tercer objeto, de forma que el artista termina invocando el símbolo fenicio incluso en el aspecto trapezoidal que confiere su propuesta de intervención sobre la escena de Mérida.

Derivado de todo ello se descubre un proceso de “resemantización”, según conceptualiza García Arranz<sup>16</sup>, del icono del avión de guerra, que desde su condición de denuncia antibélica se transforma en mitología de la caída del ser humano sobre la tierra madre, sobre la feminidad matriz, como máximo ejemplo del fracaso que constituye la guerra: un atentado contra la esencia humana, contra lo que nos define como especie. Y es que, desde una perspectiva mitológica ya totalmente clásica o grecolatina, la iconografía de la caída responde al arquetipo de Ícaro: el avión derribado, clavado de morros en el suelo, reproduce el fallido vuelo del héroe antiguo al acercarse al sol<sup>17</sup>.

### **7 contra Tebas como póster y como escenografía teatral**

La influencia Fluxus otorga una enorme potencia escenográfica al trabajo de Vostell, más aún en lo que se refiere a los motivos del avión derribado en composición con unas piernas femeninas y a las figuras mitológicas que se descubren en su trayectoria estética y que se hacen más patentes aún en la etapa final del artista. Ciertamente, sin tales referentes no resulta posible comprender la profundidad de sentido que, según se va a analizar en los

16. García Arranz, “El azar como.” Cf. también Lozano Bartolozzi, *Wolf Vostell*, 100.

17. Por lo demás, resulta enormemente sugerente conectar temas vostellianos como los de Ícaro, el avión clavado, la fecundación de la tierra femenina, etcétera, con planteamientos cinematográficos como, por citar dos referentes clave en la historia del cine alemán, Wim Wenders en lo que se refiere concretamente a la imagen del ángel caído que sintetiza la película *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, 1987), que casi coincide cronológicamente con la serie Ícaro y Tanit, o Werner Herzog, en un filme como *Fata Morgana* (1971), en el que la iconografía del avión derribado se hace presente con enorme potencia visual, en una propuesta que influirá también en la película *The Being of Earth/El ser de la tierra* (1990), de David Vostell, hijo del artista, filme que, de nuevo, casi coincide en el tiempo con la obra objeto de análisis y con las series y creaciones coetáneas.



Fig. 3. *7 contra Tebas*, 1992.  
Museo Vostell Malpartida,  
Malpartida de Cáceres.

próximos epígrafes, ofrece la composición *7 contra Tebas*, con una doble finalidad: como concepción para el espacio escénico o como proyecto de diseño para un cartel.

De todo lo expuesto se desprende que la composición *7 contra Tebas* no constituye un fin en sí misma, dado que, además de ser paralela y fuertemente concomitante con la serie *Ícaro y Tanit*, es en realidad fruto de un encargo, sea como diseño de un póster, sea como propuesta de un fondo escenográfico para la representación<sup>18</sup>. Se da la circunstancia de que Vostell es creador de carteles para *happenings* y, en el ámbito teatral propiamente dicho, colabora con el prestigioso director Hansgünther Heyme, también alemán, tanto en lo que se refiere a pósteres y portadas de libros como en las escenografías para la representación teatral. A este respecto, se trata de libros en los que Heyme presenta las realizaciones dramáticas que lleva a cabo, entre las que se cuentan obras de Shakespeare y del escritor británico de origen paquistaní Tariq Alí así como adaptaciones de Goethe y, sobre todo, dados los vínculos que guardan con el mundo clásico greocolatino, la puesta en escena de *La muerte de Empédocles*, de Friedrich Hölderlin, obra que recrea en forma de monólogo en verso una visión romántica del antiguo filósofo griego y su relación con la naturaleza antes de arrojar al Etna a la vez que ofrece nuevamente la idea de caída; y, en fin, ya con un carácter plenamente dramático, Vostell es autor del póster de *Las Fenicias*, de Eurípides, y de *Los Pájaros*, de

Aristófanes, en adaptación de Heyme y cuyas tramas, ahora sí, sobre todo en relación con la primera, guardan una mayor relación con *Los siete contra Tebas* de Esquilo.

En los carteles que Vostell plantea, a propósito de las versiones teatrales de Heyme, el personaje de la obra de Shakespeare se presenta como un maniquí femenino destrozado<sup>19</sup> cuyo rostro cubre una máscara de la I Guerra Mundial y con la pantalla de un pequeño televisor que tapa su pubis; es decir, el póster ofrece motivos estéticos del pintor perfectamente reconocibles en un *collage* inicialmente tridimensional que remarca el carácter polisémico de la obra. Para el texto de Tariq Alí, Vostell recurre también a un *fotocollage* tridimensional para el que emplea como trasfondo fotogramas de un filme clásico de Serguei M. Eisenstein al que añade relieve mediante un pan con un termómetro clavado, en tanto que para el *Fausto* de Goethe el pintor interviene sobre unas fotografías de enfrentamiento policial que repite y estratifica a lo largo del espacio, que rompe con un recorte en color de unas piernas femeninas desnudas. Más difuso resulta lo relativo a la obra de Eurípides, dado que Vostell parte de un *collage* surrealista, donde la cabeza de un ave se superpone sobre el busto de la Venus de Milo<sup>20</sup>; lo mismo sucede con el cartel de la comedia aristofánica, que se presenta a partir de un discóbolo caído o, en el mismo ámbito deportivo, como el inicio de una carrera contemporánea de atletismo. En fin, el trabajo sobre el texto de Hölderlin es ante todo escenográfico, y es de dicho planteamiento de donde se extrae la iconografía de la obra<sup>21</sup>.

En el caso concreto de *7 contra Tebas* se da por descontado que la fuente de inspiración es Esquilo, más específicamente la preparación para la representación de la obra en el Festival de Teatro Clásico de Mérida (Badajoz) en el año 1992<sup>22</sup>. En relación con la escenografía y frente a lo que sucede en el *happening*, que es por definición dinámico, la propuesta ofrece un estatismo próximo al de la pintura; o, en otras palabras, el artista afincado en Malpartida de Cáceres aborda el encargo como si interviniera sobre una superficie plana, cegando los accesos frontales del frente de columnas conocido como *valva regia*.

19. Se trata de un concepto que procede de un *happening* anterior, que incluso aparece como portada del libro de Jürgen Becker y Wolf Vostell, *Happenings. Fluxus. Pop Art. Nouveau Realisme. Eine Dokumentation Herausgegeben* (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1965).

20. Vid. Hansgünther Heyme y Wolf Vostell, *Hamlet. Phönizierinnen. Inszenierungsdocumentation* (Stuttgart: Württembergische Staatstheater Stuttgart & Druckhaus Münster, 1982).

21. Vid. Marco Castellari, *Hölderlin und das Theater: Produktion – Rezeption – Transformation* (Berlin: De Gruyter, 2018), 473.

22. Vid. Antonio Franco Rodríguez, José Antonio Agúndez García, y Javier Cano Ramos, *Vostell Extremadura* (Mérida: Asamblea de Extremadura, 1992), 29.

Se trata de unos momentos en la historia del Festival de Mérida, a caballo entre las décadas de los años 80 y 90, en que sus responsables buscan su proyección exterior mediante la celebración de congresos y ediciones de las versiones representadas; pero, al mismo tiempo, se busca remarcar una personalidad interior con la participación de creadores y artistas de origen extremeño o asentados en Extremadura. En el caso de la obra de Esquilo se contó con la adaptación de la obra llevada a cabo por el escritor Jesús Alviz a partir de la versión preparada previamente por parte de Concha Rodríguez, filóloga clásica y realizadora teatral, a la vez que se representó bajo la dirección de Paco Suárez<sup>23</sup>, con la veterana Florinda Chico como una de las actrices de reclamo, en una producción de la organización con un marcado carácter regional<sup>24</sup>, pues todos ellos son extremeños. Pero al final, a pesar del encargo y de estar afinado en Extremadura, Vostell no interviene en el diseño para la representación, para la que se termina prefiriendo la intervención creativa de Eduardo Úrculo<sup>25</sup>, quien propugna un escenario desnudo con proyecciones lunares como uno de sus elementos más llamativos, a la vez que, mediante la iconografía de maletas dispersas por el espacio de la escena, teniéndose en cuenta, además, que las maletas son un elemento fuertemente característico de su estética artística, se prestaba un homenaje al asedio de Sarajevo que, en plena guerra de Yugoslavia, se estaba produciendo en el momento de la representación.

En este contexto, al margen de la radicalidad de la propuesta de Vostell, de haberse aplicado sobre un lugar de protección monumental y arqueológica, existe un contexto que el artista alemán sabe trasladar a su proyecto, hasta el punto que su composición supera la condición de póster o de escenografía para, y he aquí el objeto de nuestro análisis, convertirse en hermenéutica del texto de Esquilo, cosa que resulta más forzada en la interpretación sobre el conflicto de los Balcanes que propugna Úrculo en la escenografía finalmente adoptada. Y es que Vostell, a partir de su personal trayectoria poética, actúa como intérprete del drama que asola una ciudad en su interior (dado el carácter fratricida con el que el artista alemán aborda no solamente los traumas derivados de la II Guerra Mundial, sino los de cualquier guerra<sup>26</sup>).

---

23. Paco Suárez se convertirá tres lustros después en director del Festival.

24. Esquilo, *Siete contra Tebas*, versión y trad. Jesús Alviz Arroyo, E. Díez-Canedo, y Concha Rodríguez (Madrid: Ediciones Clásicas, 1992).

25. Vid. Manuel Palomino Arjona, *Dramaturgia asturiana contemporánea. Índice bibliográfico* (Morrisville, North Caroline: Lulu Press, Lulu.com, 2019), 291.

26. También la de los Balcanes de los años 90 del pasado siglo, ejemplificada en Sarajevo, ciudad mártir a la que Vostell dedicó una serie de conciertos Fluxus de los que se editaron diferentes litografías, algunas con fuselajes de aviones; vid. García Arranz, "El azar como," nota 27.

En efecto, la tragedia de *Los siete contra Tebas* formaba parte de una tetralogía de Esquilo de la que no se conserva nada más que esta obra, acerca de un acuerdo roto sobre la sucesión del poder en Tebas; es decir, de un desacuerdo político que deriva en enfrentamiento militar sintomáticamente representado en las defensas de las siete puertas de la ciudad y, más en concreto, como desarrollo de la trama trágica, en aquella en la que se enfrentan los hermanos Eteocles y Polinices, hijos los dos de Edipo<sup>27</sup>. De cualquier forma, se trata de un acontecimiento que no es puntual, sino fruto de un infortunio abordado en forma de serie –disposición que fue inaugurada con la trilogía dedicada a la *Orestíada* por el mismo Esquilo– acerca de la maldición que afecta a los Labdácidas o descendientes de Edipo. Así, el relato que sucede naturalmente a los acontecimientos que se describen en la obra es el de Antígona, personaje ya presente en la obra de Esquilo, pero que la tradición occidental conoce mejor a través del título con el nombre de la heroína obra de Sófocles, que constituye uno de los hitos de la cultura occidental<sup>28</sup>. En efecto, probablemente sea Antígona la personalidad cuya presencia se anuncia en la creación de Vostell, pero su figura aparece hibridada con la de Ícaro, como una suma de lo femenino (Antígona y Tanit) y de lo masculino (Ícaro), es decir, con un motivo mitológico ajeno al ciclo tebano y que, en realidad, lo que hace es incardinar una obra puntual con una de las inquietudes estéticas que le ocupan en ese momento, según hemos señalado ya.

En este contexto, las dos piernas de Antígona se pueden leer en la clave de los hermanos enfrentados, y se plasman con colores opuestos, a la vez que convergen en el gozne del avión, con un evidente carácter fálico que deriva en destrucción y no en vida, en una especie de alumbramiento de una placenta sin que previamente se haya producido nacimiento.

La descripción de la obra se puede hacer en los siguientes términos: sobre un fondo de plancha metalizada que reproduce en superficie plana y forma entelada, una fotografía de la *scaenae frons* del teatro romano de Mérida y parte de sus gradas laterales y las primeras de las centrales se instalan los siguientes elementos, que, a su vez, aparecen coloreados a base de brochazos sobre el citado fondo, como un celaje rojizo y rosáceo en calidad de ominosa amenaza cruenta, además de sombrío: un avión de caza o combate clavado verticalmente en la bisectriz de unas piernas femeninas abiertas, que ocupan el corazón o motivo central de la imagen, y de la que mana una masa informe de bombas y un amasijo de restos de destrucción sobre una enorme mancha roja y negra de pintura

---

27. Alan H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy* (London: Duckworth, 2010). Cf. también el tratamiento interartístico presente en las distintas aportaciones aparecidas en Isabelle Torrance, ed., *Aeschylus and War: Comparative Perspectives on Seven against Thebes* (London & New York: Routledge, 2017).

28. Georges Steiner, *Antígonas. Una poética y una filosofía de las lecturas* (Barcelona: Gedisa, 1996).

gruesa que ocupa el conjunto de la *orchestra*. A su vez, con colores alternos u opuestos, entre el rojo y el cromado o metalizado, y de forma acorde con el blanco y negro de la fotografía y el barniz del avión, aparecen recortadas las dos piernas femeninas en forma de triángulo invertido, cuyos pies aparecen marcados, sea por dos juegos de remaches en el caso del pie izquierdo, sea por haberse transformado en una especie de peso de balanza o contrapeso, en una peana negra escalada o en un oscuro archivador de cajones de inspiración daliniana –cuya obra conoce Vostell, además de haber tratado personalmente al artista de Figueres–, si bien la forma trapezoidal posee una clave interna en la creación de Vostell, toda vez que se presenta como parte de un muro que se rompe a la manera de la caída del Muro de Berlín, que tanto impactó al artista. De esta manera, la idea de puerta que ofrecen las piernas de la mujer aparece simbólicamente reforzada con un elemento que enraíza fuertemente al suelo la escena, a la vez que termina otorgando al conjunto cierto aire surrealista. Finalmente, en los ángulos inferiores, en rojo, el título *7 contra Tebas*, en español y con guarismo, y la firma del pintor en el mismo tono y brocha.

### Conclusión: Tebas, Berlín y la puerta enfrentada

Pintura occidental y mitología clásica constituyen expresiones casi sinonímicas. No es algo extraño en Vostell, por descontado<sup>29</sup>. Sin embargo, en el caso del trabajo del artista alemán sí responde a un abordaje netamente original a partir de sus propuestas de composición y *decollage*, pues arranca jirones del relato para descubrir otros inconexos en principio, pero que se “resemantizan” en el propio proceso, tal como sucede con las figuras de Ícaro-Antígona en la obra objeto de análisis; o, cuando menos, responde a un proceso de deconstrucción que el artista alemán hace de la tradición mitológica –y, en general, cultural–, cuya lectura última busca transformar. Por lo demás, cualquier obra exige una contextualización precisa; en *7 contra Tebas* dicha contextualización adquiere entidad en Mérida, donde se hace ubicar una historia como la de Esquilo con el centro ocupado por un avión de guerra que parte en dos, como un gozne, la dualidad no solo sexual de la naturaleza, sino de la guerra. La dualidad está presente en la tragedia originaria, en una guerra fratricida, dado que para Vostell toda guerra es una guerra civil, pero también se encuentra en la poética del artista, según hemos considerado a propósito de la iconografía del avión desde los inicios de su carrera creadora.

---

29. Vid. Franco Rodríguez et al., *Vostell Extremadura*, 189-197. Cf. también Wolf Vostell, *Impresiones. La colección de obra gráfica del Archivo Happening Vostell del Museo Vostell Malpartida. Catálogo* (Mérida y Malpartida de Cáceres: Editora Regional de Extremadura y Consorcio del Museo Vostell Malpartida, 2008), 53.



Figs. 4 y 5. Dos versiones de *L'Arc de Paix*, 1991. Actualmente en colecciones particulares. (Fotografías tomadas de [https://www.1stdibs.com/art/mixed-media/wolf-vostell-art-installation-l-arc-de-paix-arch-peace-wolf-vostell/id-a\\_322352/](https://www.1stdibs.com/art/mixed-media/wolf-vostell-art-installation-l-arc-de-paix-arch-peace-wolf-vostell/id-a_322352/) y <http://www.galerie-baecker.de/kuenstler/vostell/L-arc.HTML>, consultado el 5 de mayo de 2019).

Para ello, a partir de la figura de Ícaro, quien no aparece en el texto de Esquilo ni guarda relación con la serie de infortunios que asola al desgraciado Edipo y a la estirpe de los Labdácidas de la que este forma parte, Vostell construye un imaginario de la caída que es, al cabo, la caída del hombre frente a la mujer, o de la civilización ante la naturaleza. Así, es la libertad creativa de Vostell la que le permite llevar a su estética la historia de un personaje con un nombre propio que, como el de Edipo, etimológicamente se refiere a la cojera; también le permite llevar a sus claves artísticas recreaciones de letras griegas lambdas, de símbolos de Tanit, etcétera. El avión de combate que desestabiliza un entorno arquitectónico reconocible, más si cabe tratándose de puertas, está presente en otras obras, como *L'Arc de Paix*, de la que, además de bocetos a lápiz, existen al menos dos versiones, elaboradas entre los años 1989 y 1991 y en la actualidad en colecciones privadas tras ser subastadas. En sendas composiciones de *L'Arc de Paix* sobre un fondo idéntico (el arco de la Défense o Grande Arche, en París), se muestran en un caso tres cazas estrellándose contra el soporte que imita el hormigón y en el otro un único avión de mayor envergadura<sup>30</sup>; en las dos obras los aviones se incrustan contra una estructura con forma de lambda, según hemos apuntado<sup>31</sup>.

30. Hans-Peter Riese, "Arc de Paix," en *Wolf Vostell. Meine Kunst ist der ewige Widerstand gegen den Tod. Katalog*, ed., Gabriele Ueisberg (Bonn: Rheinisches LandesMuseum, 2007), 96-97.

31. Cf. también García Arranz, "El azar como," nota 24.

Pero lo realmente interesante no es tanto la referencia al arco-puerta, sino cómo en *7 contra Tebas* se produce una elaborada síntesis de la trayectoria creativa de Vostell con la singular interpretación que hace del mito en torno a la muerte de los hijos de Edipo en Tebas. De hecho, tal concepto constituye el *leit-motiv* principal de su lectura de la caída del Muro de Berlín plasmado en una de las obras señeras de su última etapa: *Mythos Berlin*<sup>32</sup>. En efecto, la desaparición del Muro convierte todo lo relacionado con el trabajo de Vostell en torno al hormigón a lo largo de décadas en un imaginario propio<sup>33</sup> en el que el artista encuentra correspondencias entre Berlín y las murallas tebanas ante las que mueren los hijos de Edipo, con predominio de un fondo rojo vibrante, aunque, ciertamente, carece del motivo del avión, que el pintor desarrollaría sobre todo, según hemos visto, con la serie *Ícaro y Tanit*.

Es en ese marco donde encuentra sentido unos de los pies metamorfoseado en archivador, en calidad de pieza del Muro y del sistema de la antigua República Democrática Alemana, tal como aparece recreado en la obra *Corazón de piedra*<sup>34</sup>, que sirve de portada al libro *La caída del Muro de Berlín*, publicado póstumamente<sup>35</sup> y fruto de una exposición sobre el trabajo de Vostell en torno a dicho acontecimiento histórico. Derivado de todo ello se puede descubrir cómo la puerta de Tebas en la que tiene lugar el enfrentamiento entre los hijos de Edipo es también la Puerta de Brandenburgo en Berlín, o, si

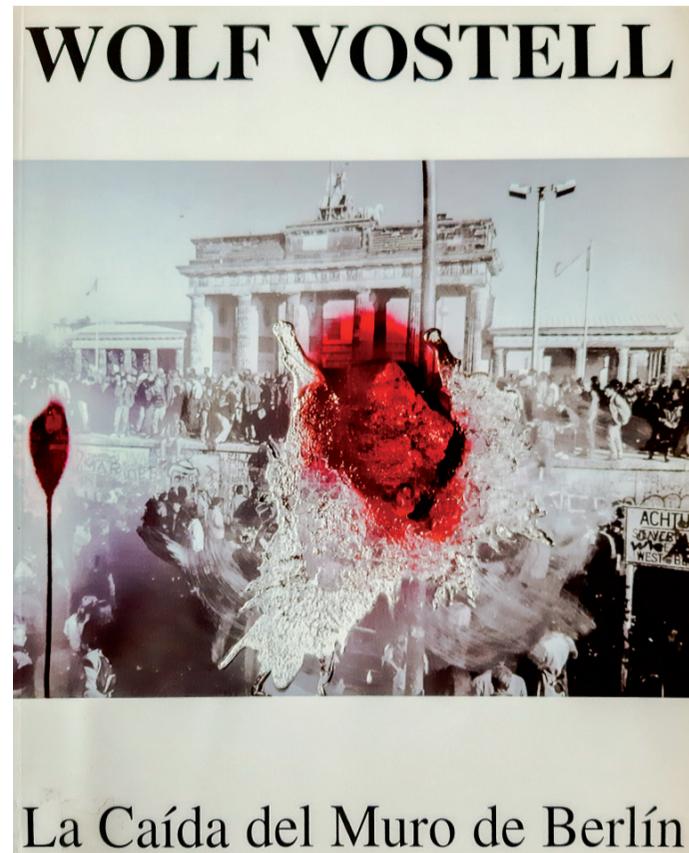


Fig. 6. Portada del libro *La caída del Muro de Berlín*, de Wolf Vostell.

32. 1987, Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres.

33. Por lo demás, el hormigón armado que se transmuta en volumen escultórico había sido empleado repetidamente por Vostell con intervenciones paisajísticas en el entorno de Las Barruecos, de Malpartida de Cáceres, así como en estructuras decorativas en ciudades europeas. De alguna manera, el Muro de Berlín se convierte en motivo inspirador, como si fuera en sí mismo una obra de arte, a la vez que objeto de reflexión crítica. Cf. Javier Cano Ramos, ed., *Wolf Vostell: Más allá de la catástrofe (arte igual a vida, vida igual a historia)* (Cáceres: Museo Vostell Malpartida y Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, 2016).

34. 1990, Museo Vostell Malpartida.

35. Wolf Vostell, *La caída del Muro de Berlín* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2000).

se quiere, la columnata de la escena emeritense aparece como una transmutación del monumento alemán, evocando su iconografía, de forma que, a través de la trama de *Esquilo, 7 contra Tebas* se presenta como reflexión sobre la catástrofe humana que surge de la división, de la separación. Y es que también la imagen de la puerta se ve quebrada por un golpe de pintura roja que deshace la imagen, como desangrándola<sup>36</sup>.

A lo largo de su biografía creativa Vostell va demostrando un profundo dominio de los temas y estética que lo definen, hasta el punto de que es capaz de hacer continuas variaciones sin resultar reiterativo, como revela el hecho de que a duras penas se podría hablar de obras mayores y menores, sino que todas constituyen un tejido autorreferencial que no impide la unidad de cada creación. De ahí que se haga necesaria una aproximación casi individualizada a cada una de sus obras; o, en otras palabras, un análisis obra a obra. El análisis hermenéutico deriva de un enriquecimiento del trabajo del pintor alemán, de su voluntad cosmopolita, de su profundo humanismo.

En definitiva, la propuesta de Vostell para la obra de *Esquilo* interviene sobre el espacio escénico como si las propias ruinas constituyeran parte del *decollage* que plantea el artista alemán, a la vez que en la propuesta no falta el icono del avión, recurrente en su poética personal. Tal es el argumento central de nuestro estudio y también de nuestra lectura personal: y es que, de haberse construido la escenografía, *Esquilo* y Vostell dialogarían acerca del drama de enfrentamiento civil que subyace en la trama, a la vez que se habría ampliado así la implicación del espectador en la representación teatral (como sucede con las obras Fluxus) y, finalmente, se hubiera producido la característica catarsis propia de la tragedia y del humanismo vostelliano.

## Referencias

Bazán de Huerta, Moises, ed. *Simposio Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, Universidad de Extremadura y Consorcio del Museo Vostell Malpartida, 2001.

36. A este respecto, también es posible descubrir la influencia de *Puerta de Cuchara* (1990, Museo Vostell Malpartida), en la que una cuchara se impone sobre la imagen en blanco y negro de la puerta berlinesa. Por lo demás, en la magna *Mythos Berlin* (1986-1987, Museo Vostell Malpartida), el Muro constituye uno de los *leit-motivs* implicados de forma más evidente a la estética del artista. En fin, en *Berlin* (1990, Museo Vostell Malpartida), el Muro parece abrirse como las dos piernas, al igual que en *Berlinesas nº 8* (1990, Museo Vostell Malpartida) o en *Quien esté libre de pecado que tire la primera piedra* (1990, Museo Vostell Malpartida), de rica ironía polisémica, sobre los restos del Muro y sobre la puerta -al igual que en lo referido a Tebas-. Elementos concomitantes se descubren en *Proyecto para la puerta de Brandenburgo* (1991-1992, Museo Vostell Malpartida), donde la columnata de la puerta anticipa la *frons scenae* emeritense. Cf. Vostell, *Caída*, *passim*.

- Becker, Jürgen, y Wolf Vostell. *Happenings. Fluxus. Pop Art. Nouveau Realisme. Eine Dokumentation Herausgegeben*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1965.
- Cano Ramos, Javier, ed. *Wolf Vostell: Más allá de la catástrofe (arte igual a vida, vida igual a historia)*. Cáceres: Museo Vostell Malpartida y Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, 2016.
- Castellari, Marco. *Hölderlin und das Theater: Produktion – Rezeption – Transformation*. Berlin: De Gruyter, 2018.
- Cortés Morillo, Josefa. "Obra gráfica de Wolf Vostell (1959-1979)." *Norba-Arte*, no. 22-23 (2002-2003): 239-260.
- . "Wolf Vostell: El concepto de "de-coll/age" en sus libros de artista." En *Libros con Arte. Arte con Libros*, editado por María del Mar Lozano Bartolozzi, Francisco Manuel Sánchez Lomba, Josefa Cortés Morillo, e Isabel María Sánchez Gajardo, 207-211. Cáceres: Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura.
- Echandi Ercila, Santiago. *La fábula de Aquiles y Qelone: Ensayos sobre Zenón de Elea*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1993.
- Esquilo. *Siete contra Tebas*. Con versión y traducción de Jesús Alviz Arroyo, E. Díez-Canedo, y Concha Rodríguez. Madrid: Ediciones Clásicas, 1992.
- Franco Rodríguez, Antonio, José Antonio Agúndez García, y Javier Cano Ramos. *Vostell Extremadura*. Mérida: Asamblea de Extremadura, 1992.
- García Arranz, José Julio. "El azar como resemantizador de la obra de arte: A propósito de '¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?'" *Norba-Arte*, no. 27 (2003): 217-242.
- Heyme, Hansgünther, y Wolf Vostell. *Hamlet. Phöenizierinnen. Inszenierungsdocumentation*. Stuttgart: Württembergische Staatstheater Stuttgart & Druckhaus Münster, 1982.
- Lozano Bartolozzi, María del Mar. *Wolf Vostell*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2000.
- Manresa, Andreu. "Obras Públicas desautoriza un proyecto plástico en faros de Ibiza al día siguiente de su presentación." *El País*, 25 de septiembre de 1992. Consultado el 3 de junio de 2019. [https://elpais.com/diario/1992/09/25/cultura/717372004\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/09/25/cultura/717372004_850215.html).
- Palomino Arjona, Manuel. *Dramaturgia asturiana contemporánea. Índice biobibliográfico*. Morrisville, North Caroline: Lulu Press, Lulu.com, 2019.
- Riese, Hans-Peter. "Arc de Paix." En *Wolf Vostell. Meine Kunst ist der ewige Widerstand gegen den Tod. Katalog*, editado por Gabriele Ueiseberg, 96-97. Bonn: Rheinisches LandesMuseum, 2007.
- Ronte, Dieter. "Kriegskreuzigung/War Crucifixion". En *Wolf Vostell. Meine Kunst ist der ewige Widerstand gegen den Tod. Katalog*, editado por Gabriele Ueiseberg, 6-9. Bonn: Rheinisches LandesMuseum, 2007.
- Ruhé, Harry. *Fluxus. The most radical and experimental art movement of the sixties*. Amsterdam: A Verlag, 1979.
- Smith, Owen. *Fluxus: The History of an Attitude*. San Diego, CA: San Diego State University Press, San Diego, 1998.
- Somerstein, Alan H. *Aeschylean Tragedy*. London: Duckworth, 2010.
- Steiner, Georges. *Antígonas. Una poética y una filosofía de las lecturas*. Barcelona: Gedisa, 1996.

Torrance, Isabelle, ed. *Aeschylus and War: Comparative Perspectives on Seven against Thebes*. London & New York: Routledge, 2017.

Vogel, Marlen. *Das illusorische Theater und die Kunstbewegungen Happening und Fluxus*. München: Grin Verlag, 2007.

Vostell, Wolf. *La caída del Muro de Berlín*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2000.

---. *Impresiones. La colección de obra gráfica del Archivo Happening Vostell del Museo Vostell Malpartida. Catálogo*. Mérida y Malpartida de Cáceres: Editora Regional de Extremadura y Consorcio del Museo Vostell Malpartida, 2008.

---. *Carteles. Catálogo*. Mérida y Malpartida de Cáceres: Editora Regional de Extremadura y Consorcio del Museo Vostell Malpartida, 2013.





# Andalucía en la contemporaneidad: 1978-2008. Aproximación a las construcciones de unas identidades plásticas a través del catálogo artístico

Andalusia in the Contemporary Era: 1978-2008. An Approach to the Construction of Visual Identities through Art Catalogs

Iván de la Torre Amerighi

Universidad de Málaga, España

ita@uma.es

<https://orcid.org/0000-0002-2550-7938>

Recepción: 26/01/2020 | Aceptación: 19/03/2020

## Resumen

*El catálogo de arte, el catálogo expositivo, supone una de las principales herramientas que posibilitan la comprensión de una determinada época de modo multidimensional. Las posibilidades de recrear una historia del arte producido en Andalucía a través de los catálogos expositivos durante un periodo delimitado de su historia reciente resulta empresa factible, del mismo modo que constatar en ellos las sinergias, intereses y objetivos que animaron la voluntad por difundir y defender determinados rasgos –y no otros– como constitutivos de la idiosincrasia del arte andaluz contemporáneo durante el último cuarto del siglo XX y la primera década del XXI. A través del estudio de un número limitado de casos es posible analizar la posibilidad o imposibilidad de establecer los rasgos configurativos de un arte contemporáneo andaluz desde un punto de vista sentimental y estético.*

## Abstract

*The art catalog or the exhibition catalog, is one of the main tools that enable us to understand a particular era in a multidimensional way. It is feasible to recreate a history of art produced in Andalusia during a specific period in its recent history through its exhibition catalogs. In them, we note synergies, interests, and objectives that encouraged the will to spread and defend certain features –and not others– as constitutive of the idiosyncrasies of contemporary Andalusian art during the last quarter of the twentieth century and the first decade of the twenty-first. Through the study of a limited number of cases, it is possible to analyze the possibility or impossibility of establishing the defining characteristics of Andalusian contemporary art from a sentimental and aesthetic perspective.*

## Palabras clave

Arte contemporáneo  
Andalucía  
Política cultural  
Libro de arte  
Catálogos  
Exposición de arte

## Keywords

Contemporary Art  
Andalusia  
Cultural Policy  
Art Books  
Catalogs  
Art Exhibitions

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

De la Torre Amerighi, Iván. "Andalucía en la contemporaneidad: 1978-2008. Aproximación a las construcciones de unas identidades plásticas a través del catálogo artístico." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 26(2020): 266 - 290. <https://doi.org/10.46661/atRIO.4568>

© 2020 Iván de la Torre Amerighi. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

## Introducción

A partir de 1975 y con el desarrollo de la transición española, que desembocaría en la instauración de un sistema democrático y en el Estado de las autonomías, algunas regiones españolas comenzaron a implementar dispositivos de justificación y desarrollo de la idea de un capital creativo propio y singular. Si bien no se trató de una estrategia de resurrección de los regionalismos artísticos, aunque algunas actuaciones apuntaran hacia un ámbito demasiado afín, los gobiernos autonómicos y las instituciones públicas locales y provinciales en general, y algunas iniciativas privadas en particular, se afanaron en la defensa de las singularidades y particularidades de un arte propio frente al de otros territorios nacionales.

Este impulso se canalizó a través de la promoción y el patrocinio de una herramienta, la exposición, y de su extensión inseparable, el catálogo, para defender los rasgos diferenciales de un espacio artístico concreto, un ámbito que discurría en paralelo a la evolución de los formatos –expositivos, catalogares...– desplegados para difundirlo y otorgarle carta de identidad.

## La identidad antes de la identidad

*Pintores andaluces desde 1900*<sup>1</sup> fue una exposición patrocinada por el Banco de Granada que, además de ser exhibida en las salas de la institución entre febrero y marzo de 1978, había recalado con anterioridad en Valencia (diciembre de 1977), Málaga –se expuso en el Museo Provincial de Bellas Artes en enero de 1978– y Sevilla –enero-febrero de 1978 en el Museo de Arte Contemporáneo–. La propuesta unía tres generaciones de heterogéneos artistas andaluces<sup>2</sup>. Los textos que acompañan al catálogo de obras presentes en la muestra manifestaban de modo elocuente las procelosas aguas en las que se movieron, durante la etapa de la Transición y el periodo inmediatamente posterior, el arranque y desarrollo del Estado de las autonomías, historiadores y críticos de arte. La problemática

\* Este trabajo forma parte de los resultados de investigación del proyecto de I+D “Catálogos artísticos: gnoseología, epistemologías y redes de conocimiento. Análisis crítico y computacional” (HAR2014-51915-P).

1. *Pintores andaluces desde 1900* (Granada: Banco de Granada, 1977).
2. La exposición contó con obras de Gustavo Bacarisas, Manuel Barbadillo, Gonzalo Bilbao, Enrique Brinkmann, Pedro Bueno, José Caballero, Francisco Cortijo, Alfonso Fraile, Eugenio Gómez-Mir, Luis Gordillo, José Guerrero, Carmen Laffón, J. M. López Mezquita, Francisco Mateos, Gabriel Morcillo, Manuel Ángeles Ortiz, Ginés Parra, Francisco Peinado, Joaquín Peinado, Jesús de Perceval, Pablo Picasso, Manuel Rivera, J. M. Rodríguez-Acosta, Julio Romero de Torres, Juan Romero, Ismael de la Serna, Cristóbal Toral, Antonio Valdivieso, Joaquín Valverde, Daniel Vázquez Díaz y Rafael Zabaleta.

se planteaba ante la pertinencia o no, ante la posibilidad o imposibilidad, de recuperar y ofrecer visibilidad a una realidad, la del arte contemporáneo de la periferia, a partir de la tentación del restablecimiento de la noción de escuelas regionales.

En la interesante introducción sobre las motivaciones para patrocinar el proyecto, Miguel-Ángel Revilla Uceda, director de la galería de exposiciones del Banco de Granada y autor de una imprescindible monografía sobre el pintor José María Rodríguez-Acosta<sup>3</sup>, negaba con rotundidad que dicha muestra antológica fuera un intento de proposición o reconocimiento de una suerte de escuela andaluza de pintura contemporánea. Renunciaba, incluso, a que el proyecto fuera interpretado como la reunión de “una serie de realizaciones en donde palpitaría un mismo espíritu y contenido cultural”<sup>4</sup>. Pocas líneas más abajo, sin embargo, defendía la propuesta como “una manera de contribuir a la búsqueda de aportaciones plásticas periféricas, a veces marginadas, y reconocer la legítima exigencia de dar cauce a los valores culturales asfixiados por una concepción rígidamente centralista de nuestra cultura nacional”<sup>5</sup>.

En el otro texto catalogar, obra del profesor Julián Gállego, que comenzaba preguntándose qué era la pintura andaluza y qué era lo andaluz, se deslizaban un tono, una intención y unas proposiciones muy diferentes. Apoyándose en algunas definiciones desplegadas en *Teoría de Andalucía* por Ortega y Gasset, especialmente aquella que dictaba que sin haber desarrollado nunca una voluntad de diferenciación o emancipación, Andalucía entre las regiones españolas, era la que poseía una cultura más radicalmente suya, entendiendo cultura como sistema de actitudes ante la vida con ordenado sentido, coherencia y eficacia, el historiador del arte se atrevía a advertir que “si algo diferencia Andalucía de las demás regiones españolas, acaso sea la abundancia de artistas que engendra, en la poesía, en la música, en la danza, en las artes plásticas. Contadas serían las regiones españolas que pudieran exponer un nutrido conjunto de pintores, de tan satisfactorio nivel”<sup>6</sup>.

Es posible vislumbrar ya otros de los conceptos que, unidos, tal y como como veremos, van a perpetuarse a lo largo de décadas como hechos diferenciales en el tiempo: la abundancia, diversidad y calidad del arte andaluz en general y una identidad híbrida, universal y local, que identificaría al artista andaluz, en particular. Un creador que, aun

---

3. Miguel-Ángel Revilla Uceda, *José María Rodríguez Acosta, 1878-1941* (Madrid: Turner, 1992).

4. Miguel-Ángel Revilla Uceda, “Prólogo,” en *Pintores andaluces desde 1900*, s. p.

5. Revilla Uceda, s. p.

6. Julián Gállego, “Pintores andaluces desde 1900,” en *Pintores andaluces desde 1900*, s. p.

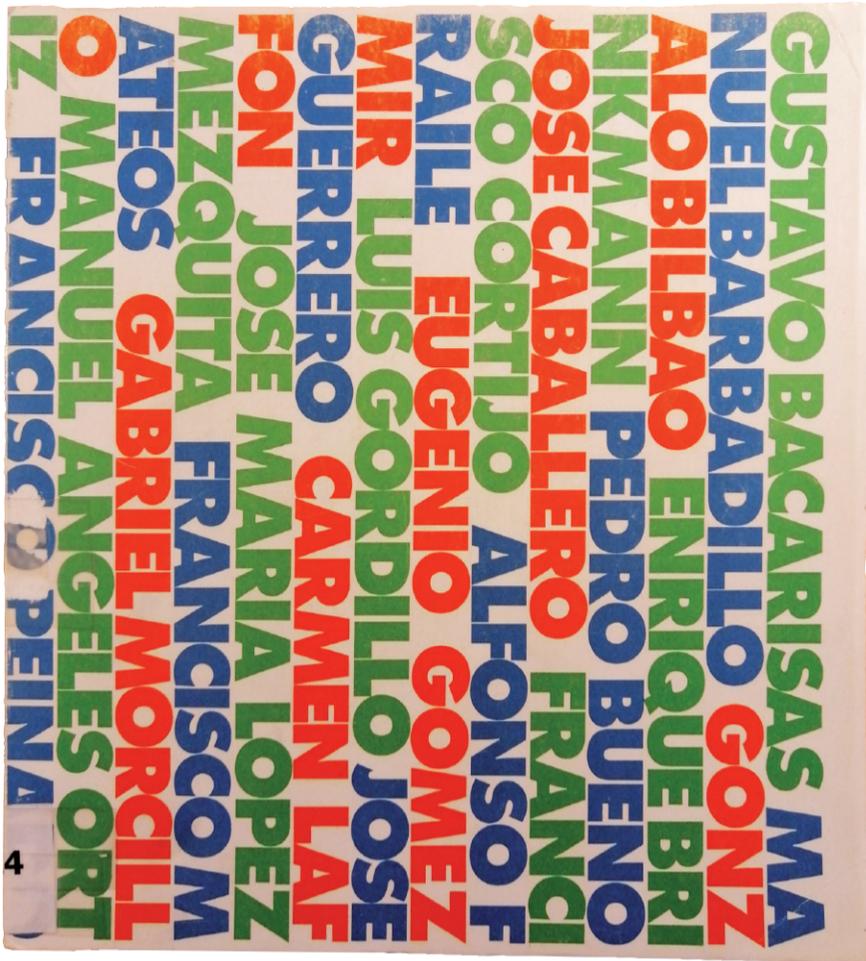


Fig. 1. Pintores andaluces desde 1900. 1977. Catálogo. Banco de Granada.

tancial. Esta transformación atendía al progresivo relegamiento de los grandes nombres imprescindibles que dotaban de carácter a una determinada esfera creativa en favor de una identificación vinculada a lo territorial. Intuía también el final de los academicismos, arrinconados por unas búsquedas individuales de los artistas que coincidían cada vez más con el camino universal del arte. Finalmente, alabada la propuesta universitaria más por las problemáticas que, desde su mismo título e intención, planteaba que por las soluciones que ofrecía: “lo más positivo que nos trae el hecho de la exposición de pintores andaluces, a mi ver, es que nos trae el problema que esa exposición nos plantea en sí mismo”<sup>8</sup>. Según el crítico andaluz, la existencia misma de una exhibición como aquella, proponía la posibilidad de considerar la existencia o no de una escuela pictórica andaluza, no únicamente a nivel de agrupamiento administrativo, sino como conciencia grupal.

habiendo abandonado su tierra para fraguarse un futuro y un nombre, nunca deja de sentirse andaluz.

Casi contemporáneamente, entre febrero y marzo de 1978, la Universidad de Sevilla impulsó la *I Exposición de Pintores Andaluces Contemporáneos*<sup>7</sup>, con obras de Barbadillo, Brinkmann, Caballero, Gordillo, Guerrero, José Hernández, Perceval, Povedano, Juan Romero y Antonio Valdivieso. El catálogo contó con un breve texto introductorio de José María Moreno Galván, en el cual el crítico de arte deslizaba algunas preclaras intuiciones.

Vislumbraba Galván que en el mundo del arte y de la pintura en particular se estaba operando un cambio sus-

7. *I Exposición de pintores andaluces contemporáneos* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1978).

8. José María Moreno Galván, “Prólogo,” en *I Exposición de pintores andaluces contemporáneos*, s. p.

## La década de los 80: inicios de la autonomía. Presencia y diáspora

En 1982 se desarrolló en el Museo de Bellas Artes de Bilbao la colectiva *Pintores de Andalucía*<sup>9</sup>. El texto de Quico Rivas se tituló significativamente *Rompecabezas andaluz. Notas sobre la historia del Arte Moderno en Andalucía*. Extensísimo e interesante, mostraba nuevos modelos de elaboración de una narración plausible de la historia del arte andaluz contemporáneo, planteada como la desnuda arquitectura de una exposición sobre la pintura andaluza del siglo XX. Una muestra de artistas andaluces vivos, desde Manuel Ángeles Ortiz (1895) hasta Curro González (1960). Él mismo exponía la cuestión a dilucidar, que sería si el ser andaluz podía devenir “hoy en algo más que en unas cuantas ‘notas fisiológicas’, trasciende la forma de ser configurando una cultura con personalidad propia, más allá del folclore y las tradiciones populares. Y, más, en concreto, si esta cultura significa algo diferencial dentro de la pintura moderna”<sup>10</sup>.

También se cuestionaba sobre la necesidad y pertinencia de un análisis de tal cariz en el convencimiento de su imposible resolución. Aquella década –hoy mitificada– señaló el inicio de una eclosión generacional en las artes andaluzas, que obtuvieron masiva presencia en las exposiciones fundacionales de un nuevo tiempo artístico: *1980*, en Juana Mordó; *Madrid DF*, en el Centro Municipal de la Villa, Madrid; y *Panorama de la joven pintura española*, en La Caixa, Barcelona. Esa emergencia fue también anunciada prematuramente por Rivas: “hasta el momento actual la aportación andaluza a la pintura moderna en España siempre había sido puntual, al contrario, por ejemplo, que en poesía. Por primera vez en el siglo XX resulta decisiva. A los numerosos y tristes records que detentamos (...) viene a añadirse otro, de carácter tan distinto que, confío, será otra de las realidades a tener en cuenta por el Gobierno Autónomo –primero en la historia de Andalucía– que en el momento de redactar estas líneas se dispone a prestar juramento”<sup>11</sup>.

Los inicios de la década de los ‘80 supusieron en España un momento trascendente de lo que desde nuestra actual atalaya puede ser visto como un movimiento cíclico en la historia de las artes: la eterna lucha entre lo universal y lo local. Rivas detectó una nueva “regionalización del arte” mientras se preguntaba por la pertinencia de establecer una escuela andaluza, con la dificultad añadida que entrañaba la artificial construcción de constantes estilísticas o formales. Toda esa diatriba quedó enmarcada por una

9. *Pintores de Andalucía* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1982).

10. Francisco Rivas, “Rompecabezas andaluz. Notas sobre la historia del Arte Moderno en Andalucía,” en *Pintores de Andalucía*, s. p.

11. Rivas, s. p.

serie de acontecimientos inmediatos y coyunturales. En la primera edición de la *Feria Internacional de Arte Contemporáneo*, ARCO, en 1982, el crítico Laszlo Glover defendió en una conferencia la emergencia de los “nuevos regionalismos”, Achille Bonito Oliva –padre de la “Transvanguardia”– disertó en un simposio sobre el difícil equilibrio entre el lenguaje del internacionalismo, los dialectos locales y el *genius loci*, mientras el entonces omnímodo galerista Lucio Amelio acuñaba el término “Nuevo arte meridional” para etiquetar a un grupo de artistas por él representados, frente a la fría “producción nórdica”<sup>12</sup>.

Uno de los empeños más importantes de Rivas como investigador de la realidad artística andaluza fue el de tratar de ofrecer visibilidad a la diáspora creativa andaluza. Esos planteamientos, con el paso de los años, no serían bien acogidos por las instituciones públicas pues de algún modo demostraban el fracaso de la política cultural autonómica, impotente a pesar de la inversión para crear un tejido artístico –en los ámbitos galerístico, coleccionista o económico– racional y autosuficiente.

Uno de los grandes proyectos que pretendían ofrecer visibilidad a esa diáspora tomó forma en la convocatoria de 1982 de *Andana 1*<sup>13</sup> y se denominó *Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía*. Desplegada en primera instancia en el Museo del Flamenco de Jerez de la Frontera en diciembre de 1981, a principios del año siguiente se desarrolló en Cádiz, en el Palacio de la Diputación. Como justificación, en el texto de Rivas titulado *Elogio de los que se fueron*, se afirmaba que “los grandes pintores andaluces (...) de una manera intermitente o definitiva, han emigrado a lo largo del siglo para ensanchar el asfixiante horizonte académico que les rodeaba, para incorporarse al complejo devenir del arte moderno”<sup>14</sup>.

Al tiempo que señalaba los motivos seculares que habían impulsado la emigración cultural andaluza fuera del territorio, se reafirmaba en la inexistencia de una “pintura andaluza”, aunque sí admitía la posibilidad de poder delimitar escuelas o grupos regionales o locales, del mismo modo que solo era posible reivindicar y desarrollar una cultura andaluza “si al referirnos a ella la entendemos o sobreentendemos como precipitado de muchas culturas distintas, sedimentada a lo largo de los siglos, enriquecida gracias a la

---

12. Jorge Luis Marzo, “Lo moderno como antimoderno. Apuntes sobre el arte oficialista español en la época de la Transición,” en *El poder de la imagen. La imagen del poder*, eds. Margarita Ruiz Maldonado, Antonio Casaseca, y Francisco Javier Panera Cuevas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013), 206.

13. *Andana 1. Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía* (Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1982).

14. Francisco Rivas, “Elogio de los que se fueron,” en *Andana 1. Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía*, s. p.

libre circulación de pueblos y gentes, a sus diálogos y comercios, intercambios y roces que no cesan"<sup>15</sup>. Si algo podemos entender como componente adhesivo que unificaría el ser andaluz, este sería el recuerdo de unas vivencias y unos acentos que son vividos como nostalgia (*nostaljia* juanramoniana) avivada en el olvido.

El catálogo contaba, además, con un preámbulo de Antonio Gala, en el que se definía de nuevo lo andaluz como un modelo vital: "Andalucía es, sobre todo, una forma de estar ante la vida, de ser la vida, de verla transcurrir. Y eso tendrán en común, estén en donde quieran, sus pintores: el don junto al desdén"<sup>16</sup>. Finalizaba el escritor cordobés con un anhelo que, con el paso de los años, no se ha visto cumplido: "Hoy Andalucía, pródiga de hijos pródigos, favorece la vuelta alborozada. Hoy restaña parte de sus desangramientos. Hoy, sonriente y dispuestos los brazos, sale a la búsqueda de los buscadores..."<sup>17</sup>.

Ese proyecto tuvo su debido eco más allá de las fronteras de Cádiz e incluso de las andaluzas, pues ya nominado simplemente como *Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía* fue exhibido ese mismo año de 1982 en Sevilla, en el Museo de Arte Contemporáneo, y en Madrid, en el Centro Cultural de la Villa.

Más de un lustro después, en 1988, la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, organizó *Pintores andaluces en Madrid*<sup>18</sup>. La muestra se pudo ver en las salas que la institución tenía en Granada (jardines del Triunfo) y Madrid (Fernando el Santo, 26). En

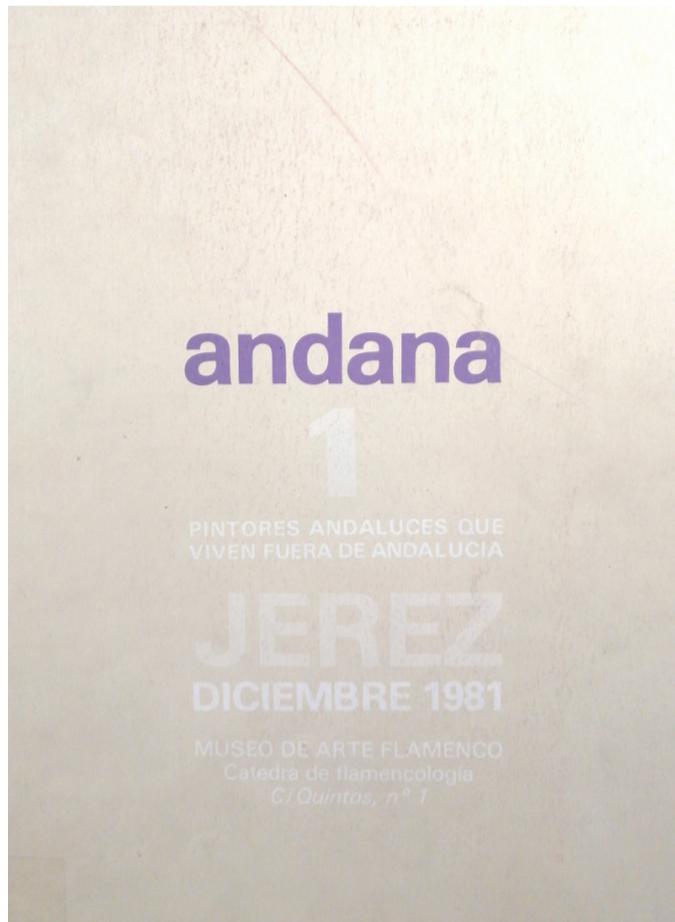


Fig. 2. *Andana 1. Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía*. 1981. Catálogo. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.

15. Rivas, s. p.

16. Antonio Gala, "Palabras ante una exposición," en *Andana 1. Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía*, s. p.

17. Gala, s. p.

18. *Pintores andaluces en Madrid* (Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1988).

el texto, firmado por el crítico almeriense afincado en Madrid Antonio Manuel Campoy, una vez se había desgranado el elenco de artistas andaluces que fijaron a lo largo de la historia su residencia en Madrid, venía a preguntarse cuál era el aporte distintivo de estos, toda vez que en la muestra no había distinciones por agrupamiento ni por temáticas o tendencias, toda vez que el arte era cada vez menos nacional y más multinacional. Ese aporte distintivo, finalmente, pudiera ser “un ethos andaluz latiendo bajo la piel (...) y puede que también un pathos, pues lo andaluz funde y confunde lo bello con el dolor de sentirlo, la gracia y el llanto”<sup>19</sup>. Y es capaz de vislumbrarlo en obras tan dispares como las de José Guerrero, Manuel Rivera, Luis Gordillo, Ginés Liébana, Pepi Sánchez o Evaristo Guerra... Bien pudiera ser que todo ese *ethos* y ese *pathos*, como terminaba por reconocer Campoy, no fuera más que la manifestación de “una armonía de nostalgias de su origen. Como si viviera desterrada. Como si su alejamiento fuera transitorio. Un esperar la hora sagrada del regreso”<sup>20</sup>. Aún la nostalgia, nostalgia de una idea más que de un territorio, como fuente del carácter distintivo de cierto arte andaluz.

De nuevo, entre los componentes que identificarían el arte y a los artistas andaluces, además de la abundancia, calidad y diversidad, y de una identidad híbrida entre lo universal y lo local, emergería una suerte de ética que hace del júbilo un sentimiento de dimensión dramática –o viceversa–, y un sentimiento de nostalgia imperecedero, no tanto por “no estar”, sino más bien por “no ser” ni tener expectativas de serlo.

### La exposición como herramienta de difusión institucional de una idea

A mediados de la década de los ‘80 del siglo pasado, el arte andaluz tomó impulso a través de las exhibiciones institucionales. En esta tesitura de acontecimientos, anhelos y disposiciones, la administración pública vio en la exposición una herramienta propicia para cumplimentar intereses transversales y difundir una nueva imagen de Andalucía allende sus fronteras.

En 1985 la Junta de Andalucía patrocinó y organizó en el Palacio de Exposiciones IFEMA de Madrid, entre el 7 y el 17 de noviembre, una muestra –que a su vez acogía un conjunto de exposiciones, exhibiciones y actos de diversa índole– que ocupó una superficie de cinco mil metros cuadrados distribuidos en tres plantas cuya intención era recoger

---

19. Antonio Manuel Campoy, “Pintores andaluces en Madrid,” en *Pintores andaluces en Madrid*, s. p.

20. Campoy, s. p.

“una síntesis de la historia y la cultura andaluza, por un lado; las perspectivas económicas y principales empresas de la Comunidad Autónoma, por otro, así como el sector público andaluz...”<sup>21</sup> y cuyos objetivos eran los de “ofrecer de cara a la integración en la CEE, en el umbral del siglo XXI, una síntesis del rico pasado andaluz y su potencial de futuro”<sup>22</sup>.

Arte y cultura, ante la perspectiva de la entrada en la Comunidad Económica Europea, y la necesidad de las autonomías de tomar posición, fueron utilizados como argumentos imprescindibles en la captación de la atención dentro y fuera de España, dentro de un escaparate que pretendía la atracción de inversión foránea y el aumento de los recursos económicos a través de un valor que se suponía iba a aumentar de modo exponencial con la entrada en el mercado común: el turismo. Como en otras tantas ocasiones, el rico bagaje y patrimonio culturales pasados y presentes eran puestos por la administración pública al servicio de intereses económicos y empresariales.

De modo inevitable los catálogos vinculados a dichas exposiciones, y sus correspondientes textos justificativos, han supuesto fuentes de primer orden para entender esos esfuerzos. De los catálogos conservados es posible verificar una doble vertiente con respecto a la cultura y las manifestaciones artísticas ya expresada.

Un primer esfuerzo expositivo llevó por título *Andalucía puerta de Europa*<sup>23</sup>. Fue comisariado por el arqueólogo y profesor universitario Ramón Corzo Sánchez, en aquel momento director del Museo de Cádiz y abarcaba desde el principio de los tiempos hasta fines del siglo XIX. El texto de investigación de dicho catálogo, titulado *Huellas*



Fig. 3. *Andalucía puerta de Europa*. 1985. Catálogo. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla.

21. “La exposición *Andalucía, puerta de Europa* ofrece una síntesis del pasado andaluz”, *ABC* (ABC de Sevilla), 8 de noviembre de 1985, 17, consultado el 8 de julio de 2019, <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1985/11/08/017.html>

22. “La exposición *Andalucía, puerta de Europa...*,” 17.

23. *Andalucía puerta de Europa* (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, s. f.).

de la Cultura Andaluza, fue encargado al historiador Antonio Domínguez Ortiz, quien al final de su exposición argumental reconocía la necesidad de auspiciar el conocimiento identitario, mediante la visibilización de sus huellas materiales e históricas, como "base firme de autoconciencia de un pueblo"<sup>24</sup>.

Si este primer hito expositivo mostraba una riqueza cultural histórica, otra paralela, bajo el título *Arte actual: Andalucía Puerta de Europa*<sup>25</sup>, pretendió proyectar la pujanza –en calidad y cantidad– de unas manifestaciones artísticas contemporáneas, ricas y singulares, pero también en consonancia con los lenguajes, dicciones, técnicas y campos creativos internacionales del momento. Javier Torres Vela, entonces consejero de cultura del gobierno andaluz, en el texto que servía de preámbulo apuntaba otro de los invariables referentes que iban a ser utilizados para dotar de personalidad a un arte andaluz con identidad propia: la diversidad<sup>26</sup>. Diversidad de personalidades, diversidad de enfoques, diversidad de influjos.

Los comisarios de la propuesta, María Corral e Ignacio Tovar, optaron por un inteligente planteamiento que sirviese a los intereses de la tesis global auspiciada por la administración impulsora. Primera y convenientemente, optaron por la lógica de incluir exclusivamente a artistas vivos y, en segundo lugar, por excluir a los muchos andaluces que trabajaban fuera del territorio y cuya vinculación con su lugar de origen les pareció muy escasa. Fue esta una cuestión controvertida y difícil de justificar pues circunscribían la condición andaluza a cuestiones geográficas o de militancia, lo que propició un debate acerca de quién podía ser considerado artista andaluz. Posteriormente dividieron la muestra en tres capítulos asimétricos que podríamos intitular como la contemporaneidad consagrada, el presente precursor y el futuro inmediato.

El primer espacio de visibilidad lo compusieron las obras de tres premios nacionales de Artes Plásticas pero muy distintos en su dicción: José Guerrero, Carmen Laffón y Luis Gordillo. El texto que situaba y evaluaba la trayectoria de los tres artistas en cuestión fue encargado a Juan Manuel Bonet, quien –además de otras interesantes apreciaciones– analizó la relación de los artistas con su *locus* de nacimiento y gestación creativa. La historia de Guerrero delineaba un recorrido que le llevó hacia la hibridación de la cultura artística y social aprehendida en Nueva York con el acento de lo español y lo andaluz que siempre subyace y termina por emerger. El devenir y estrategias de Carmen

---

24. Antonio Domínguez Ortiz, "Huellas de la cultura andaluza," en *Andalucía puerta de Europa*, s. p.

25. *Arte Actual. Andalucía Puerta de Europa* (Sevilla: Junta de Andalucía, 1985).

26. Javier Torres Vela, "Presentación," en *Arte Actual. Andalucía Puerta de Europa*, 5.

Laffón pasaban por la “rebelión callada, silenciosa, modosa”<sup>27</sup> para con un academicismo adocenado. Finalmente, Bonet se detenía en la desastrosa relación de Gordillo con su ciudad natal, plagada de ausencias, reconocimientos a deshora, desencuentros y miradas desconfiadas en ambos sentidos.

El segundo conjunto lo conformaron artistas que antes de la década de los '80 ya poseían una carrera sólida y consolidada o en proceso de consolidación. El texto lo suscribió José A. Yñiguez, quien se aprestó a señalar que los seleccionados no constituían un grupo de artistas ni por vinculaciones, objetivos ni por planteamientos teóricos o plásticos –señalando el error que supondría intentar forzar tales agrupaciones–, más allá de pertenecer a una generación y a un contexto cultural afín. Si remarcó que todos ellos “son (...) andaluces y sus obras lo confirman –cada uno de una forma personal y distinta–”<sup>28</sup>. Lo que no se aclaraba era dónde vislumbrar esa condición andaluza confirmada en las obras, si en el talante surrealista de Francisco Peinado, en la conjunción verbal vernácula –aunque partiendo de elementos americanos– que compartían Gerardo Delgado, José Ramón Sierra y Juan Suárez, en la contención ascética de Ignacio Tovar, o en las miradas siempre dirigidas al sur como lugar simbólico a la hora de pintar de Guillermo Pérez Villalta y Chema Cobo. Finalmente, un último grupo seleccionado por Kevin Power lo compusieron artistas jóvenes que habían comenzado a obtener visibilidad en esa misma década<sup>29</sup>.

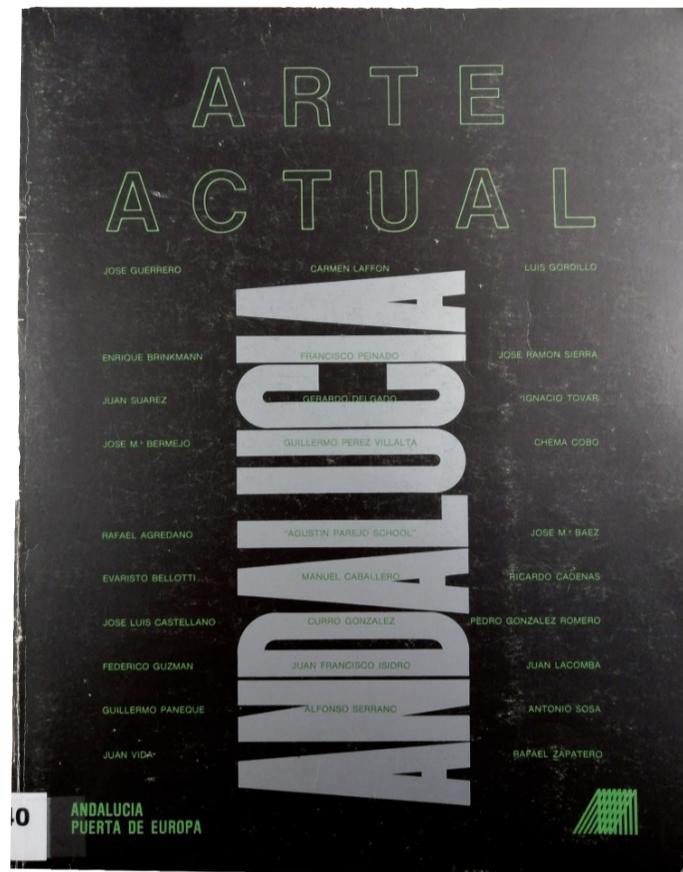


Fig. 4. *Arte Actual. Andalucía puerta de Europa*. 1985. Catálogo. Junta de Andalucía, Sevilla.

27. Juan Manuel Bonet, “Tres obras clave,” en *Arte Actual. Andalucía Puerta de Europa*, 12.

28. José A. Yñiguez, “Apoyados en el quicio de la copla,” en *Arte Actual. Andalucía Puerta de Europa*, 28.

29. Este último capítulo exhibió obras de Rafael Agredano, Agustín Parejo School, José M<sup>º</sup> Báez, Evaristo Bellotti, Manuel Caballero, Ricardo Cadenas, José Luis Castellanos, Curro González, Pedro G. Romero, Fede Guzmán, Juan Francisco Isidro, Juan Lacomba, Guillermo Paneque, Alfonso Serrano, Antonio Sosa, Juan Vida y Rafael Zapatero.

La exposición, además, demostraba las relaciones de poder regionales en el ámbito artístico y cómo estas condicionaban la visibilidad interior y exterior, abriendo brechas al tiempo que manifestaban los distintos cronogramas presentes en el territorio andaluz a la hora de aceptar los presupuestos de la contemporaneidad plástica internacional. De tal modo resulta sencillo constatar cómo únicamente se seleccionaron dos artistas granadinos –Guerrero y Vida–, dos cordobeses –Báez y Agredano–, un artista nacido en Huelva –Pedro G. Romero– pero de formación absolutamente hispalense, y ningún artista de Almería o de Jaén. Todo ello venía a demostrar que la polarización creativa del momento se circunscribía a un triángulo cuyos vértices se situaban entre Sevilla, Cádiz y Málaga.

Es posible que esas miradas de identificación regional pudieran insertarse, como con perspicacia señalaba Power, dentro de corrientes compartidas por el arte europeo que auspiciaban un regreso hacia las raíces, hacia la herencia cultural<sup>30</sup>. Frente a los intereses políticos por delimitar la identidad de un arte vernáculo, los artistas se situaban en la tesitura paradójica de recuperar, con un sentido patrimonial, el bagaje cultural de lo propio y aceptar los influjos de culturas pujantes en aquel momento, tratando aquello que mejor conocían: “el lugar, el paisaje, la historia, la cultura que les rodea de manera inmediata. No es cuestión de provincianismos, sino de nuevos compromisos éticos”<sup>31</sup>.

Estos artistas, que para Power no conforman un grupo, se empeñaban “en la definición de un territorio –físico, imaginativo, intelectual– desde el que trabajar”<sup>32</sup>. Esto resultaba revelador: mientras los políticos trataban de superponer el marco territorial al espacio conceptual para el reconocimiento de “una realidad” (un arte andaluz como un todo unitario, con estatuto propio e independiente), los artistas iniciaban búsquedas y relaciones de modo particular en su entorno inmediato, cercano, como mecanismos para un mejor auto-conocimiento de “su realidad”.

### Las miradas recopiladoras: 1988-2002

Casi década y media separan dos exposiciones de muy distinto talante pero cuya finalidad fue la de recopilar y enmarcar los lenguajes de la contemporaneidad dentro del arte andaluz circunscribiéndose a un periodo de tiempo determinado. Una década, la

---

30. Kevin Power, “El alto volumen de la música,” en *Arte Actual. Andalucía Puerta de Europa*, 66.

31. Power, 66.

32. Power, 63.

década de la ilusión como fueron los ochenta, en el primer caso; y un periodo más largo, de dos décadas –desde fines de los cincuenta hasta finales de los años setenta del siglo pasado–, la segunda.

Comisariada por José Ramón Danvila, *Andalucía. Arte de una década*<sup>33</sup> se exhibió en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, entre el 2 diciembre 1988 y el 10 enero 1989, y en el Hospital Real de Granada, entre el 20 enero y el 28 febrero de 1989. Desde las primeras líneas del texto catalogar, Danvila reconocía dos situaciones: en primer lugar se mostraba heredero de la exposición comisariada por Francisco Rivas titulada *Pintores de Andalucía*, ya citada líneas atrás, y, en segundo, asumía con naturalidad que la idea motriz era mostrar el arte generado en la región durante la década de vida de la autonomía andaluza.

En cierto modo, arte y política autonómica, se mostraban ya como esferas tangentes en las que las decisiones de la segunda condicionaban –y seguirían condicionando– la saludable vida de la primera. Danvila nos legó una serie de ideas en torno al arte andaluz y la asunción de unos parámetros contemporáneos que aún hoy podríamos defender como plenamente actuales: la certeza de que los andaluces habían ocupado una serie de capítulos claves en las conquistas culturales e históricas, del mismo modo que el ser andaluz había sido más proclive a la asimilación que a la difusión de sus logros. El peso de las tradiciones había hecho que los artistas hubieran sido capaces de avanzar desde estas “a base de pensar en ellas, de darle la vuelta y seguir aprovechándolas”<sup>34</sup>, aunque como punto negativo señalaba el éxodo de los creadores andaluces y un aislamiento con respecto a las noticias y flujos internacionales que les obligaron, en innumerables ocasiones, a vivir de las rentas de la historia y de la intuición.

La exposición se enmarcaba dentro del programa *Andalucía 10 años*, y el entonces consejero de cultura de la Junta de Andalucía, y futuro presidente del parlamento andaluz, el jiennense Javier Torres Vela, justificaba la actuación de la consejería en dos líneas paralelas de impulso con respecto a las exposiciones. Las dividía entre aquellas muestras colectivas que servían para promocionar dentro o fuera del país “a algunos artistas representantes de las últimas tendencias en nuestra comunidad”<sup>35</sup> y otras que pretendían demostrar “con rotundidad la importancia que nuestra producción artística”<sup>36</sup> poseía. Unas actuaciones, por lo tanto, que se hacían cara al exterior, reivindicando la actualidad del

---

33. *Andalucía. Arte de una década* (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1988).

34. José Ramón Danvila, “Introducción,” en *Andalucía. Arte de una década*, 5.

35. Javier Torres Vela, “Presentación,” en *Andalucía. Arte de una década*, 3.

36. Torres Vela, 3.

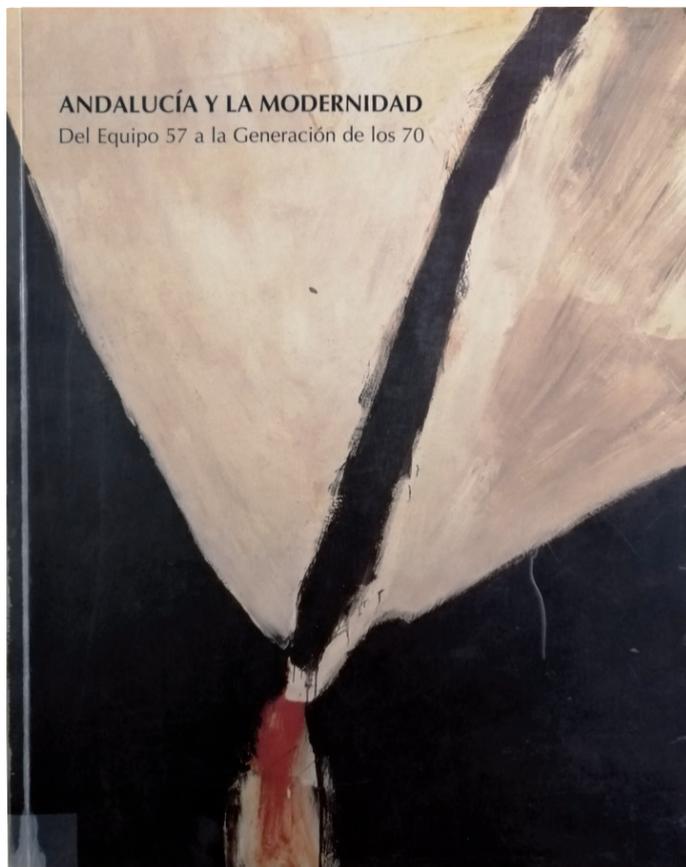


Fig. 5. *Andalucía y la modernidad: del Equipo 57 a la generación de los 70*. 2002. Catálogo. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

arte andaluz, que se sincronizaba con los modos del arte más avanzado a nivel nacional e internacional, y otras se producían hacia el interior, promoviendo el conocimiento y autoconvencimiento de la enorme capacidad del pueblo andaluz para producir –en cantidad y calidad– expresiones culturales de avanzada.

Catorce años después, en 2002, se inauguró en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), comisariada por Mariano Navarro, la ambiciosa muestra *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70*<sup>37</sup>. Aquella exposición trataba claramente de mostrar las relaciones intercurrentes entre Andalucía y la idea de modernidad plástica.

El proyecto se enmarcaba dentro de una propuesta mayor que iba a contar con una segunda parte a modo de tesis expositiva y que abarcaría desde fines de los setenta hasta el nuevo siglo, examinando las complejas décadas –que en el contexto andaluz se tradujeron en un amplio florecimiento y posterior crisis de las artes plásticas– de los ochenta y noventa del siglo pasado. Pero esa segunda parte, aún hoy tan necesaria, nunca se desarrollaría más que de modo fragmentario.

Si en palabras del entonces director de la institución, José Antonio Chacón, la muestra venía a ofrecer una contextualización en torno a medio siglo de arte contemporáneo andaluz, esta ponía el acento en dos vértices conceptuales que vendrían repitiéndose a lo largo del presente análisis: lo “original vernáculo” y la “confluencia internacional”. La propuesta permitía, por un lado, “acercar obras, tendencias y lenguajes que han nacido con acento andaluz” y establecer los “vínculos de Andalucía con las tendencias

37. *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70* (Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Consejería de Cultura, 2002).

contemporáneas, tanto en su vertiente de aportación original como de influjo de otras procedencias<sup>38</sup>.

Las tesis de los profesionales de la cultura no suponen más que un eco del discurso que se traza desde el ámbito político y que encuentra perfecto ejemplo en el preámbulo que delinea Manuel Chaves, entonces presidente de la Junta de Andalucía, cuando avala al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo como depositario de un capítulo fundamental de la memoria histórica andaluza y a la propia exposición como espejo de la misma por cuanto reflejan que “es un hecho que la democracia y la consolidación del modelo autonómico han determinado un profundo cambio cualitativo y cuantitativo, que afecta tanto a la normalización de las instituciones como a la propia actitud de los andaluces, agrupados ahora en torno a una idea de Andalucía que, desde la solidez y la solidaridad, se proyecta hacia un mundo más globalizado (...) Estas obras son una síntesis de la aportación de los andaluces y andaluzas a la evolución del arte del siglo XX y, al mismo tiempo, dibujan un espacio para el encuentro, el debate y la reflexión<sup>39</sup>.”

Como bien indicaba en uno de los textos de ese mismo catálogo el profesor Carmona, esa relación, desgraciadamente, fue siempre insatisfactoria, tal vez porque su práctica estuvo lastrada por no contar “con un escenario artístico propio<sup>40</sup> como si tuvieron, además de la capital madrileña por razones obvias, País Vasco y Cataluña, donde las demandas nacionalistas impusieron un diálogo entre identidad y modernidad que generó unas dicciones singulares.

### Un nuevo siglo: nuevos formatos y nuevas exploraciones

En 2002, mismo año de la propuesta revisionista *Andalucía y la modernidad*, se desarrolló en la Sala Villasís del Centro Cultural El Monte, en la capital sevillana, un proyecto expositivo que llevaba por título *Muestra de Arte Contemporáneo Andaluz*<sup>41</sup>, desarrollada entre enero y marzo del citado año<sup>42</sup>. Comisariada por José A. Yñiguez, la preten-

38. José Antonio Chacón, “Presentación,” en *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70*, 16.

39. Manuel Chaves González, “Presentación,” en *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70*, 11.

40. Eugenio Carmona, “Sísifo andaluz o breve prehistoria en torno a las relaciones entre Andalucía y el arte moderno,” en *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70*, 31.

41. *Muestra de Arte Contemporáneo Andaluz* (Sevilla: Fundación El Monte, 2002).

42. La exposición seleccionó y exhibió obras de Pilar Albarracín, Tete Álvarez, Patricio Cabrera, Curro González, Dionisio González, Pedro G. Romero, Federico Guzmán, Joaquín Yvars, Abraham Lacalle, Rogelio López Cuenca, Pedro Mora, Gonzalo Puch, Juan Carlos Robles, Antonio Sosa y Javier Velasco.

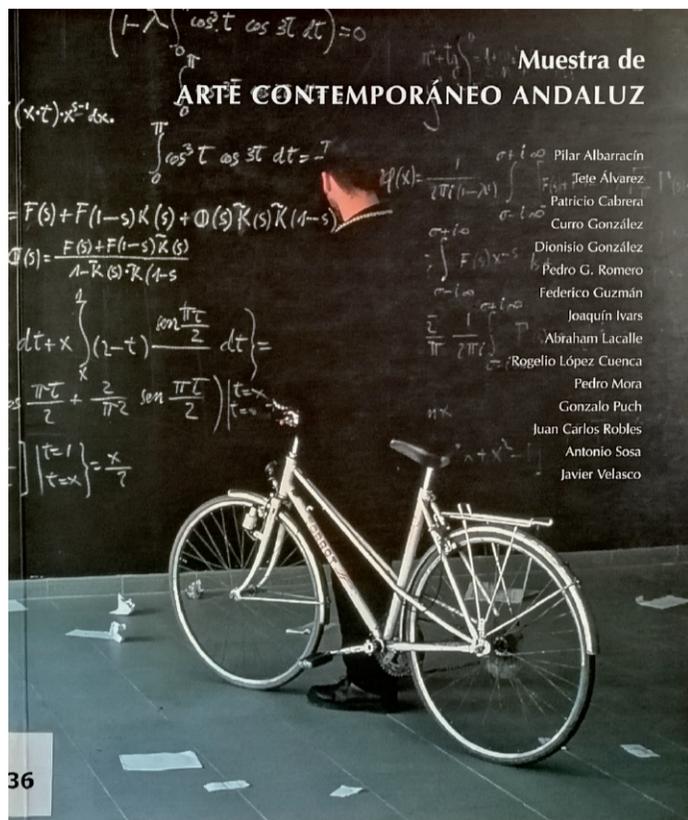


Fig. 6. Muestra de arte contemporáneo andaluz. 2002. Catálogo. Fundación El Monte, Sevilla.

sión de esta muestra era múltiple. Se proponía poner de manifiesto el momento concreto que estaba transitando el arte andaluz, ofrecer visibilidad a una serie de creadores que estaban renovando el panorama regional y nacional y, finalmente, permitir un ejercicio reflexivo sobre la actualidad y el futuro del arte en Andalucía<sup>43</sup>.

El texto que servía de preámbulo al catálogo y que se titulaba *Acaso*. *Diálogo en un atardecer de invierno* se articulaba como un singular diálogo entre dos curiosos personales antagónicos, *Acaso* y *Nicaso*. Ambos enfrentaban sus pareceres tanto en torno a problemáticas seculares

cuanto a distintos puntos capitales de la plástica y la estética andaluza de mayor actualidad. Uno de estos desencuentros bascula sobre la tradición y los tradicionalismos en relación con el desarrollo de la contemporaneidad. Sobrarían tradicionalismos y faltaría una verdadera conciencia de una tradición de logros y novedades alcanzados por los andaluces. La narración y evaluación histórica de tales logros habría sido dejada en manos de eruditos –cuando no de entusiastas aficionados– que habrían transmitido una idea arquetípica y folclórica de la realidad. Se afirma que con la excepción de trayectorias individuales y de modo más generalizado durante de la década de los ochenta, y aun así en precarias condiciones, el arte contemporáneo como tal no ha existido en el territorio andaluz.

De nuevo, en la conversación, emergía el tópico, tan real como subjetivo, del número y calidad de los artistas, donde lo andaluz se siente capacitado para entrar en competencia de igualdad y condiciones con lo foráneo, pues con respecto al resto: “Aún hay carencias de todo tipo, no existe verdadera política institucional que fomente la creación artística ni eduque al espectador (...) Tampoco existe un mercado lo suficientemente extenso

43. José A. Yñiguez, “Presentación,” en *Muestra de Arte Contemporáneo Andaluz*, 9.

como para mantener la propia producción artística y, por lo tanto, tampoco existen suficientes galerías con vocación de apostar por el arte contemporáneo que puedan aumentarlo. Todo ello unido a la falta de medios de comunicación con influencia en el exterior, hace de Andalucía un lugar periférico situado en las afueras de la periferia del sistema<sup>44</sup>.

Como indicaba el contertulio Nicaso, y como han señalado antes y después otros teóricos, esas dificultades podrían transformarse en el hecho diferencial de las artes en Andalucía, siempre en constante conflicto, aunque Acaso termine de convencerse:

Tampoco es posible distinguir a estas alturas particularidades regionales que marquen a los artistas y los encuadren en escuelas regionales. Cualquier referencia a cualquiera de las particularidades que se puedan considerar como regionales, sin duda tiene valor e intención pero no autoridad sobre el carácter de la obra. El ritmo de vida, el clima, la historia común y otras mil, o más de mil variables, determinan unas particularidades estadísticas que confieren carácter individual a un ámbito geográfico, pero la creación artística actual, aun cuando pueda incidir sobre ellas o tomarlas como punto de partida, no tiene ninguna vocación de convertirse en relicario de las mismas<sup>45</sup>.

En 2006, en el marco de la segunda edición de la BIACS (Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla), se inauguró en la Sala Villasís del Centro Cultural El Monte, la exposición *The Sock Strategy. La Estrategia del Calcetín*<sup>46</sup> comisariada por Iván de la Torre Amerighi.

El comisario de la muestra desglosaba los objetivos de la exposición, incluida dentro de la oferta periférica de una bienal artística de cariz internacional, entre los que destacaba la voluntad de "hacer visibles. Ver y ser vistos. Convocar la atención hacia el conocimiento del joven arte andaluz. Dejar testimonio futuro de ello (...) Potenciar y conectar las relaciones artísticas más internacionales y globales con aquellas más cercanas y genuinas proyectando, de tal modo, la validez universal, el carácter supranacional del arte andaluz actual y contemporáneo. Ello requería la interacción de un proyecto expositivo que operara a mayor profundidad que la mera exhibición, que interactuara en (y con) la realidad y el orden interno de la dinámica cultural y artística a nivel autonómico<sup>47</sup>.

Quedaron fuera aquellos artistas que, cumpliendo con las premisas marcadas –ser artistas andaluces menores de 35 años– ya habían sido seleccionados para la participación en el

---

44. José A. Yñiguez, "Acaso. Diálogo en un atardecer de invierno," en *Muestra de Arte Contemporáneo Andaluz*, 20-21.

45. Yñiguez, 21.

46. *The Sock Strategy. La estrategia del calcetín* (Sevilla: Fundación El Monte, 2006).

47. Iván de la Torre Amerighi, "Justificación expositiva," en *The Sock Strategy. La estrategia del calcetín*, 15.

programa genérico de BIACS II, que llevó por título *Lo desacogedor. Escenas fantasmas en la sociedad global*. Estos creadores fueron Miki Leal, Jacobo Castellano y MP & MP Rosado Garcés, pues la voluntad última del proyecto era demostrar que el arte joven andaluz poseía el mismo vigor plástico y validez intelectual que las manifestaciones artísticas que había sido seleccionadas por el comisario, historiador del arte y poeta nigeriano Okwui Enwezor para ser mostradas en el evento internacional.

El proyecto contó con el apoyo de Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de Sevilla, la Fundación Biacs y la Fundación El Monte. En el espacio expositivo de esta última institución –en la actualidad *Espacio Atin Aya* dependiente del Ayuntamiento de Sevilla– se exhibieron entre el 4 de octubre y el 30 de noviembre de 2008 obras e instalaciones de 29 artistas andaluces o afincados en Andalucía. Las realizaciones y piezas de los creadores fueron ordenadas en 6 líneas capitulares (El Elogio de la irreverencia, la Subversión de lo real, el Sujeto-Objeto, Escenografías y Máscaras, Esplendores cotidianos y Paisajes distópicos) que quedaban separadas por una singular organización museográfica diferencial, bajo la dirección del artista Paco Pérez Valencia, controvertida en la época y ampliamente imitada inmediatamente después.

Sin pretender establecer los parámetros de “lo andaluz” en el arte joven de la región, el comisario sí mencionaba distintos “factores de singularización” que se transformaban en desencadenantes de la creatividad o, más bien, en obstáculos que la condicionaban y dotaban de personalidad propia en un proceso que se repetía en todas las provincias andaluzas. Entre esos factores destacaban: un aprendizaje circunscrito a ámbitos docentes amanerados, academicistas e inmovilistas; la confrontación cotidiana con estructuras socio-culturales frecuentemente recelosas, cuando no hostiles, hacia lo contemporáneo y la convivencia con un patrimonio monumental y etnográfico abrumador, en muchos sentidos insuperable y siempre atosigante. También se señalaban una base social connivente con la(s) tradición(es), malentendidas estas como únicas vías de expresión creativa y obtención de belleza estética, y la ausencia secular de un tejido –bien mercantil o institucional– volcado con el mecenazgo y apoyo para con la innovación y experimentación creativa.

Estos hechos diferenciales, que podrían quedar resumidos en una constante política del enfrentamiento, habrían sido compartidos, de un modo u otro, por todos los artistas andaluces contemporáneos, lo que “además de formar un carácter recio y forjar un espíritu colectivo, pueden haber posibilitado unas pautas cohesivas comunes a la hora

de edificar un lenguaje traductor para con el mundo circundante<sup>48</sup>.

Para el comisario, este factor de enfrentamiento, esta constante situación de combate (en y con la sociedad) y este rosario de proyectos y promesas incumplidos (por parte de las instituciones culturales y las esferas políticas), serían los que habrían llevado a gran parte del arte andaluz contemporáneo a subsistir en un constante punto intermedio entre la "mentalidad de la decepción" y la "idealización ilusionada": "Tras vivir con desolación la defección de unas ilusiones y objetivos imposibles de cumplir; hastiados de la lucha y sin poder asumir el oneroso coste moral y anímico de la refriega, a emigrar; bien con la literalidad que marca el término, buscando nuevos horizontes creativos y profesionales fuera de Andalucía; bien metafóricamente, plegando velas, emboscándose en un exilio interior, silentes, decepcionados y alejados de toda ceremonia cultural"<sup>49</sup>.

El tono en exceso pesimista del texto puede que derivase de los momentos en los que fue escrito. Ya en 2008, si no se constataba, sí se barruntaba la nueva crisis económica que se sobrevenía y que impactaría de nuevo con extrema fuerza sobre el frágil armazón de la cultura andaluza. También se vislumbraba que ello traería consigo el final de los esfuerzos hasta el momento articulados –véase la difícil supervivencia hasta su desaparición del *Programa Iniciararte*– para impulsar la identidad de un arte andaluz y fomentar su conocimiento a partir de unos mecanismos como las exposiciones y los catálogos, herramientas que progresivamente iban a ser sustituidas por otros formatos.

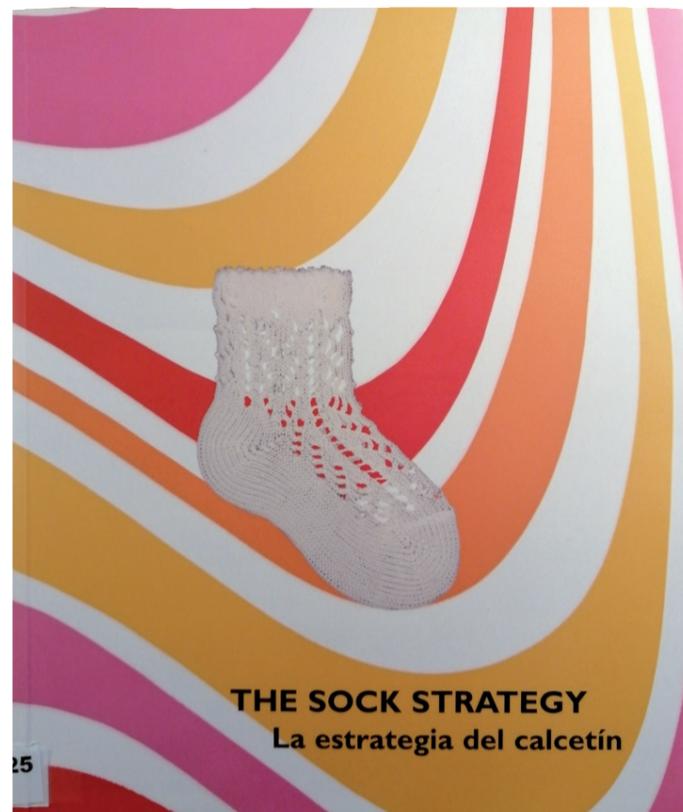


Fig. 7. *The Sock Strategy. La estrategia del calcetín*. 2006. Catálogo. Fundación El Monte, Sevilla.

48. De la Torre Amerighi, 17.

49. Iván de la Torre Amerighi, "Usted se preguntará por qué cantamos," en *The Sock Strategy. La estrategia del calcetín*, 23.

A partir de la segunda mitad de la primera década del siglo XXI y hasta bien entrada la siguiente resulta posible encontrar una serie de propuestas que, tal vez influenciadas por los nuevos formatos de catalogación aparecidos a nivel internacional de la mano de editoriales como Taschen o Phaidon, trataron de parcelar un ámbito concreto de una determinada realidad artística. Y lo plasmaron mediante unas herramientas de indagación que podrían ser consideradas como guías de “una exposición imaginaria, en las que cada artista dispone del mismo espacio y en la que la concatenación entre ellos se debe al azar, al orden alfabéticos de sus nombres”<sup>50</sup>. Entre esos nuevos formatos en los que Andalucía fue pionera es posible citar *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*<sup>51</sup>, cuyos dos tomos fueron presentados en ARCO 2008, y *Stand By\_012. Guía de la Fotografía Andaluza Actual*<sup>52</sup>.

## Conclusiones

La efervescencia de la década de los ochenta, en cuanto a la profusión expositiva y catalogar que documentan y defienden la singularidad e importancia de unas nuevas generaciones de artistas andaluces, resultó imposible de mantener con idéntica intensidad durante los siguientes lustros, aunque se perpetuasen los modelos hasta bien entrado el siglo XXI.

Las causas de estas defecciones han sido variadas y complejas, pero entre ellas cabría destacar la progresiva reducción de los presupuestos culturales públicos, la consolidación del Estado de las autonomías y la visión de la defensa del hecho diferencial como un anacronismo, las sucesivas crisis económico-sociales de principios de la década de los noventa y de fines de la primera década del nuevo siglo, la progresiva globalización de los lenguajes artísticos y la difusión internacional que alcanzan de modo particular a algunos creadores andaluces.

Todo ello ha venido enfriando la voluntad o necesidad de defender una dicción o, al menos, unos ademanes lingüísticos propiamente singulares. Por otro lado se ha descubierto la necesidad de dotarse de catálogos-inventario que parcelen y estudien casos concretos y específicos dentro del arte producido desde Andalucía o por andaluces, más allá del espacio limitado que permite el catálogo expositivo.

---

50. Burkhard Riemschneider y Uta Grosenick, “Prólogo,” en *Arte de hoy* (Colonia: Taschen, 2001), 7.

51. Iván de la Torre Amerighi, coord., *Arte desde Andalucía para el siglo XXI* (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008).

52. Sema D'Acosta, ed., *Stand By\_012. Guía de la Fotografía Andaluza Actual* (Sevilla: Fundación Valentín de Madariaga, 2012).

A lo largo de los diferentes ejemplos escogidos que se han ido sucediendo a lo largo de tres décadas, ya se debieran a impulsos políticos o derivasen de iniciativas privadas, ha podido constatarse cómo los argumentos en torno a los rasgos diferenciales de la plástica andaluza, convenientemente perfilados y matizados, se han perpetuado en el tiempo. Conceptos como la abundancia y calidad de la producción artística andaluza se han visto anudados a la noción de una personalidad creativa flexible y permeable que ha permitido alcanzar una sensibilidad distintiva e híbrida, que fusiona el bagaje de siglos de historia y tradición con aportes foráneos, exógenos. Esta última consideración gira en torno a la confluencia sin complejos de los originales conceptos estéticos y artísticos vernáculos, lo que se ha sido denominado como "acento andaluz", con lenguajes, modos y modelos vigentes en cada momento determinado en la escena internacional aceptados como lengua franca.

Dos elementos más suelen repetirse en los discursos vistos. El primero es la dialéctica de la confrontación y la incompreensión que comparten los creadores andaluces con respecto a un entorno ensimismado en los tradicionalismos y carente de estructuras docentes, institucionales y mercantiles mínimamente sólidas. De este enfrentamiento ha pervivido la idea de un artista andaluz autosuficiente, acostumbrado a la superación de obstáculos y a la falta de ayudas. Dentro de los procesos que ayudan a la disolución de la hostilidad y a la transformación de premisas negativas en situaciones provechosas destacan sobre los demás la constante utilización, en distintos grados, de la ironía y el escepticismo.

El segundo elemento, mucho más complejo de delinear es el de una suerte de *ethos* o forma de comportamiento social colectivo que, en los artistas, se sustancia en la asunción como verdadero de un estadio -Andalucía- que es al tiempo real, imaginario y conceptual y un sentimiento de nostalgia permanente. Nostalgia compartida por quienes trabajan desde el territorio (en una suerte de exilio interior) y quienes viven fuera de él (desplazados de un medio que es rememorado constantemente).

En suma, en los numerosos textos catalogares que se han ido revisitando en las presentes páginas se repiten ciertos arquetipos presentes, tal vez invariantes, que ya desgranaba en 1923 Francisco Cuenca en su obra *Museo de pintores y escultores andaluces*<sup>53</sup>, interesante precedente de los compendios artísticos de nuevo formato que han eclosionado a finales del siglo XX y principios del XXI. El prólogo de dicha publicación, debido al dramaturgo y poeta almeriense Francisco Villaespesa, destila una honda y curiosa

---

53. Francisco Cuenca, *Museo de pintores y escultores andaluces* (La Habana: Rambla, Bouza y Cía, 1923).

actualidad. En este se denunciaban los tópicos y la leyenda pintoresca de Andalucía, se reconocía la importancia de los condicionantes ambientales y climáticos, la predisposición e intuición natural, la preponderancia de una tradición secular así como un folclore particular que condicionaba un desarrollo lento y trabajoso de la cultura y la sociedad. Aparecían ya, como notas distintivas de la creatividad andaluza, la cantidad porcentual de artistas que la tierra producía, la capacidad de absorción, deglución y reinención de la cultura para con los influjos externos, la alegría dolorosa y cierta nostalgia consoladora y estimulante<sup>54</sup>.

## Referencias

- Andalucía. Arte de una década* (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1988).
- Andalucía puerta de Europa* (Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, s. f.).
- Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70* (Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Consejería de Cultura, 2002).
- Andana 1. Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía* (Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1982).
- Arte Actual. Andalucía Puerta de Europa* (Sevilla: Junta de Andalucía, 1985).
- Bonet, Juan Manuel. "Tres obras clave." En *Arte Actual. Andalucía Puerta de Europa*, 8-13. Sevilla: Junta de Andalucía, 1985.
- Campoy, Antonio Manuel. "Pintores andaluces en Madrid." En *Pintores Andaluces en Madrid*, s.p. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1988.
- Carmona, Eugenio. "Sísifo andaluz o breve prehistoria en torno a las relaciones entre Andalucía y el arte moderno." En *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70*, 29-35. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Consejería de Cultura, 2002.
- Chacón, José Antonio. "Presentación." En *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70*, 15-17. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Consejería de Cultura, 2002.
- Chaves González, Manuel. "Presentación." En *Andalucía y la modernidad. Del Equipo 57 a la generación de los 70*, 11. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Consejería de Cultura, 2002.
- Cuenca, Francisco. *Museo de pintores y escultores andaluces*. La Habana, Cuba: Rambla, Bouza y Cía, 1923.
- D'Acosta, Sema, ed. *Stand By\_012. Guía de la Fotografía Andaluza Actual*. Sevilla: Fundación Valentín de Madariaga, 2012.
- Danvila, José Ramón. "Introducción." En *Andalucía. Arte de una década*, 5-7. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1988.

54. Francisco Villaespesa, "Prólogo," en Cuenca, *Museo de pintores*, 17-27.

- De la Torre Amerighi, Iván. "Justificación expositiva." En *The Sock Strategy. La estrategia del calcetín*, 15-18. Sevilla: Fundación El Monte, 2006.
- . "Usted se preguntará por qué cantamos." En *The Sock Strategy. La estrategia del calcetín*, 21-23. Sevilla: Fundación El Monte, 2006.
- , coord. *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2008.
- Domínguez Ortiz, Antonio. "Huellas de la cultura andaluza." En *Andalucía puerta de Europa*, s.p. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, s. f.
- Gala, Antonio. "Palabras ante una exposición." En *Andana 1. Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía*, s.p. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1982.
- Gállego, Julián. "Pintores andaluces desde 1900." En *Pintores andaluces desde 1900*, s.p. Granada: Banco de Granada, 1977.
- I Exposición de pintores andaluces contemporáneos* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1978).
- "La exposición *Andalucía, puerta de Europa* ofrece una síntesis del pasado andaluz." ABC (ABC de Sevilla), 8 de noviembre de 1985. Consultado el 8 de julio de 2019. <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1985/11/08/017.html>
- Marzo, Jorge Luis. "Lo moderno como antimoderno. Apuntes sobre el arte oficialista español en la época de la Transición." En *El poder de la imagen. La imagen del poder*, editado por Margarita Ruiz Maldonado, Antonio Casaseca, y Francisco Javier Panera Cuevas, 119-218. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
- Moreno Galván, José María. "Prólogo." En *I Exposición de pintores andaluces contemporáneos*, s.p. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1978.
- Muestra de Arte Contemporáneo Andaluz* (Sevilla: Fundación El Monte, 2002).
- Pintores andaluces desde 1900* (Granada: Banco de Granada, 1977).
- Pintores andaluces en Madrid* (Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1988).
- Pintores de Andalucía* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1982).
- Power, Kevin. "El alto volumen de la música." En *Arte Actual. Andalucía Puerta de Europa*, 62-67. Sevilla: Junta de Andalucía, 1985.
- Revilla Uceda, Miguel-Ángel. "Prólogo." En *Pintores andaluces desde 1900*, s.p. Granada: Banco de Granada, 1977.
- . *José María Rodríguez Acosta, 1878-1941*. Madrid: Turner, 1992.
- Riemschneider, Burkhard y Uta Grosenick. "Prólogo." En *Arte de hoy*, 6-7. Colonia: Taschen, 2001.
- Rivas, Francisco. "Elogio de los que se fueron." En *Andana 1. Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía*, s.p. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1982.
- . "Rompecabezas andaluz. Notas sobre la historia del Arte Moderno en Andalucía." En *Pintores de Andalucía*, s.p. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1982.
- The Sock Strategy. La estrategia del calcetín* (Sevilla: Fundación El Monte, 2006).
- Torres Vela, Javier. "Presentación." En *Arte Actual. Andalucía Puerta de Europa*, 5. Sevilla: Junta de Andalucía, 1985.

---. "Presentación." En *Andalucía. Arte de una década*, 3. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1988.

Yñiguez, José A. "Apoyados en el quicio de la copla." En *Arte Actual. Andalucía Puerta de Europa*, 28-31. Sevilla: Junta de Andalucía, 1985.

---. "Acaso. Diálogo en un atardecer de invierno." En *Muestra de Arte Contemporáneo Andaluz*, 11-21. Sevilla: Fundación El Monte, 2002.

---. "Presentación." En *Muestra de Arte Contemporáneo Andaluz*, 9. Sevilla: Fundación El Monte, 2002.

Villaespesa, Francisco. "Prólogo." En *Museo de pintores y escultores andaluces*, Francisco Cuenca, 17-27. La Habana: Rambla, Bouza y Cía, 1923.





# Paisaje y videoarte en la era del Antropoceno: el paisaje ecologista

Landscape and Video Art in the Anthropocene Era: The Ecologist Landscape

Cristina Sanz Martín

Universidad de Málaga, España

cristinasanz@usal.es

<https://orcid.org/0000-0002-5225-6847>

Recepción: 09/05/2020 | Aceptación: 07/07/2020

## Resumen

*Desde los sesenta, el paisaje ha experimentado un resurgimiento en el arte, sin embargo, se sigue representando e interpretando, principalmente, a través de los códigos pictóricos heredados de la tradición paisajística moderna. Tras analizar el panorama artístico contemporáneo, y, en particular, las propuestas videoartísticas, hemos detectado el surgimiento de un nuevo paisaje que se adapta a los códigos formales y conceptuales que representan a la sociedad de su tiempo, como, por ejemplo, la imagen en movimiento, el lenguaje audiovisual o la sensación inmersiva. Así como a las preocupaciones que turban a la sociedad contemporánea. Este trabajo trata sobre las prácticas que aúnan videoarte y paisaje, particularizando en aquellas que se centran en el -que hemos denominado- paisaje "ecologista".*

## Abstract

*Since the sixties, the Landscape has experienced a resurgence in the arts. However, it continues to be represented and interpreted mainly through pictorial codes inherited from the modern landscape tradition. Our analysis of the contemporary art scene, with a focus on video art proposals, reveals the emergence of a new landscape that adapts to formal and conceptual codes as a reflection of contemporary society. Examples include the moving image, audiovisual language or a feeling of immersion, as well as society's concerns. This study addresses the practices that combine video art and landscape, focusing on those that feature what we have named "ecological" landscapes.*

## Palabras clave

Paisaje  
Arte  
Videoarte  
Ecologismo  
Contemporáneo  
Antropoceno

## Keywords

Landscape  
Art  
Video Art  
Ecologism  
Contemporary  
Anthropocene

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Sanz Martín, Cristina. "Paisaje y videoarte en la era del Antropoceno: el paisaje ecologista." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 26 (2020): 292 - 317. <https://doi.org/10.46661/atRIO.4862>

© 2020 Cristina Sanz Martín. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

*La contemplación del mundo exterior siempre será clave para la supervivencia de cualquier especie y, por lo tanto, es un acto instintivo.*  
Gianfranco Foschino<sup>1</sup>.

## Introducción

En las últimas décadas, especialmente desde los sesenta, el paisaje ha experimentado un resurgimiento en el arte contemporáneo. Mas, paradójicamente, a la vez, ha ido sufriendo una cierta despreocupación por parte de la Historia del Arte en cuanto a su identidad y autonomía, y una apropiación errada por parte de muy diversas disciplinas, desarraigándolo de su verdadero sentido y otorgándole nuevos y dispares significados que, preocupantemente, contribuyen a la confusión identitaria de las nuevas prácticas artísticas contemporáneas. Parece que hemos olvidado que el paisaje surgió como un género pictórico, con su correspondiente definición y con sus características propias como corresponde a todo género. Hoy día el paisaje se ha expandido más allá del formato pictórico de la tradición moderna, pero: ¿Cuál es el paisaje que representa a la era contemporánea?, ¿cómo son los códigos, la narrativa, el lenguaje y la estética de aquellos que están creando una nueva tradición paisajista que sí representa a los individuos del Antropoceno?<sup>2</sup>. La hipótesis que plantea esta investigación es que ha surgido un nuevo tipo de paisaje. Un nuevo paisaje que los historiadores del arte parecemos haber obviado hasta ahora y que dista mucho de los códigos estéticos y conceptuales de la tradición paisajística moderna.

A lo largo de nuestra investigación hemos identificado diferentes tipos de paisajes en el arte contemporáneo, empero en este artículo nos centraremos en estudiar únicamente una tipología, aquel que hemos denominado "paisaje ecologista". Un nuevo tipo de paisaje genuinamente contemporáneo que surge en respuesta a la realidad única de nuestra sociedad. Revisaremos este amplio panorama a través del estudio de la obra de tres videoartistas, cuyos trabajos –de manera intencionada o no–, por su naturaleza, toman una dimensión de índole casi activista. Se trata de artistas que entienden la naturaleza como un gran sistema armónico en el que nosotros representamos solo un elemento más y que establecen con ella relaciones de respeto y aprendizaje, alejándose de la dominación y la destrucción que reina hoy. Sus trabajos pretenden remover el

1. Esta cita pertenece a una entrevista aún inédita realizada al artista en enero de 2019. La entrevista será publicada junto a la investigación que motiva este artículo.
2. Este término será detenidamente tratado en el segundo apartado, "La praxis".

pensamiento de los espectadores y contribuyen a instaurar una conciencia ecologista colectiva en una sociedad que ha creado un mundo artificial paralelo desconectándonos, así, de nuestro ecosistema originario. Estos artistas son conscientes de los riesgos de la era antropocénica y tratan de hacer ver a la sociedad los resultados presentes y futuros de las consecuencias de su impacto ambiental.

Resulta preocupante ver cómo en los últimos años se ha asumido de forma colectiva una idea errada del concepto de paisaje. Con notoria frecuencia se concibe al paisaje como una realidad geográfica. Sin embargo, lo que resulta aún más alarmante es la asiduidad con la que encontramos estas ideas en la disciplina artística. A diferencia de lo frecuentemente asumido, el paisaje no puede ser una realidad física porque no existe *per se*. Hoy en día el término se ha diluido hasta abarcar campos tan dispares como el turismo, la ecología, el urbanismo, la sostenibilidad o la sociología<sup>3</sup>, como si hubiésemos olvidado que el paisaje es un género que nació con las bellas artes. Otra de las problemáticas que motivaron este trabajo es que gran parte de las prácticas que hemos analizado a lo largo de esta investigación son, relativamente, muy recientes, la gran mayoría de la última década. Paradójicamente, estos nuevos paisajes sí han entrado dentro del circuito del arte: se escribe sobre ellos en *magazines* –que se acercan más al periodismo que a la ciencia–, los artistas han llegado a las galerías, participan en las ferias de arte de todo el mundo y comienzan a formar parte de los fondos de los mejores museos de arte contemporáneo como el MoMA. Pero se ha detectado un gran vacío en cuanto a un estudio riguroso de las mismas desde la disciplina de la Historia del Arte. Existe una necesidad urgente de que estos nuevos paisajes sean estudiados desde el ámbito académico.

Hablar de paisaje implica hablar de cultura, historia, tradición, literatura, creencias religiosas, filología, percepción, ciencia, filosofía, poesía, bellas artes, especialmente de historia de la pintura, pero también de fotografía. El paisaje es un conglomerado de diversas disciplinas. Para existir, reclama un esfuerzo perceptivo, determinado, además, por la condición socioeconómica del individuo y su bagaje cultural. El paisaje es un constructo creado a través de la tradición cultural que se fue desarrollando con el paso de los siglos gracias, también, al desarrollo científico y artístico. Es una ecuación formada, por un lado, por la naturaleza y el ser humano y, por el otro, por el sentimiento, la poética, la subjetividad y la percepción. Para que el individuo alcance esta subjetivización, debe construir una mirada crítica y proyectar un sentimiento sobre el territorio. La filosofía, la

---

3. Javier Maderuelo, *El paisaje: génesis de un concepto* (Madrid: Abada, 2005), 36.

religión, la literatura o el arte son herramientas constructoras de pensamiento que nos permiten alcanzar dicha subjetivización. Como decía René-Louis de Girardin: "hay país y paisaje, como hay desnudez y desnudo"<sup>4</sup>.

El paisajista Javier Maderuelo explica que el paisaje es un concepto inventado, una construcción cultural. No es un lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas y sentimientos que elaboramos a partir del lugar. El paisaje precisa de un sujeto que lo interprete. Reclama un juicio estético y la proyección emocional del artista y del espectador. El paisaje se desarrolló de forma paralela a los avances pictóricos hasta convertirse en un género que cobrará particular fortuna a partir del siglo XVII<sup>5</sup>.

Sin embargo, a pesar de que el paisaje se gestase en la pintura, el primer atisbo del que tenemos conocimiento se encuentra en una epístola de Petrarca de 1336, donde narra su ascensión al monte Ventoux. Este texto se considera un punto de inflexión para el nacimiento del paisaje, y esto es así porque se denota un cambio de mentalidad en cuanto a la relación con la naturaleza: se aprecia una intención consciente de contemplación, una sensibilidad y una búsqueda de placer, así como una subjetivación. Además, coetáneamente, en el campo de la pintura se empezaron a vislumbrar los primeros indicios de protopaisaje en el *Trecento* italiano de la mano de Giotto. Si bien este vivió en una época aún muy temprana para hablar de paisaje, se denota cómo ya comenzó a cambiar los fondos dorados tan representativos del *Trecento* por tímidas incursiones de elementos naturales. Esto ha dado lugar a que muchos le declaren como el "fundador de la pintura de paisaje", pero esto resulta una afirmación muy reductiva, puesto que ningún cambio nace por la invención de un solo autor. Además, aceptando una premisa así, se menospreciaría toda la tradición del norte, la cual fue determinante para el surgimiento del paisaje occidental. Algunos de estos protopaisajes se encuentran, por ejemplo, en el famoso ciclo de Giotto *La vida de San Francisco* (h. 1300), en Asís, entre los que hay frescos como *La donación de la capa*; mas también entre artistas coetáneos como Ambrogio Lorenzetti con su *Alegoría de la Redención* (1338).

No obstante, pese a que las primeras pinceladas procedan de Italia, la tradición cultural de la pintura de paisaje occidental viene del norte de Europa, probablemente por estar menos influidos por las estrictas doctrinas de la religión, por las teorías del arte atadas a la herencia de la cultura clásica, por el lenguaje de la filosofía helénica y por las formas

---

4. Citado en Alain Roger, *Breve tratado del paisaje* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 22.

5. Maderuelo, *El paisaje*, 38.

de la retórica latina<sup>6</sup>. Los primeros paisajes autónomos son obra de pintores como Alberto Durero, Lucas Cranach "El Viejo", Albrecht Altdorfer, Joachim Patinir o Jacob van Ruysdael. Naturalmente, anteriores a estos primeros paisajes autónomos en Flandes, hallamos protopaisajes que también surgen en los fondos de las pinturas, los primeros ejemplos nos llegan del siglo XV, como, por ejemplo, *Nacimiento de San Juan Bautista y San Juan bautizando a Cristo* (h. 1420-40) de Jan van Eyck (1390-1441).

De entre todos estos artistas, quien debe ser especialmente considerado es Joachim Patinir (1480/1485-1524), comúnmente aceptado por los especialistas como el primero en crear un paisaje independiente y autónomo. Aunque pueda parecer exagerado emitir una afirmación tan absolutista, la novedad de Patinir no reside en ser la primera persona en retratar el entorno, sino en ser el primero en convertir a la naturaleza en tema protagonista otorgando a las figuras un lugar secundario, esta inversión de la jerarquía se aprecia muy bien en *El paso de la laguna Estigia* (1520-1524), por ejemplo. Sus contemporáneos ya le llamaban "pintor de paisajes". Aunque Patinir no partía de cero, lo que le desmarca de los otros pintores es que tuvo mucho éxito y creó "escuela". Y lo hizo en Amberes, donde pudo tener influencia, no como en el caso Albrecht Altdorfer quien, pese a que era coetáneo, trabajaba desde el valle del Danubio, desde donde no alcanzó una posición tan privilegiada e influyente<sup>7</sup>.

El siglo XVII constituye la consagración del paisaje porque es cuando el género tomó entidad y autonomía. En el foco del norte destaca primordialmente Jacob van Ruisdael debido a su versatilidad en la representación tan fiel y poética de la naturaleza, por la fuerza compositiva y por la introducción de innovaciones técnicas y temáticas que marcaron el desarrollo posterior, como, por ejemplo, el abandono del paisaje tonal. Su obra también destacó entre sus contemporáneos por presentar un imaginario que dirigía la atención a ideas contemporáneas acerca de la naturaleza y la sociedad<sup>8</sup>. Entre sus obras célebres destaca, por ejemplo, *Cascada en un paisaje montañoso* (1660).

Por su parte el sur, también experimentará un siglo dorado de la mano de Claudio de Lorena y Nicolas Poussin, quienes retrataron la campiña romana con un clasicismo e idealismo exquisito. Puesto que, en contraposición con Flandes, la tradición latina estuvo

6. Dietmar Elger, Robert Rosenblum, y Fundación Juan March, *La abstracción del paisaje: del Romanticismo nórdico al Expresionismo Abstracto* (Madrid: Fundación Juan March, Ed. Arte y Ciencia, 2007), 268.

7. Alejandro Vergara, "La realidad trascendente de Patinir," *YouTube*, 2007, consultado el 19 de diciembre de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=jIn2ouq8Uhw>.

8. John Walford, *Jacob van Ruisdael and the perception of Landscape* (New Haven: Yale University Press, 1991), 204.

influenciada por la herencia grecolatina. Si bien ambos pintores pertenecen a la misma tradición, sendas trayectorias artísticas distan mucho la una de la otra. Mientras que el lorenés retrata una representación poética de la campiña romana, con sus luces cambiantes y sus asociaciones complejas, Poussin crea sus paisajes basándose en un pensamiento estoico y en cálculos lógicos. Por tanto, los medios de expresión adoptados por Claudio de Lorena serán radicalmente distintos a los de Nicolas Poussin<sup>9</sup>.

Por su parte, el siglo XVIII no significó una gran contribución técnica al desarrollo del paisaje, no obstante, la aportación indudablemente más importante al género durante este siglo, y, con ello, a la construcción del pensamiento paisajístico, se encuentra en la estética, en el pensamiento. Aunque nos resulte realmente imposible abordar este amplio tema en el presente artículo, consideramos conveniente recordar que se trata del Siglo de las Luces, de la razón. El signo del nacimiento de la estética contemporánea es la subjetivización de las cuestiones estéticas<sup>10</sup>. El foco se vuelve hacia el individuo, hacia el interior, y no hacia las cualidades formales del objeto. La consideración de la experiencia de los sentidos como forma de conocimiento creó el marco ideal para que ciertas ideas filosóficas pudieran desarrollarse y, con ellas, las categorías estéticas de lo pintoresco y lo sublime, tan determinantes para el género.

El siglo XIX constituye el gran apogeo del paisaje. Mas resultaría un desacierto defender, como en ocasiones viene ocurriendo, que el paisaje representa el "estilo romántico", pues no existe como tal. El Romanticismo no es un estilo establecido bajo una serie de normas, sino más bien se concibe como las prácticas artísticas resultantes de un conjunto de ideales comunes como pueden ser la importancia que se otorga en este periodo a la creatividad artística, a la originalidad, la individualidad o la autenticidad de la obra, así como a la integridad y a una nueva manera de entender la significación y la finalidad de las obras de arte y la función del artista<sup>11</sup>. Estos son los principales intereses que comenzaron a popularizarse hacia 1800 y que son comunes a artistas tan dispares como Runge, Friedrich, Turner, Constable o Rousseau. Mas, aunque el paisaje no represente el estilo romántico, indudablemente este le otorgó una dimensión metafísica, le dotó de la categoría estética de lo sublime y, por consecuencia, lo consagró como "algo más que un género".

---

9. Anthony Blunt, *Arte y Arquitectura en Francia. 1500-1700* (Madrid: Cátedra, 1983), 311.

10. Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2010), 1: 32.

11. Hugh Honour, *El Romanticismo* (Madrid: Alianza Ed., 1989), 331.

En el curso de este desarrollo a través de los siglos, el paisaje pasa de representar “cosas” a representar “impresiones”. Así es cómo, con la llegada del Impresionismo, el paisaje atestigua un cambio de consciencia de la sociedad, o, mejor dicho, el nacimiento de una nueva consciencia<sup>12</sup>. Ahora, los artistas no se centran en lo que ven sino en cómo lo ven, en “la mirada”. Debido al carácter experimental que adquiere el arte en este momento –recordemos que coetáneamente estaba desarrollándose la fotografía–, podríamos hablar del paisaje impresionista como un “instrumento de estudio” para investigar otras inquietudes, como pueden ser la luz y los efectos ópticos en la mirada. Los impresionistas se acercaron a la representación con un afán casi científico<sup>13</sup>.

Por su parte, la fotografía tuvo un papel determinante para el género del paisaje, aunque nos resulte verdaderamente imposible abordar aquí su interesante aportación, queremos reivindicar su papel tan frecuentemente ignorado. Con la llegada de la fotografía, la pintura abandona la figuración y la abstracción toma su lugar rechazando toda representación. De manera que el paisaje pictórico, que precisa de dicha figuración, entra en crisis. Es, entonces, la fotografía, en tanto que se presenta como fiel reproductora de la realidad, la que toma la responsabilidad de continuar con la tradición paisajística desde este momento y hasta el fin de las vanguardias en la década de los 60 (en la medida en que la modernidad supone una vuelta de espaldas a la naturaleza y que el paisaje muere en la abstracción que inaugura la pintura moderna). Algunos de los estilos que trabajaron el paisaje durante estos años son, por ejemplo, la fotografía pictorialista o la fotografía directa.

Así pues, somos conscientes de que podría parecer desacreditador hablar de “género” en el seno de las prácticas contemporáneas cuando fue precisamente ese rechazo al sectarismo añejo lo que motivó el fin de la era moderna. Al rescatar el paisaje en el contexto del género videográfico, no pretendemos reconstruir un discurso en la línea del academicismo del XIX. Si no, revisar los géneros desde el pensamiento abierto e híbrido del siglo XXI, partiendo de la aceptación de la consanguinidad de las artes que caracteriza a la época “transmedia”, estudiaremos las obras a partir de sus características y propósitos individuales para, así, devolverles su propia identidad. Los nuevos formatos –fotografía, videoarte, arte digital o cine– han heredado las particularidades de los géneros pictóricos. Y, aún hoy, a pesar de la hibridación de las artes, se distinguen con facilidad tales temáticas. Lo más interesante es que, frecuentemente, los artistas también

---

12. Kenneth Clark, *Landscape into Art* (Boston: Beacon Press, 1961), 131.

13. Juan David Chávez, “La exaltación mágica del paisaje,” *Iconofacto* 9, no. 13 (2013), 131.

han cuestionado, problematizado y transformado estos géneros. Por tanto, debemos tomar esta clasificación simplemente como una vía para abarcar el estudio de un tema tan amplio y no como una catalogación hermética.

## La praxis

Desde el siglo XVII la naturaleza ha sido alarmantemente cosificada, lo que ha repercutido en la configuración de una nueva era geológica denominada Antropoceno. En 2016, un grupo interdisciplinar de expertos se reunió en el Congreso Internacional de Geología<sup>14</sup> para valorar si la Tierra ha entrado en una nueva era geológica y podemos dar por concluido el Holoceno –que comenzó hace unos 11.500 años–. Acordaron que el Antropoceno es ya una nueva época geológica dentro del periodo Cuaternario<sup>15</sup>, que comenzó a mediados del siglo XX con los isótopos radiactivos de las bombas nucleares, cuyo rastro durará unos 4.500 millones de años, tantos como tiene la Tierra<sup>16</sup>.

La Tierra ha entrado en una nueva era que nosotros mismos hemos provocado y de la que muy probablemente seremos sus víctimas, porque la arrogancia humana no es motivo suficiente para olvidar que, antes de nosotros, la Tierra –por diversos motivos: meteoritos, glaciaciones...– ya ha experimentado cinco grandes extinciones. La última, y más famosa, la de los dinosaurios. Y, actualmente, según los expertos, estamos experimentando la sexta, puesto que las tasas que determinan el número de especies que mueren cada año supera cincuenta veces a las esperadas. Además, estas extinciones –excepto la de los dinosaurios– se debieron a cambios climáticos, la mayoría debidas al dióxido de carbono de las explosiones de volcanes, que originaron un rápido calentamiento global<sup>17</sup>. Hay una realidad que no puede obviarse y es que existe una huella geológica innegable de las acciones humanas sobre la Tierra.

14. Se trata del Congreso Internacional de Geología en su edición no. 35, celebrado en Ciudad del Cabo (Sudáfrica) entre el 27 de agosto y el 4 de septiembre de 2016. Puede encontrarse más información en el artículo publicado previamente al congreso a fin de divulgar sus primeros resultados: en Colin N. Waters et al., "The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene," *Science*, no. 351 (2016): 137-147 y en el comunicado emitido por el grupo "Media Note, Anthropocene Working Group," 2016.

15. Javier Salas, "Bienvenidos al Antropoceno: «Ya hemos cambiado el ciclo natural de la tierra»,” *El País*, 9 de septiembre de 2016, consultado el 14 de enero de 2020, [https://elpais.com/elpais/2016/09/05/ciencia/1473092509\\_973513.html](https://elpais.com/elpais/2016/09/05/ciencia/1473092509_973513.html).

16. Miguel Ángel Criado, "Antropoceno, la era en la que destruimos el planeta,” *El País*, 27 de mayo de 2018, consultado el 15 de enero de 2020, [https://elpais.com/elpais/2018/05/25/ciencia/1527257820\\_374244.html](https://elpais.com/elpais/2018/05/25/ciencia/1527257820_374244.html).

17. Alex Dunhill, "Pérmico, y otras extinciones masivas de las que el ser humano puede aprender,” *El País*, 26 de julio de 2017, consultado el 15 de enero de 2020, [https://elpais.com/elpais/2017/07/14/ciencia/1500023971\\_650028.html](https://elpais.com/elpais/2017/07/14/ciencia/1500023971_650028.html).

Aunque el cambio empezó a gestarse con la Revolución Industrial, para afirmar que la Tierra entra en un momento geológico distinto –explica el geólogo A. Cearreta– tiene que haber un cambio “global y sincrónico”. Por eso, aunque se propuso el año 1800 como fecha de inicio, se descartó porque su huella no llegó a todo el globo. Sin embargo, ahora se trata de un cambio en el comportamiento del planeta al completo. Provocado por los humanos y sus plásticos, sus emisiones de gases, sus industrias, la alteración de ecosistemas o la desaparición de biodiversidad, entre otras muchas acciones<sup>18</sup>. “Muchos de estos cambios son de larga duración, y otros son irreversibles”, asegura el grupo en su resolución<sup>19</sup>. El Antropoceno es el resultado físico y evidente de la creencia del ser humano de estar por encima del resto de especies y salirse de las cadenas tróficas que garantizan el balance del planeta.

Hemos ido enseñando (...) que el ser humano es un animal inteligente y que esto es una lucha por la supervivencia. Y en esta lucha sobreviven los más fuertes o los que consiguen adaptarse mejor (...) Pero esto es un problema (...) Porque el ser humano ya hace siglos que salió del ámbito de la necesidad y entró en el ámbito de la libertad (...) Y, aunque en el campo de las artes sí hemos conseguido guardar la dignidad humana, no lo hemos hecho en la vida social y en la vida económica. Ahí sí, luchamos. Y nos animalizamos. Ahora esa es la tarea, llevar la dignidad humana a la economía y la sociedad<sup>20</sup>.

¿Qué tipo de sociedad se esconde tras estas acciones tan extremas? Parece evidente que esta sociedad no vive ni la misma realidad, ni tiene la misma conciencia que aquella que configuró la tradición paisajística de la era moderna. Es una civilización, sin duda, tecnológica. Todo es sonido e imagen: es audiovisual. Es rápido, mas efímero. El tiempo debe ser controlado por el individuo a su beneplácito. Es percepción, todo debe crear un impacto, una impresión que estimule los sentidos, y, sobre todo, debe moverse y sonar. Y si puede ser inmersivo, aún mejor. Es un mundo instantáneo, todo debe responder al “ya” y al “ahora”, y preferiblemente bajo el control del consumidor. Es un mundo (pseudo)controlado, puesto que creemos controlar todo cuando en realidad somos nosotros quienes estamos controlados. Vivimos sumergidos en un pseudoliberalismo. Es un mundo donde se busca la realidad a través de lo irreal. Es un mundo amenazado por el cambio climático, con un ego y una arrogancia tan grande que ni siquiera se inquieta ante su propia autodestrucción. Un mundo donde, hasta lo intangible, como el tiempo, tiene un precio. Todo se considera un producto apto para el mercadeo, aunque esto esté a punto de costarnos la propia existencia. A nivel de conciencia, es un mundo en el que las creencias ya no determinan conductas como lo hacían antaño, véase, por

18. Alejandro Cearreta en Salas, “Bienvenidos al Antropoceno.”

19. Salas.

20. Joan Antoni Melé, “La dignidad humana, fundamento para una nueva economía,” *YouTube*, 2 de noviembre 2017, consultado el 19 de enero de 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=1G2knM09P\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=1G2knM09P_w).

ejemplo, la concepción de las sociedades indígenas. Ya se sabe que en la falta de respeto hacia la naturaleza no reside el avenimiento de males y catástrofes y que de ello no depende nuestra seguridad –en cuanto a lo que se refiere a una dimensión mágica o divina, claro–. Es al arrebatarle ese sentido “divino”, cuando desaparece también el respeto. Puesto que la sensación de “control”, de jugar a “ser Dios” mediante el avance tecnocientífico ha imperado hasta ahora, y, pensamos que seguirá funcionando en tiempos venideros. Nos hemos creído que la ciencia y la tecnología podrán siempre defendernos. Esta nueva conciencia “pseudoliberal” del individuo del siglo XXI se ha materializado en un sentimiento colectivo de emancipación olvidando que somos solo una especie más, y que vivimos en la naturaleza y no, como creemos, por encima de ella, citando a la antropóloga, ingeniera y activista ecofeminista Yayo Herrero: “Digamos que el gran pecado original de nuestra cultura es haber configurado una idea de progreso que considera que las personas pueden vivir emancipados de la naturaleza, de su propio cuerpo y de sus límites. En ese gran pecado original está lo que muchos denominan crisis civilizatoria, es decir, una civilización que cree que progresa cuando se destruye a sí misma”<sup>21</sup>.

Habida cuenta de ello: ¿Cómo se están reflejando estos patrones de comportamiento en el arte?, ¿cuál es el paisaje del Antropoceno?, ¿cómo el arte está plasmando esta nueva era?, ¿con qué representaciones paisajísticas se identifican los sujetos de hoy conceptual y formalmente? El paisaje puede verse como algo añejo y tradicional, pero ha surgido un paisaje que sí se adapta a su tiempo y que se distingue de esos cuadros que podemos ver en grandes museos como el Louvre o el Prado. Han surgido artistas creando paisajes innovadores, desmarcándose de aquellos que en el nuevo milenio aún siguen manejando la estética dieciochesca, lo cual no pretendemos criticar aquí, sino, simplemente, reclamamos una cartografía actualizada del panorama para identificar las nuevas prácticas: paisajes que representan las preocupaciones de los individuos del Antropoceno mediante los códigos que utiliza la sociedad contemporánea. Manifestando preocupaciones de la población del siglo XXI, como, por ejemplo, el cambio climático, a través de los códigos y lenguajes que le representan, como la imagen en movimiento, la sensación de inmersión, el audiovisual o la apelación sensorial y emocional, puesto que “en la vida uno crece cuando es pequeño. Pero llega una edad en la que paras de crecer y maduras. Ya no podemos crecer más. Ni podemos, ni tiene sentido. Cuando en un cuerpo humano un grupo de células comienza a crecer más de lo que

---

21. “Cultura y Medioambiente,” *Cultura* 18, 19 de abril de 2018, consultado el 13 de enero de 2020, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cultura18/video-cultura-medioambiente/4573100/>.

toca, y se olvidan de que forman parte de un organismo, a esto lo llamamos cáncer. Y acaban matando el organismo”<sup>22</sup>.

### Lukas Marxt: un paisaje post-apocalíptico

Uno de esos jóvenes artistas que está contribuyendo a la creación de una nueva tradición paisajística es Lukas Marxt (Austria, 1983). Marxt es un videoartista que crea paisajes a partir de códigos narrativos, estéticos y conceptuales genuinamente contemporáneos. Su trabajo pretende mostrar la impronta de la acción humana en la Tierra. Busca retratar lugares que supongan un desafío para la supervivencia del ser humano. A Marxt le interesan paisajes remotos donde la naturaleza se presenta inmensa y poderosa, como retrata en *Rising Fall* (2011, 41'), por ejemplo. Se trata de una obra para pararse a observar –desde la paciencia y la contemplación– el espectáculo que la naturaleza nos regala y que solemos pasar por alto. Con frecuencia, los videopaisajes, sirviéndose del recurso del tiempo que brinda el formato vídeo, utilizan esta herramienta para invitarnos a reflexionar sobre la velocidad de la vida contemporánea y apelar al detenimiento.

Sus obras se caracterizan por una cuidadísima estética, por la sensación de soledad, por planos que frecuentemente coquetean con la idea de lo sublime, y por unos paisajes que invitan a perderse para poder encontrarse. Como un auténtico paisajista de los de antaño, Lukas es un explorador: ha viajado al Ártico, ha entrado en una mina de uranio en Australia para cazar un doble eclipse, ha vivido en una plataforma petrolífera en mitad del mar del Norte, se ha perdido en los desiertos californianos, ha deambulado por las montañas canarias durante días y ha llegado hasta a las costas de Ghana. El trabajo de Marxt es un continuo diálogo con la naturaleza. Por ello, viaja hasta los rincones más remotos del planeta persiguiendo su deseo de perderse en la magnificencia de la misma a fin de reencontrarse a sí mismo. En estos videopaisajes la importancia de la búsqueda metafísica se presenta con notoria frecuencia, y las preocupaciones suelen girar en torno al autoconocimiento y al reencuentro con la propia esencia del individuo, rasgos característicos de la crisis de nuestra sociedad contemporánea: “A menudo visito [lugares] que me devuelven a mis necesidades básicas. Estas limitaciones son parte de un método de trabajo para usar mi percepción de manera más consciente e instilar instintos que no necesito en mi existencia normal. Se supone que es una explosión para

---

22. Melé, “La dignidad humana.”

demarcarme por un tiempo, para llevar una vida de acuerdo con mis propias reglas y las de la naturaleza<sup>23</sup>.

A Lukas le interesa mostrar el mundo actual que ha resultado del impacto de la irresponsable acción humana. En su obra, habla de un mundo post-apocalíptico, que retrata, por ejemplo, en *High Tide* (2013, 7') donde no pasa nada, donde no vemos nada, porque no queda nada. Según él vivimos en mitad del post-apocalipsis<sup>24</sup>, muy relacionado con el concepto de "entropía" de Robert Smithson<sup>25</sup>. Es importante entender que lo concibe desde una perspectiva futurística, como aceptando el mundo actual y tratando de crear paisajes, nuevos paisajes. En el trabajo de Lukas se entiende que somos parte del cambio y reflexiona sobre de dónde venimos, dónde estamos y cómo lidiamos con ese cambio. Pero, aunque pueda parecer contradictorio, desde su aceptación también se vislumbra cierta melancolía de lo que un día fue y ya no. A veces aún recurre a la idea de la naturaleza poderosa e inmensa, como vemos en *Low Tide* (2014, 3') o *Reign of Silence* (2013, 7') donde somos "nada" ante la inmensidad.

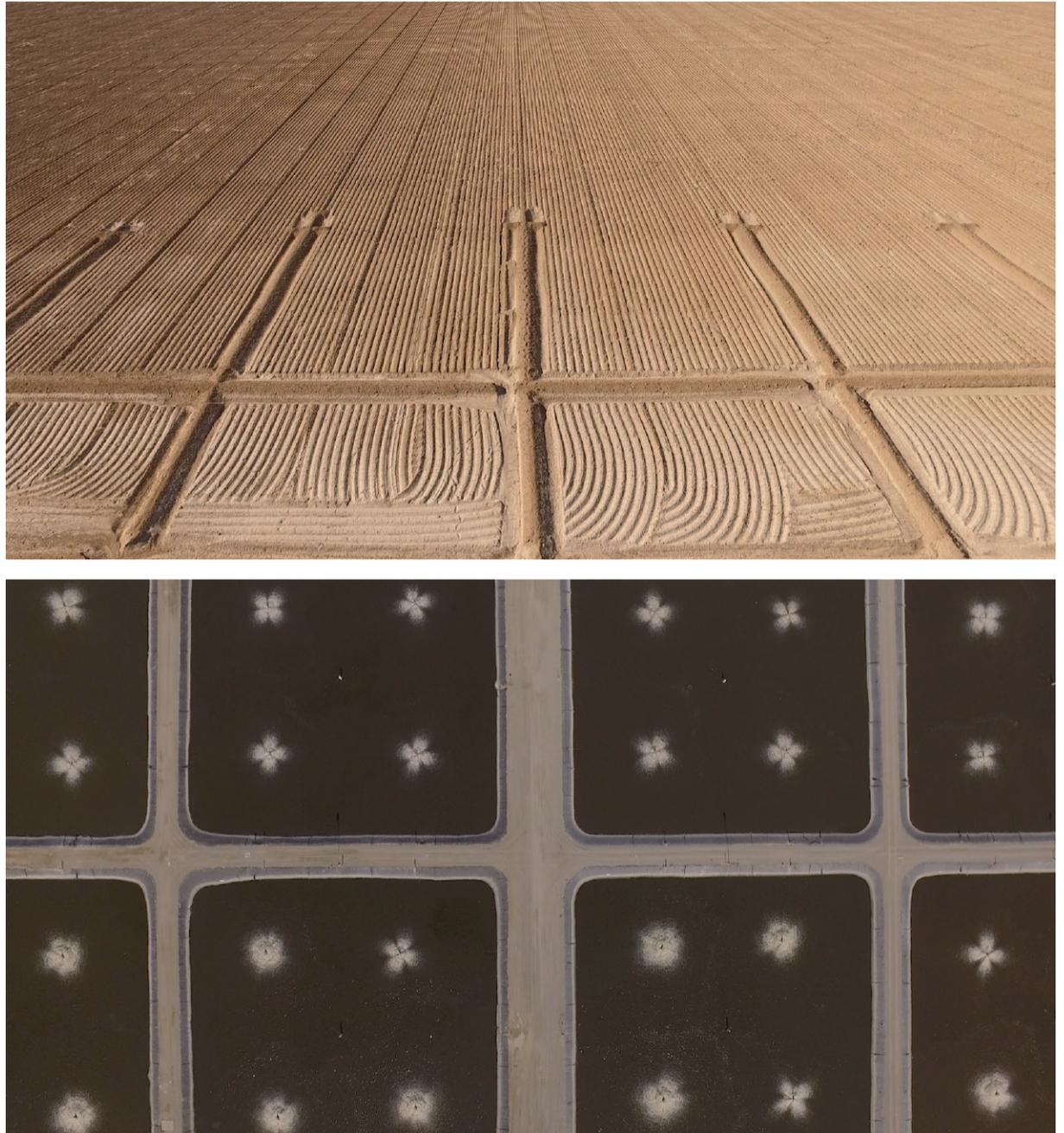
Otra de las particularidades de su trabajo es la escala, lo que él llama "micro y macrocosmos". Para él la escala es como una metáfora de nuestra condición que depende del punto de vista. Lo pequeño o lo grande que puedes ser, depende de cómo lo observes. Esta idea la plasma en obras como *Captive Horizon* o *Imperial Valley* (2018) o (2015). Este último, *Imperial Valley*<sup>26</sup> (2018, 14') (Figs. 1 y 2) es, sin duda, su trabajo más maduro. Durante catorce minutos un dron sobrevuela la región Imperial, en la frontera con México, y nos muestra una vista aérea de la destrucción a la que se ha visto sometida el condado más al sur de California. A nivel formal, la perspectiva aérea es la protagonista. Esto es una novedad en la tradición del paisaje porque en la historia del paisaje pictórico no se utilizaron este tipo de vistas. Aunque consideramos oportuno precisar que estas no son nuevas: la fotografía ya las adelantó en el siglo XIX, entre las que destacan las vistas aéreas de Nadar. La estética general de *Imperial Valley* rompe con los códigos formales y narrativos tradicionales del paisaje.

23. Dominik Tschütscher, "Talents to watch: Lukas Marxt," *Cinemanex*, marzo de 2015, consultado el 20 de enero de 2020, <http://www.cinemanext.at/talents-to-watch/lukas-marxt>.

24. Esta información procede de la entrevista, aún inédita, que realizamos al artista en diciembre de 2017. Dicha entrevista será publicada en el trabajo de investigación que motiva este artículo.

25. Robert Smithson anticipó en la década de los sesenta las teorías del Antropoceno con su concepto de "paisaje entrópico" en Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments," en Nancy Holt, ed., *The Writings of Robert Smithson* (Nueva York: New York University Press, 1979), 9-19.

26. Esta obra fue presentada por primera vez en la Berlinale de 2018. De momento no se encuentra disponible al público. El artista nos facilitó el acceso a su visualización de manera privada, así como al resto de su videografía también inédita. Un brevísimo extracto de la pieza puede ser visualizado aquí: <https://vimeo.com/290890162>



Figs. 1 y 2. Lukas Marxt,  
*Imperial Valley*, 2018. 14',  
monocanal.

La obra comienza con una cámara aérea que avanza por un canal hasta llegar a unas balsas que a vista de pájaro conforman un dibujo simétrico de doce círculos. En este momento, el dron se detiene, como invitándonos a disfrutar del placer que la simetría causa al ojo. Luego presenta una sucesión de planos por las plantaciones, alternando líneas verticales y horizontales. El artista va acelerando y desacelerando la velocidad, así como estremeciendo o calmando el sonido. En un determinado momento, la cámara se detiene ante las líneas que parecen infinitas y empieza a dar vueltas en círculo, contraponiendo la rectitud con los movimientos circulares y llevándonos a perder la noción entre la realidad y la ilusión, pues al dar vueltas las mismas líneas se convierten en verticales u horizontales, dependiendo de la perspectiva, y a un cierto punto el ojo

ya no alcanza a diferenciar qué ve, solo reconoce formas geométricas alternándose de forma ilusoria. La cámara sigue avanzando por la desolación hasta llegar a una granja, y –guiados por las líneas verticales– parece que avanzamos hacia el corredor de la muerte. Nos encontramos con unas estructuras abandonadas, ruinas de lo que un día fueron invernaderos, se trata de estructuras en forma de triángulo y, a continuación, hileras horizontales de semicírculos a través de las cuales la cámara avanza en una dirección que hasta ahora no había hecho: de forma horizontal hacia la izquierda, desubicándonos. Prosigue por unas plantaciones de palmeras, donde la propia “naturaleza” ha dibujado mediante el agua y en torno a las palmeras unas formas que vistas desde arriba crean la ilusión de ser flores. Tras esto, el artista introduce otro plano fijo con un dibujo simétrico de ocho cuadrados con una especie de cruces y el dron avanza por las hileras verticales precipitadamente hasta que la cámara y el audio van apagándose. Este recurso es empleado por el autor como una herramienta para calmar nuestras emociones y hacernos llegar en un estado sereno a una zona que parece un cementerio en ruinas. Son las estructuras en forma de cruz de los invernaderos, abandonadas y oxidadas. Cruces que en su mayoría ni siquiera siguen en pie. En este momento, la cámara se detiene, levanta “la mirada”, contempla la desolación y la catástrofe de la estampa, y acaba la obra.

Se trata de un video en el que la luz es completamente natural; y el sonido ha sido detenidamente trabajado de forma electrónica para adaptarlo a las emociones que el autor deseaba transmitir. Coordinándolo, además, con la aceleración o desaceleración de la moción de la imagen. Una de las características más destacables es que la obra está protagonizada por formas geométricas y por la belleza estética resultante de ellas.

El lugar representado, Salton Sea es el mayor lago de California, que ha existido desde 1906, creado por la gran crecida del río Colorado (1905), pero ahora es un completo desastre ecológico. Este solía ser un lugar de playas idílicas, hasta que a finales de los setenta fue destruido por un huracán, y en lugar de arreglarlo decidieron abandonarlo. La agricultura se apoderó del área, convirtiéndose en una de las zonas de mayor producción agrícola de EE. UU. El mayor problema se origina debido a que las plantaciones vierten al lago pesticidas y fertilizantes, y cuando el agua se evapora (el tamaño del lago aumenta o se reduce constantemente dependiendo de diversos factores) estos tóxicos se vierten a la atmósfera, a lo que hay que sumarle la contaminación de la industria del metal en la frontera mexicana. Un millón de peces han muerto y todas las ciudades de alrededor han sido abandonadas. Salton Sea está solo a dos horas de Los Ángeles y es un contenedor de residuos tóxicos. Se estima que en veinte años estará completamente seco y todas

estas toxinas se habrán filtrado al aire, lo que supondrá que una parte importante de la población caiga enferma<sup>27</sup>.

*Imperial Valley* es una obra que retrata en códigos casi “sublimes” la belleza estética que es capaz de esconderse en la destrucción. Esta sirve como recurso para apelar al espectador y así intentar instaurar una conciencia sobre el problema. Las cicatrices del terreno, las ruinas, las alteraciones en la tierra... en conjunto con los colores, la ordenación y el acercamiento amable crean una gran sensación de placer visual y estético. La belleza colateral al desastre ecológico. Además, los planos muestran pulsiones de orden estético que nos remiten a la pintura abstracta. Las formas geométricas se convierten en protagonistas de la obra, testimonian la destrucción del ser humano y, a la vez, encuentran relación con las primeras representaciones de la naturaleza que realizó el ser humano, como las de las culturas prehistóricas, las precolombinas o la cultura celta, entre muchas otras. Formas que luego el Land Art también recupera. Estas adoptan un importante papel conceptual en *Imperial Valley*, donde se contraponen el origen y el fin: las formas más primigenias de representación de la naturaleza son, a la vez, los únicos restos de la destrucción total. Paradójicamente, las formas que representan el principio de todo son, a la vez, las únicas huellas resultantes del fin. Pero, a pesar del mensaje, la obra crea un placer visual a partir de ellas, como ya hicieron los románticos al introducir las ruinas en sus pinturas. La obra finaliza con un último plano donde la tensión aumenta, el dron se detiene, el ritmo se pausa, el audio se calma, se levanta la vista, se contempla el valle y, de repente, toda esa belleza de la que veníamos disfrutando se torna en desastre y estrago. Un auténtico cementerio donde ni siquiera las cruces oxidadas siguen en pie.

### Gianfranco Foschino: el paisaje ecológico

Gianfranco Foschino (Chile, 1983) es un videoartista chileno cuya obra gira en torno al deseo de entender el mundo y a la fascinación por los fenómenos naturales que conforman el motor de este planeta. Él defiende que estos pasan desapercibidos para las personas que vivimos encerradas en los núcleos urbanos, como las corrientes de agua, de viento, la formación de las nubes o los deshielos estacionales. Defiende que el conocimiento de la naturaleza y de sus fenómenos es la mejor forma de autoconocimiento. Y, para ello,

---

27. Esta información procede de la entrevista aún inédita que realizamos al artista en diciembre de 2017. Dicha entrevista será publicada en el trabajo de investigación que motiva este artículo.

viaja a lugares remotos del planeta. Él también es un explorador. Su obra es una reflexión en torno a la naturaleza, sobre lo importante que es observarla y aprender de ella. Aunque su trabajo no parte de una premisa ecologista, sino ecológica<sup>28</sup>, debido al contexto en el que es recibida su obra, esta, automáticamente, torna su mensaje en una dimensión más activista, de concienciación. Es por este tipo de premisas que nos atrevemos a afirmar que, a pesar de que Foschino parta de una motivación científica, su obra tiene un impacto en la conciencia de la sociedad, tomando, sin premeditación, una dimensión socioactivista y que está estrechamente relacionada con las ideas antropocénicas que venimos tratando. "Nos estamos alejando [de la naturaleza] desde la espiritualidad y eso genera conflicto. Los nativos siempre han estado en relación con la naturaleza y han armado su cosmovisión en relación a los fenómenos naturales y sus ciclos (...) El hombre se ha encargado de matar las culturas ancestrales, a los aborígenes, y con eso muere el conocimiento"<sup>29</sup>.

Según Foschino su intención es generar una conducta contemplativa y apreciativa por parte de los espectadores, construir umbrales y portales a través de los que viajar a partir de la imagen<sup>30</sup>. Hemos decidido introducir a Foschino en este artículo porque su trabajo representa un tipo de paisaje que no solo ha tomado en herencia la estética más tradicional del género del paisaje en sí, sino que, también, se sirve de los códigos formales y conceptuales genuinamente contemporáneos a la vez que los cuestiona. Lo hace, además, recuperando códigos de la pintura y de la fotografía. La contribución de Foschino a la construcción de una nueva tradición paisajista presenta una continua confrontación entre lo tradicional y lo contemporáneo.

Sus obras recuperan aspectos formales de la pintura, devolviendo la imagen en movimiento a lo que en esencia es: "imagen", y dotando de un papel secundario a los aspectos formales del formato audiovisual, que acostumbra a ser los protagonistas en las obras de videoarte. El éxito de su trabajo le ha llevado a exponer en numerosas bienales internacionales entre las que destaca la Bienal de Venecia, además, en dos ocasiones, en 2011 y 2014.

---

28. La ecología, a diferencia del ecologismo, es ciencia. Es la disciplina que estudia las relaciones entre los seres vivos del planeta y de estos con su entorno. Intenta explicar todos los procesos e interacciones que acaecen en la naturaleza. Mientras que el ecologismo es un movimiento de carácter social que se preocupa por la preservación de la misma.

29. Javiera Ide, "No te pierdas locus," *Laderasur*, 5 de octubre de 2016, consultado el 22 de enero de 2020, <https://laderasur.com/estapassando/no-te-pierdas-locus-la-exposicion-de-naturaleza-de-gianfranco-foschino/>

30. Ide.

Mediante sus "pinturas en movimiento", Foschino debate temas que tienen que ver con la metafísica tradicional, pero también con una metafísica genuinamente contemporánea. En Foschino el tiempo es el principal protagonista. Sus vídeos son pausados, obligan a detenerse y a pensar, a pausar el ritmo vertiginoso de la vida actual. Esta es una característica común de estos nuevos paisajes contemporáneos. La importancia del ejercicio de la contemplación como método para alcanzar el conocimiento ha sido menospreciado por la civilización contemporánea. Como comentábamos anteriormente, exigimos velocidad y efimeridad. Foschino, por su parte, "ralentiza" el tiempo y te obliga a detenerte. No obstante, hemos de aclarar, que uno de los rasgos característicos de su obra es la no manipulación del tiempo. Este transcurre a velocidad normal en sus trabajos, el problema está en que hemos acelerado nuestros tiempos a un ritmo tan vertiginoso que los naturales nos parecen ralentizados. Su obra se basa plenamente en la contemplación y en provocar un ejercicio de reflexión a partir de esta observación. Hemos olvidado el derecho y el deber del tiempo a la demora. Nuestra sociedad vive en una crisis de tiempo, porque en esta era postindustrial hasta lo ontológico se ha mercantilizado. Los videoartistas, sirviéndose del recurso del tiempo que brinda el formato vídeo, con frecuencia utilizan esta herramienta para llevarnos a reflexionar acerca de todo lo que pasa desapercibido cada día ante nuestro ojo. Es una crítica a la sociedad contemporánea que rechaza lo duradero, lo permanente, reclamando lo fugaz y lo momentáneo. Y lo autocontrolado. Una obra de videoarte no es un vídeo que se visualiza en un dispositivo que el usuario maneja a su beneplácito acelerando, desacelerando o deteniendo. Esta utilización del tiempo que los videoartistas hacen invita al espectador a una experiencia atípica para él con la imagen de naturaleza digital.

Las obras de Foschino comparten unos aspectos formales muy particulares: obras enmarcadas como un cuadro, una imagen en movimiento captada por una cámara siempre situada desde un punto de vista fijo, silencio y tiempo a velocidad real. Este eclecticismo crea un desconcierto en el espectador al reunir características formales de diversos formatos. Podríamos decir que Gianfranco Foschino pictorializa el tiempo y el movimiento, a diferencia de lo que el arte ha perseguido a lo largo de su historia, intentando dinamizar la imagen pictórica, como, por ejemplo, hicieron los futuristas en sus pinturas. Sus paisajes son auténticos lienzos de led. Esto facilita la relación del espectador con el videoarte, un acercamiento que no siempre es fácil. Sus obras se caracterizan por esa bidimensionalidad entre la quietud y el dinamismo. Por esa materialización de la moción de la imagen, devolviendo algo tan inmaterial como es el vídeo al concepto de obra como objeto fetiche. Nos resulta muy interesante el protagonismo que Foschino otorga a los marcos blancos, potenciando la idea del cuadro-objeto. Los

cuadros recuerdan a la importancia que tiene el concepto de “marco” en la idea de “paisaje”. Puesto que la idea de “límite” es un rasgo determinante para demarcar una “porción” de territorio, para diferenciar la vasta “naturaleza” del “paisaje”. No obstante, para Foschino, el empleo del recurso del marco tiene que ver con una intención de esconder la pantalla, de esconder el dispositivo. La utilización del cuadro es relativo a la ilusión. Para el artista, toda obra debe generar intriga. Se trata de provocar una curiosidad. En el momento en el que el dispositivo desaparece, el espectador no sabe a lo que se enfrenta. Y el desconocimiento es el punto de partida para descubrir algo nuevo. El empleo de dicho recurso tiene que ver con cómo se percibe la obra. Una pieza que, *a priori*, cuando el individuo se percató de su presencia y se aproxima no conoce su naturaleza. Así, en un primer momento, no se sabe si es una fotografía o una pintura, pero luego se descubre que es un vídeo. Este recurso trabaja junto con las técnicas de transcurrir el tiempo a velocidad normal y la falta de narrativismo. Se trata de provocar preguntas en el espectador. Este “no saber” para Foschino es lo que invita a la detención. En el momento en el que se esconde el dispositivo, la obra se torna más ambigua. No se sabe qué es. Y ese desconocimiento resulta fundamental para querer descubrir.

Por otra parte, Foschino respeta la composición clásica del paisaje en sus obras, contribuyendo al pictorialismo y haciendo una alusión a la tradición moderna. Tal rasgo lo enfatiza mediante otros dos recursos: el punto de vista fijo y el silencio. Estos contribuyen a enfatizar esa reconciliación con la contemplación de la naturaleza y sus ciclos, principal preocupación del artista. Para Foschino el silencio posibilita otorgar a la imagen la facultad de expresar su esencia sin distracciones. Y para esto también es necesario un punto de vista fijo<sup>31</sup>. Este tipo de características pueden reconocerse en trabajos como *Fluxus* (2010) (Fig. 3), *La Esfinge* (2016) o *Fildes Bay* (2016), obras que hablan de las corrientes de agua. Se trata de piezas que parten de la fascinación por el devenir de los fenómenos que mueven el planeta y donde la simple contemplación de los mismos es el motivo de la obra. Foschino concibe el arte como una forma de descubrir el mundo en el que habitamos. A él le interesa la ciencia, la ecología. Y pretende divulgar la idea de que el equilibrio natural está dado por la geología de la Tierra en la que los humanos son solo seres superficiales<sup>32</sup>. No obstante, si bien es cierto que la motivación del artista es la pura fascinación por la ciencia y por otorgar reconocimiento a estos fenómenos que pasan desapercibidos ante nosotros pero que generan la moción del planeta Tierra,

---

31. Información procedente de la entrevista aún inédita que realizamos al artista en enero de 2019. Dicha entrevista será publicada en el trabajo de investigación que motiva este artículo.

32. Información procedente de la entrevista aún inédita que realizamos al artista en enero de 2019. Dicha entrevista será publicada en el trabajo de investigación que motiva este artículo.



Fig. 3. Gianfranco Foschino, *Fluxus*, 2010. 8', HD, monocanal, led, silencio, loop.



Fig. 4. Gianfranco Foschino, *Ojos de agua*, 2016. HD, videoinstalación, hormigón y cristal, monocanal, silencio, loop.

lo cierto es que estas obras –especialmente las relacionadas con icebergs a la deriva o el deshielo– son recibidas en una sociedad que cada día se enfrenta a la realidad del Antropoceno, a la realidad de la destrucción del planeta. Por tanto, es inevitable que estos discursos ecológicos, a su vez, tomen una segunda lectura de índole ecologista, como la preocupación por el deshielo de la Antártida, lugar en el que fue realizada esta obra. Debido a las particularidades analizadas, los trabajos de Foschino pueden ser estudiados de forma transversal. Mas aquí introduciremos una pieza que se desmarca ligeramente de la dinámica general de su trayectoria.

*Ojos de agua* (2016) (Fig. 4) es una videoescultura de cristal montada sobre una gran base de hormigón que transporta al espectador a las aguas del río Futaleufú, a las aguas del deshielo antártico. Pese a que esta obra también presenta un punto de vista fijo, no presenta otras peculiaridades habituales como la composición tradicional de paisaje o el formato cuadro. Aunque, como al sólito, el tiempo transcurre a velocidad real, en esta obra el dinamismo parece incrementarse. *Ojos de agua* también presenta una gran ausencia de narrativa a la vez que esconde un fortísimo mensaje conceptual, el cual Foschino fundamenta en el poder otorgado a la estética. Apela a la pura sensorialidad y al imaginario colectivo

para transmitir su mensaje. Este se activa gracias al recurso del tiempo y a la interpretación que el espectador hace de la obra. Sus trabajos son como llamadas de socorro de la humanidad. Y esta, probablemente, es su pieza menos descriptiva y más conceptual. Enfatiza la poética visual y lo sensitivo. Apela a la reflexión, al detenimiento y a la lírica.

### Sonja Hinrichsen: paisajes censurados

“Como artista siento la responsabilidad de dirigir la atención hacia problemas que nuestra sociedad intenta descuidar o negar, incluyendo el impacto medioambiental”<sup>33</sup>, de este modo define Sonja Hinrichsen su creación artística. El trabajo de esta artista alemana se centra normalmente en dibujos en la nieve de tal belleza que coquetean con la lírica pictórica. No obstante, su praxis es muy interdisciplinaria (dibujos, intervenciones en la naturaleza o videoinstalaciones). El trabajo de Hinrichsen examina ambientes –naturales o urbanos– y pretende remover conciencias para comprometer al espectador intelectualmente<sup>34</sup>. Su trabajo es principalmente inmersivo y apela a la experiencia. A Hinrichsen le interesa investigar el lugar y cómo nosotros lo percibimos. El tema de la percepción cobra particular importancia en las obras que estudiamos<sup>35</sup>. El interés de los artistas contemporáneos por las teorías de la percepción humana se evidencia con frecuencia en el paisaje contemporáneo, lo cual resulta un rasgo de identidad de estos nuevos paisajes respecto a los de la tradición anterior. El esfuerzo de los artistas por intentar entender mediante su arte cómo percibimos el mundo, cómo funciona la mente y cómo gestionamos toda la información que nos llega. Además, en lo que riguarda al género del paisaje, el papel determinante de estas teorías se enfatiza debido a que ese “entorno” supone la misma esencia del género.

Su obra *The Three Gorges*<sup>36</sup> (2011) (Fig. 5) es una crítica audiovisual y metafórica a las políticas irresponsables de los gobiernos, en este caso, al gobierno chino por sus crímenes medioambientales. *The Three Gorges* es un trabajo muy reivindicativo que fue censurado por las autoridades chinas y que, aún desde la censura, se posiciona en contra de las autoridades por haber destrozado un espacio único a nivel natural y cultural para la historia del país. En el curso del río Yangtsé el gobierno decidió construir en los noventa la que a

33. Sonja Hinrichsen, “Artist Statement,” consultado el 22 de enero de 2020, <http://www.sonja-hinrichsen.com/artist-statement/>.

34. Hinrichsen.

35. Las teorías de la percepción se popularizaron en la década de los sesenta gracias a las filosofías y religiones orientales que introdujeron el movimiento *hippie*, en especial en EE. UU., con nuevas vías de interpretación y pensamiento.

36. La obra puede visualizarse aquí: <http://www.sonja-hinrichsen.com/portfolio-post/the-three-gorges-3rd-edition/#7>.



Fig. 5. Sonja Hinrichsen, *The Three Gorges*, 2011. Videoinstalación.

día de hoy es la mayor presa hidroeléctrica del mundo. Pese a que las autoridades se defienden diciendo que la construcción de esta presa se debió a la necesidad de regular las devastadoras inundaciones que sufrían los alrededores del río Yangtsé cada década, así como para aprovechar el potencial de la energía hidroeléctrica, la realidad es que esta urbanización descomunal de la zona se ha llevado por delante un paraje excepcional y miles de años de historia china. El río Yangtsé es el más grande de China y uno de los más grandes del mundo. Tiene un papel fundamental en la historia y la cultura de este pueblo. La naturaleza de los ríos es crecer y decrecer según los ciclos anuales. En cambio, los seres humanos decidieron establecer sus asentamientos a lo largo de este río y, para acabar con el problema que las crecidas causaban a la población, se decidió tomar una solución preocupantemente habitual para las civilizaciones: ir contra natura. La inundación de las tierras para la construcción de la presa provocó la pérdida de elementos del Paleolítico y del Neolítico, también tumbas ancestrales y tumbas de la aristocracia, asimismo obras de la dinastía Ming y Qing quedaron sepultadas bajo la línea de almacenamiento. En cuanto a las consecuencias ambientales, estas han sido devastadoras, alterando completamente la fauna y flora local. Además, el turismo se ha instalado en la zona y las cifras de visitantes se multiplican cada año, y con ello los ingresos económicos. Un ejemplo más de explotación del territorio. En torno a esta problemática nace esta obra tan reivindicativa, en la que Hinrichsen intenta visualizar el impacto de nuestras acciones sobre el planeta.

*The Three Gorges* es una videoinstalación de cuatro canales. Es una obra inmersiva. Las imágenes de tamaño gigante se extienden por toda la superficie de las paredes

envolviéndonos. En el centro de la estancia encontramos una barca que simula las grandes naves que llevan a los turistas de paseo por el río. Las imágenes proyectadas simulan la vista que tendríamos desde el bote navegando por el río Yangtsé. Simulan un paisaje irreal donde se aúnan cuatro ríos simultáneamente. La artista pretende mostrar cómo la construcción de la presa ha cambiado el paraje, pero también cómo ha desplazado a muchísima población de sus hogares y ha cancelado la memoria cultural de un pueblo. Este tipo de obras inmersivas son muy comunes en el videopaisaje. La sensación de inmersión y el reclamo de una realidad aumentada son recursos popularizados en la era contemporánea y que el arte incorpora. Las imágenes recrean lo que nuestros ojos verían desde esa nave que la artista sitúa en el centro de la estancia, como si estuviésemos navegando por el río. Es una obra que apela al empirismo.

Uno de los rasgos más interesantes de esta pieza es que la artista utiliza la posición de los proyectores para realizar una crítica al comportamiento de nuestros pueblos. Los proyectores de vídeo están situados de tal modo que cuando los visitantes entran en la estancia no pueden evitar crear una sombra sobre los paisajes. Con ello alude a la presencia permanente –ya inevitable– del ser humano en la naturaleza. La obra, en un principio, contaba con material adicional, como textos con reflexiones personales, hechos históricos, citas o entrevistas a locales, pero la galería solicitó a la artista que prescindiese de ello debido a los riesgos que conlleva la libre crítica a las autoridades en China. Inicialmente pensó en abandonar el proyecto, pero luego decidió que se quedaría y haría reflexionar a los visitantes a través de su arte en lugar de mostrar expresamente lo que debían pensar<sup>37</sup>. Llevaría a los espectadores mediante la recreación empírica a remover sus consciencias y a construir sus propias ideas críticas.

## Conclusiones

Tras una revisión del panorama, hemos identificado numerosos artistas cuyos trabajos están configurando una nueva tradición paisajista genuinamente contemporánea. Nos resulta oportuno precisar que hemos estudiado muchos más artistas de los que en el presente artículo se muestran. Y tras cartografiar la escena artística, concluimos que, indudablemente, existe un amplio grupo de prácticas que pueden estudiarse en

---

37. Jennifer Hattam, "Artist's 'Three Gorges' Video Installation Takes Viewers Into a Disappearing Landscape," *Treehugger*, 5 de noviembre de 2011, consultado el 22 de enero de 2020, <https://www.treehugger.com/culture/artists-three-gorges-video-installation-takes-viewers-into-disappearing-landscape.html>.

conjunto porque sus características de orden temático, estético, conceptual y narrativo coinciden. Por lo tanto, podemos hablar del surgimiento de una nueva tradición paisajística en el seno del arte contemporáneo. Y, en ella, de un paisaje ecológico, que teniendo en cuenta la realidad física de la era antropocénica, la crisis medioambiental y la crisis civilizatoria pretende visualizar y crear conciencia en la sociedad acerca del riesgo en el que nos encontramos. Estos paisajes se fundamentan en técnicas, conciencias, visiones y preocupaciones completamente nuevas que conciernen únicamente a la realidad de la sociedad de finales del siglo XX y principios del XXI, como, por ejemplo, puede ser el caso del calentamiento global o la técnica del vídeo. Además, aunque estas prácticas son reconocidas en el circuito del arte de manera individual, no han sido hasta ahora confrontadas ni estudiadas desde la ciencia en su conjunto. Sabemos que abordar un tema tan amplio e inexplorado es una tarea ambiciosa y de gran responsabilidad, por ello, somos conscientes de que aún nos queda mucho trabajo por hacer, pero esperamos que esta investigación sirva para dar a conocer la identificación de un nuevo paisaje y establezca las bases para que comencemos a dotar de reconocimiento a estas nuevas prácticas.

## Referencias

### Fuentes bibliográficas

- Blunt, Anthony. *Arte y Arquitectura en Francia. 1500-1700*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Bozal, Valeriano, ed. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 1. Madrid: La balsa de la Medusa, 2010.
- Chávez, Juan David. "La exaltación mágica del paisaje." *Iconofacto* 9, no. 13 (2013): 123-137.
- Clark, Kenneth. *Landscape into Art*. Boston: Beacon Press, 1961.
- Elger, Dietmar, Robert Rosenblum, y Fundación Juan March. *La abstracción del paisaje: del Romanticismo nórdico al Expresionismo Abstracto*. Madrid: Fundación Juan March, Ed. Arte y Ciencia, 2007.
- Hinrichsen, Sonja. "Artist Statement." Consultado el 22 de enero de 2020. <http://www.sonja-hinrichsen.com/artist-statement/>.
- . "The Three Gorges." 2011. Consultado el 22 de enero de 2020. <http://www.sonja-hinrichsen.com/portfolio-post/the-three-gorges-3rd-edition/#7>.
- Honour, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Ed., 1989.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.
- "Media Note, Anthropocene Working Group." 29 de agosto de 2016. Consultado 13 de enero de 2020. <https://www2.le.ac.uk/offices/press/press-releases/2016/august/media-note-anthropocene-working-group-awg>.

- Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Smithson, Robert. "Entropy and the New Monuments." En *The Writings of Robert Smithson*, editado por Nancy Holt, 9-19. Nueva York: New York University Press, 1979.
- Walford, John. *Jacob van Ruisdael and the perception of Landscape*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Waters, Colin N., Jan Zalasiewicz, Colin Summerhayes, Anthony D. Barnosky, Clément Poirier, Agnieszka Galuszka, Alejandro Cearreta, Matt Edgeworth, Erle C. Ellis, Michael Ellis, Catherine Jeandel, Reinhold Leinfelder, J. R. McNeill, Daniel de B. Richter, Will Steffen, James Syvitski, Davor Vidas, Michael Wagreich, Mark Williams, An Zhisheng, Jacques Grinevald, Eric Odada, Naomi Oreskes, y Alexander P. Wolfe. "The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene." *Science*, no. 351 (2016): 137-147.

### Fuentes periodísticas

- Criado, Miguel Ángel. "Antropoceno, la era en la que destruimos el planeta." *El País*, 27 de mayo de 2018. Consultado el 15 de enero de 2020. [https://elpais.com/elpais/2018/05/25/ciencia/1527257820\\_374244.html](https://elpais.com/elpais/2018/05/25/ciencia/1527257820_374244.html).
- Dunhill, Alex. "Pérmico, y otras extinciones masivas de las que el ser humano puede aprender." *El País*, 26 de julio de 2017. Consultado el 15 de enero de 2020. [https://elpais.com/elpais/2017/07/14/ciencia/1500023971\\_650028.html](https://elpais.com/elpais/2017/07/14/ciencia/1500023971_650028.html).
- Hattam, Jennifer. "Artist's 'Three Gorges' Video Installation Takes Viewers Into a Disappearing Landscape." *Treehugger*, 5 de noviembre de 2011. Consultado el 22 de enero de 2020. <https://www.treehugger.com/culture/artists-three-gorges-video-installation-takes-viewers-into-disappearing-landscape.html>.
- Ide, Javiera. "No te pierdas locus." *Laderasur*, 5 de octubre de 2016. Consultado el 23 de enero de 2020. <https://laderasur.com/estapasando/no-te-pierdas-locus-la-exposicion-de-naturaleza-de-gianfranco-foschino/>.
- Salas, Javier. "Bienvenidos al Antropoceno: «Ya hemos cambiado el ciclo natural de la tierra»." *El País*, 9 de septiembre de 2016. Consultado el 14 de enero de 2020. [https://elpais.com/elpais/2016/09/05/ciencia/1473092509\\_973513.html](https://elpais.com/elpais/2016/09/05/ciencia/1473092509_973513.html).
- Tschütscher, Dominik. "Talents to watch: Lukas Marxt." *Cinemanext*, marzo de 2015. Consultado el 20 de enero de 2020. <http://www.cinemanext.at/talents-to-watch/lukas-marxt>.

### Fuentes videográficas

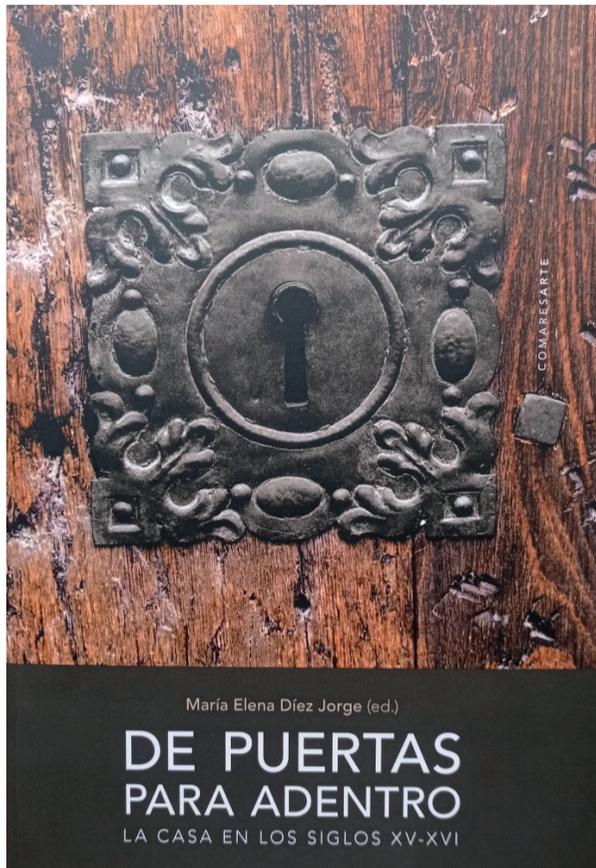
- "Cultura y Medioambiente." *Cultura 18*, 19 de abril de 2018. Consultado el 13 de enero de 2020. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cultura18/videoculturamedioambiente/4573100/>.
- "IDFA 2018, tráiler, Imperial Valley." 20 de septiembre de 2018. Consultado el 20 de enero de 2020. <https://vimeo.com/290890162>.

Melé, Joan Antoni. "La dignidad humana, fundamento para una nueva economía." *YouTube*, 2 de noviembre de 2017. Consultado el 19 de enero de 2020. [https://www.youtube.com/watch?v=1G2knM09P\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=1G2knM09P_w).

Vergara, Alejandro. "La realidad trascendente de Patinir." *YouTube*, 2007. Consultado el 19 diciembre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=jln2ouq8Uhw>.



# RESEÑAS



DÍEZ JORGE, María Elena (ed.)

*De puertas para adentro. La casa en los siglos XV-XVI*

Granada: Comares, 2019. 571 págs.  
ISBN 978-84-9045-809-9

El presente libro es el resultado del proyecto de investigación titulado “De puertas para adentro. Vida y distribución de espacios en la arquitectura doméstica (siglos XV-XVI)”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Dirigido por María Elena Díez Jorge, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Granada, dicho proyecto ha contado con un elenco de investigadores que, desde sus respectivas disciplinas, han estudiado la casa de los siglos XV y XVI, ahondando en sus espacios y en las vivencias que tenían lugar en su interior.

Publicado por la editorial Comares, el libro se divide en cuatro partes contando además con un anexo documental. La primera se titula: *La casa de puertas para adentro. Construcción y distribución de espacios*. Esta parte se inicia con el estudio de Ana Aranda Bernal: “Un hogar para los marqueses. La transformación de la fortaleza medieval de Gibrleón en un palacio del quinientos”. La gran empresa artística acometida por los marqueses de Gibrleón, conforme a la cultura humanista del siglo XVI, se centró en la reconstrucción de la que habría de ser su residencia. Sin embargo, el breve uso que hicieron de la misma marcaría su abandono y su posterior desaparición. De este modo, el

estudio se aborda partiendo de la documentación de diferentes archivos y una amplia bibliografía sobre el tema. La autora analiza la planificación y el proceso constructivo del edificio, su relación con el espacio urbano y su distribución interna, subrayando el predominio de los espacios domésticos femeninos conforme a un orden jerárquico. El texto se acompaña de fotografías y fuentes gráficas sobre el edificio en el que se centra el estudio.

“Dibujo, análisis y propuesta metodológica sobre la evolución de la casa sevillana del siglo XVI”, es el título del estudio de María Núñez González. La autora analiza la evolución cronológica de dos casas sevillanas del siglo XVI, partiendo de documentos de diversos archivos hispalenses, lo que le ha permitido conocer los emplazamientos y la historia social de las mismas, así como descubrir sus espacios, usos y distribución. Finalmente, analiza la evolución y el estado actual de dichas casas. El texto se acompaña de tablas e ilustraciones, incluyendo las casas en un hipotético plano de la ciudad del XVI y mostrando dibujos hipotéticos de sus plantas y de la restitución volumétrica de una de ellas.

Jean Passini es el autor del estudio: “Del interior de la casa toledana siglos XV al XVII: estado y transformación. Corpus de las casas de la Capilla de Reyes Nuevos y posesiones de los racioneros de la Catedral de Toledo”. En el mismo se centra en la tipología de la casa toledana del siglo XV, confrontando el inventario de los bienes del Cabildo de la Catedral de 1439 y de 1491-1492, con los restos de materiales de lo edificado, especificando la distribución de plantas y estancias que conforman el espacio interior. Expone la tendencia evolutiva de las casas toledanas centrándose en las transformaciones de las casas islámicas durante el siglo XV y analiza el surgimiento de un modelo nuevo de gran desarrollo durante los siglos XVI y XVII. Finalmente, se refiere a la casa nueva de Nicolás de Vergara el Mozo, en la que se advierte la llegada del Renacimiento. Al texto se añaden plantas, ilustraciones y fotografías, que complementan el contenido.

Cierra esta primera parte el estudio titulado: “Allende los mares. Primeras casas de españoles en La Habana del siglo XVI”, a cargo de Rosalía Oliva Suárez. Partiendo de la documentación conservada en diferentes archivos, así como de las Leyes de Indias y de las Ordenanzas de Felipe II de 1573, la autora se centra en la conformación urbanística de San Cristóbal de la Habana tras su fundación en 1514 y en el análisis de la arquitectura doméstica habanera del siglo XVI, ejemplo de sincretismo cultural. Se refiere a las primeras viviendas erigidas con técnicas y materiales autóctonos. Precisa el modelo de casa con huerta y otras tipologías: la casa tienda y la casa fuerte. Finalmente,

estudia las casas principales de Juan de Rojas, uno de los habitantes más ilustres de La Habana durante el Quinientos. El texto se acompaña de documentos gráficos y otras ilustraciones que complementan el tema central del estudio.

*Habitando la casa. Modos de vivir y ocupar espacios* es el título de la segunda parte del libro, en la que se recogen seis estudios. El primero corre a cargo de Esther Cruces Blanco y se titula: "Algunas casas de la oligarquía malagueña: individuos, espacios y ajuares (1495-1516)". Apoyándose en una amplia documentación procedente de diversos archivos, la autora estudia las casas de la élite malagueña tras la recuperación cristiana de la ciudad, situadas dentro y fuera de las murallas. Se adentra en el ámbito doméstico analizando el papel de las mujeres como administradoras de bienes, negocios e inmuebles de la familia; se refiere al grupo doméstico (criados, sirvientes y esclavos), y se detiene también en los espacios de las casas y en sus enseres.

"Casas e interiores domésticos, vida y trabajo en la Zaragoza del siglo XVI" es el título del trabajo de María Isabel Álvaro Zamora. Partiendo de la información ofrecida por los inventarios *post mortem*, nos introduce en algunas casas de la clase media zaragozana de la primera mitad del Quinientos. Efectúa un pormenorizado recorrido por las casas de varios labradores, un calderero y un sastre, precisando el número de personas que las habitan, la distribución de estancias, las plantas en las que se ubican y los enseres que conforman estos hogares. El texto se acompaña de ilustraciones que contextualizan el tema, destacando los esquemas realizados por la autora sobre la distribución interna de las casas. Asimismo, incluye tres anexos documentales referentes a los inventarios sobre los que se apoya el estudio.

Pedro Galera Andreu es el autor de: "La casa del artista y del artesano en el Antiguo Régimen". Inicia el estudio con el análisis de la casa ofrecido por humanistas, arquitectos y teóricos del Renacimiento, planteamientos que difieren de la casa del artista y del artesano en la España del Antiguo Régimen, existiendo grandes contrastes según la posición económica y los oficios artísticos. Analiza la casa de Diego de Siloé en Granada y las casas de Andrés de Vandelvira, deteniéndose en la que este último poseía en Úbeda, ofreciendo referencias espaciales y de los enseres, así como del estudio y de los objetos relacionados con su trabajo. Se centra también en la casa de El Greco en Toledo y en la palaciega de Alonso Berruguete en Valladolid, realizando de esta última una pormenorizada descripción. Finalmente, presenta la tipología habitual de casa de artesano, con espacio destinado a tienda. El texto se acompaña de ilustraciones, fotografías y plantas de algunos de los ejemplos estudiados.

“Del palacio de justicia a la casa del juez: espacios judiciales y ámbitos domésticos en la modernidad”, es el título del estudio de Inés Gómez González. La autora analiza la dimensión doméstica del palacio de la Real Chancillería de Granada, lugar de administración de justicia y residencia de algunos miembros del cuerpo judicial, realizando un exhaustivo recorrido por el interior. La consulta de documentos históricos de diferentes archivos, de fuentes historiográficas y de una amplia bibliografía, le permiten mostrar la imagen que ofrecían las estancias y salas de la Real Chancillería, así como el interior de las casas de ministros y subalternos, detallando la suntuosidad del mobiliario y de los enseres. Refiere igualmente las actividades judiciales y las relaciones sociales que tenían lugar en estos ámbitos domésticos, incluso los abusos a mujeres cometidos por algunos jueces.

Felipe Serrano Estrella es el autor de: “Las casas del clero capitular en el siglo XVI”, un pormenorizado estudio centrado en la ciudad de Jaén. Partiendo de documentos de diferentes archivos españoles e italianos, recorre las casas del clero capitular, próximas a la catedral y a los templos. Se refiere a los inmuebles urbanos y rústicos adquiridos por estos religiosos, que con el tiempo pasaban a ser propiedad catedralicia, y a la fundación de conventos en casas que habían pertenecido a los mismos. Alude a las obras de maestros mayores en las casas de los prebendados, quienes eligieron en ocasiones el lenguaje renacentista y analiza los muebles y enseres de las mismas, siendo con frecuencia de gran calidad, pese a las normativas y críticas contra el lujo en el seno de la Iglesia. Finalmente, se centra en las casas que poseía en Madrid y en Jaén, Pedro Ocón, capellán de El Salvador de Úbeda y mayordomo mayor del prelado Bernardo de Sandoval y Rojas, analizando sus enseres y obras artísticas.

Dentro del ámbito hispanoamericano, se sitúa el estudio de María del Pilar López Pérez: “Estructura, organización y modos de vida en el espacio doméstico en Santiago de Tunja (1540-1637): la casa del fundador don Gonzalo Suárez Rendón”. La autora aborda un pormenorizado análisis de la casa del fundador de Santiago de Tunja, construida en dos solares ubicados en la plaza mayor de la ciudad. La consulta de documentos históricos le permite precisar la estructura externa e interna de las casas principales y de los solares, el uso y organización, y subrayar dos momentos de evolución en torno a 1545 y 1579. Se refiere al escritorio o estudio y a la sala de alcoba y estrado, indicando su ubicación y enseres; así como también a las estancias, casas y tiendas erigidas en el siglo XVII. Analiza también los materiales y técnicas de construcción empleados en la casa, así como los utilizados en las restauraciones contemporáneas, para establecer

una comparativa. El texto se acompaña de fotografías, planos e ilustraciones que permiten realizar hipotéticas recreaciones de los solares.

La parte tercera del libro, *Entre telas y tabiques*, incluye tres estudios. A María Dolores Rodríguez Gómez se debe el primero: "Ajuares dotales en casas nazaríes aristocráticas: los casos de la nieta del šayj al-guzāt 'Uṭmān b. Abī l-'Ulà, y de Cetti Meriem Venegas". La autora subraya la excepcionalidad de los documentos en los que se centra el estudio. El primero es el contrato matrimonial de Mas'uda, nieta del šayj al-guzāt 'Uṭmān b. Abī l-'Ulà, escrito por Ibn al-Jatīb y recogido en el manuscrito 5183 de la Biblioteca Nacional de Madrid. El segundo es el contrato de casamiento de Maryam, sobrina de Yusuf IV y biznieta de Muhammad VI el Bermejo, conocido a través de la escritura romanceada por Juan Rodríguez en 1553, no habiéndose conservado el original árabe. Ambos documentos suministran información sobre joyas, textiles, objetos para el cuidado personal y uso doméstico, tratándose generalmente de enseres valiosos. El texto se acompaña de fotografías de algunos enseres de dicha tipología y cronología, conservados en el Museo de la Alhambra.

Christine Mazzoli-Guintard y María Jesús Viguera Molins son las autoras de "La casa en las miniaturas del Sulwān al-muṭā` (Manuscrito de El Escorial número 528, s. XVI)". Ambas investigadoras subrayan la importancia de este manuscrito, al estar ilustrado con miniaturas que ofrecen detalles de los espacios interiores, efectuando un pormenorizado estudio de tales ilustraciones. Realizadas en el siglo XV o primera mitad del XVI, son de gran interés para el conocimiento de la casa en un ambiente cultural con componentes islámicos y cristianos, tradiciones andalusíes y tradiciones renacentistas. Se detienen, pues, en analizar los fondos, los personajes que las animan, el ajuar y la decoración de la casa, los colores y motivos decorativos de estas miniaturas. Algunas de las mismas acompañan al texto de este estudio.

Cierra este bloque: "Una habitación con telas. El mobiliario textil de origen andalusí en una casa morisca", a cargo de Dolores Serrano-Niza. La autora realiza un interesante análisis del vocabulario vinculado al mobiliario textil presente en las viviendas habitadas hasta la etapa morisca, partiendo de diversas fuentes lexicográficas y de documentos que precisan objetos de ajuar. Subraya aquellos arabismos en los que se observa un trasvase semántico de palabras del vocabulario arquitectónico, que se trasladan al ámbito de los tejidos y viceversa. Refiriéndose a continuación al escaso mobiliario de las casas andalusíes y moriscas, destaca la abundancia de textiles, propios de la tradición oriental. Analiza el mobiliario textil, según su función: textiles para el suelo, para

la pared y para colgar, para dormir y para el lecho, y para acomodarse, enseres citados con arabismos. El estudio se acompaña de ilustraciones, que contextualizan dichos enseres en el interior de los espacios domésticos.

*Al calor del hogar* es el título de la cuarta y última parte del libro en la que se insertan tres estudios. Sonia Caballero Escamilla es la autora del primero: "Lugares donde disfrutar, morar y rezar. La diversidad del ámbito doméstico en el tardogótico hispano". Centrándose en la Corona de Castilla durante el siglo XV, época cuya interculturalidad se materializa en el marco de la vida cotidiana, la autora realiza un estudio de las casas y los palacios del siglo XV. Analiza sus dependencias y enseres, prestando atención a las salas de representación, ubicadas en las plantas bajas, así como a las estancias privadas en las que tenían lugar nacimientos y óbitos; a los oratorios dedicados al rezo y a los espacios domésticos destinados a la lectura. Se refiere también al estrado, enclave asociado a la vida doméstica de la mujer del que también hizo uso el hombre. El texto se acompaña de obras pictóricas del siglo XV que permiten ilustrar algunas de las estancias y enseres referidos en el mismo.

"Objetos en busca de un lugar. Casas y ajuares en la Granada rural del siglo XVI" es el segundo estudio, a cargo de María Aurora Molina Fajardo. La autora se detiene en el análisis de la casa rural del Valle de Lecrín, estudiando sus dimensiones y límites habitables, subrayando cómo además de morada, era lugar de trabajo. Asimismo, estudia los diferentes objetos y enseres que permiten hablar del ámbito doméstico como un espacio plurifuncional, que acogía diferentes actividades en el transcurso del día. El texto se acompaña de planos y fotografías que complementan los contenidos.

Finalmente, María Elena Díez Jorge es la autora de "Enseres de casas granadinas en el siglo XVI: vivencias y emociones". Se trata de un completísimo estudio acerca de la relación del ajuar con las estancias de la casa durante el Quinientos; relación que permite establecer una organización del espacio, así como de la jerarquía social interna de un ámbito doméstico. Partiendo del análisis de los ajuares, se detiene también en el mundo de las emociones que se produjeron en el interior de las casas. Las fuentes documentales, así como su interrelación con la cultura material y visual de la época, le permiten analizar el interior de las viviendas, partiendo también de las interpretaciones ofrecidas por la historia de las emociones, así como por la perspectiva de género. El estudio es abordado en el marco de aquellas casas ocupadas por personas que no pertenecieron a la esfera del poder, ahondando en las transformaciones que se realizan en el interior de la casa, en los ajuares de las casas de moriscos y de cristianos viejos y

en el valor emocional de los objetos. El texto se acompaña de fotografías e ilustraciones que complementan los contenidos abordados en el mismo.

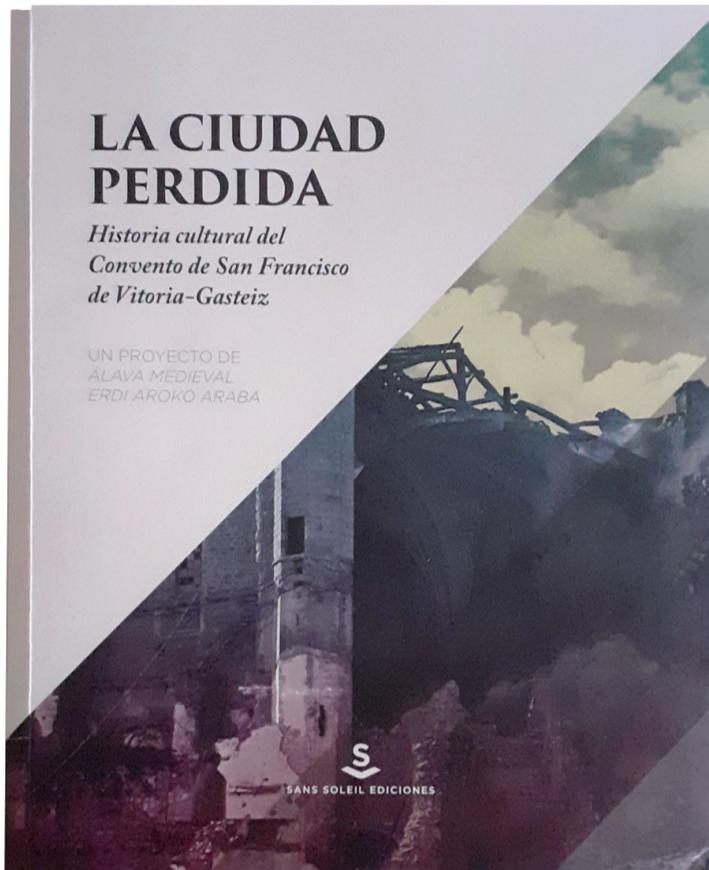
Como broche final del libro se incluye un anexo documental, a cargo de Esther Cruces Blanco, Juan Luis Espejo Lara y Antonio Orihuela Uzal.

**Soledad Gómez Navarro**

Universidad de Córdoba, España  
<https://orcid.org/0000-0002-1962-0950>

**Yolanda Victoria Olmedo Sánchez**

Universidad de Córdoba, España  
<https://orcid.org/0000-0001-9787-4553>



LÓPEZ DE MUNAIN ITURROSPE, Gorka;  
MELLÉN, Isabel; GONDRA AGUIRRE,  
Ander; EZQUERRA IBARRAN, Iñigo

***La Ciudad Perdida. Historia cultural  
del Convento de San Francisco de  
Vitoria-Gasteiz***

Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones,  
2018. 302 págs.  
ISBN 978-84-948396-6-5

*La Ciudad Perdida* es una investigación de Gorka López, Isabel Mellén, Ander Gondra e Iñigo Ezquerro sobre el convento de San Francisco de Vitoria, derribado en 1930. La edición de Sans Soleil ilustra el desarrollo del cenobio desaparecido, como centro político, religioso, intelectual y militar de la provincia, del siglo XIII al XX.

El tópico historiográfico del convento se basa en la leyenda de que el edificio germina en un humilde oratorio de María Magdalena fundado por san Francisco en 1214. La crítica de las fuentes del supuesto viaje del santo por la península y los documentos de la fundación que se conservan a partir de 1234-1236, habían desvelado un complejo conventual en la zona más importante de Vitoria, custodia de otros monasterios y llamado San Francisco al menos desde 1248. Su primer uso conocido es civil: sede de los Tratados de Vitoria, y lo enmarca en la reforma de la villa por Alfonso X a partir de 1256. El patronato de Berenguela inicia otra fase constructiva, datada a través de su testamento en torno a 1296.

Después de hacer un repaso por otros enterramientos relevantes en el templo y otras empresas de promotores, los autores analizan la incidencia económica y social de este

culto funerario que estrecha la relación de los frailes con el poder laico, un vínculo materializado a partir del siglo XIV en las reuniones del Concejo de Vitoria que tienen lugar en San Francisco. Los litigios civiles señalan otras funciones y espacios del edificio: por ejemplo, en el siglo XV, el pórtico de la capilla de Magdalena es el único lugar del convento donde los judíos pueden estar cuando no hay misas.

La documentación trasluce continuos cambios arquitectónicos también en la Edad Moderna. Tras el ingreso en la observancia, a inicios del siglo XVI se documentan restauraciones de bóvedas, claustro y otras obras debidas a cambios de gusto y uso de los espacios. A comienzos del XVII se desgranaban obras de coro y sillería, muebles de librería, reformas de celdas y enfermería, hospedería, etc. El retablo de la iglesia se policroma en 1590, y en 1616 la capilla del Sagrario incorpora un sistema de iluminación que enfatiza el sacramento en un espectáculo litúrgico puesto en relación con los decretos tridentinos. En las fotos y planos del siglo XX, en cambio, se aprecia un camarín barroco que los autores suponen debido a la reforma de 1691.

Esta reforma que homogeneiza el templo genera otros documentos que permiten deducir argumentos a favor y en contra de los nuevos cambios: los frailes abogan por motivos prácticos (iluminación) y estéticos (proporción) mientras las familias alegan la legitimidad de su propiedad para conservar sus capillas privadas como medio de ostentar jerarquías de poder. Las mediciones para la obra permiten identificar a estos dueños y detallar el aspecto del templo en la época. Sobre fotografías se localizan otros espacios, como el refectorio "grande" que se deducía de referencias del siglo XVIII, y uno "pequeño", donde se reunían las Juntas Generales de la Hermandad Provincial de Álava. A estas funciones se añade el uso del convento como palacio papal, o la relación de eventos que describen escenografía efímera, itinerarios procesionales, la estética festiva de una "mentalidad barroca".

El capítulo tercero se dedica a "principales espacios de poder": de nuevo los enterramientos que financian las obras. El presbiterio del templo, bajo el coro y los púlpitos, y el claustro, eran lugares preferidos hasta que aparece la capilla privada de los Remedios en 1476, primera conocida de las que brotan en el templo introduciendo el clasicismo: "espacios de exhibición pública por antonomasia de la ciudad" que deben convivir con los usos conventuales. Ello provoca pleitos que sirven a los autores para recomponer la arquitectura y la duración de las fábricas, informar sobre linajes, encargos, artistas y evolución de estos espacios.

La familia de los Arana se relaciona con las Juntas Generales a través del abuelo de Juan de Arana, el diputado Diego Martínez de Álava, propietario de la capilla de Santiago. A través de la documentación vinculada, como su testamento de 1533, se observan devociones, dataciones de empresas, y pleitos en la tónica de otros casos. La capilla y colegio de la Anunciación, financiada por los Arana, es ejemplo de cómo la titularidad privada, al convertirse en factor de controversia entre familias y frailes, determina la forma arquitectónica, y en este caso también, la preeminencia de ciertas corrientes filosóficas. La fundación del colegio especifica un programa de estudios que se enlaza al "clima intelectual" de la "Vitoria conventual".

Gracias a un plano de 1865 los autores ofrecen por primera vez la ubicación correcta de la capilla de la Magdalena, un espacio privado y funerario abierto a los citados usos cívicos, que se descubre posterior al ábside gótico de la iglesia al que fue adosado. Ello demonta el mito del oratorio fundacional. El pleito, hasta ahora inédito, sobre la titularidad de esta capilla, se resuelve en 1576 a favor de Gregoria Hurtado de Mendoza, pero las reformas desencadenan otro fallado a favor de los frailes que la entregan a María Ruiz de Vergara, quien otorga la obra en 1605 a Juan Vélez de la Huerta. Los investigadores advierten que la forma de la capilla y su ubicación autónomas facilitaron que no fuese usada por los militares, y que sirviese de almacén de carbón y viviendas antes del derribo. Esta privacidad, según los autores, promovió la protección de este resto del convento que, gracias a su redescubrimiento por Micaela Portilla –cuya labor se homenajea en el estudio– hoy es un bien cultural.

En 1801 la Junta no pudo reunirse en San Francisco porque las tropas de invasión de Portugal habían ocupado la sala capitular. Para describir esta "exclaustración forzosa previa a la definitiva de 1834" se aportan testimonios del estado del edificio a la llegada de José I. La batalla de Vitoria anuncia el fin de la guerra de Independencia, y con Fernando VII el convento recupera sus funciones en un estado "calamitoso", "cercado" por construcciones y usos anejos. Vitoria en expansión gesta las plazas del Ayuntamiento, se derriba el hospital de Santiago para construir un teatro que utiliza como almacén un cenobio convertido en "foco de rebelión" e "intrigas políticas". Tras la exclaustración en una "ciudad de la muerte", la iglesia siguió abierta al culto, pero la mayor parte de bienes del convento se dispersan y desaparecen.

Para recomponer y valorar el proceso de inventario de las Comisiones de Monumentos se recurre a la documentación de la Real Academia de San Fernando y el Instituto de Segunda Enseñanza, señalando la reversión de fondos a la Comisión por la venta de

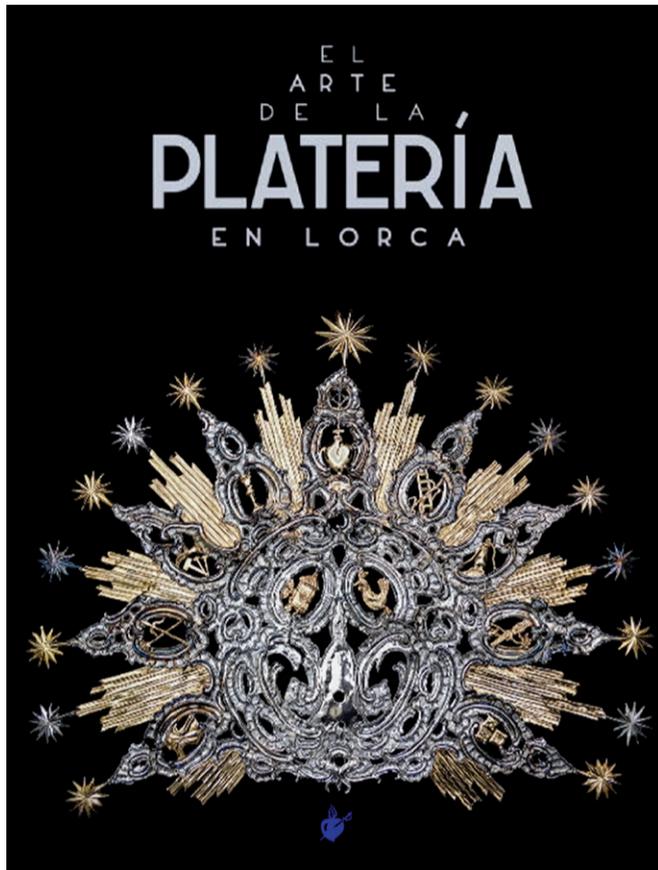
libros. En la tercera guerra carlista se convirtió la iglesia en almacén de guarnición y se instaló en el convento el cuartel y el hospital. La salida de los militares en 1925 deja el edificio en “mal estado irreversible” y comienza la controversia del proceso de derribo, donde la prensa juega un papel fundamental.

Se aportan testimonios que abogaron por la conservación y argumentos derribistas que auguran el desenlace inminente en 1927: “el nulo valor artístico del conjunto, el interés de los terrenos y, especialmente, el coste de una hipotética restauración”. El estudio narra la visita del Consejo de Primo de Rivera para evaluar el estado del convento y los viajes del Ayuntamiento a Madrid para tratar de convencer a la Dirección de Bellas Artes de la necesidad de derribar la iglesia. Al final, la Junta de Patronato deja el asunto en manos del Municipio, que vende los terrenos en 1928 a la caja de ahorros municipal. Los autores recogen las actuaciones de Manuel Gómez Moreno, Director General de Bellas Artes, y las mediaciones de Emilio Apraiz con el Gobierno Civil y la Delegación de Bellas Artes en Álava para acelerar los trámites de declaración de Monumento Histórico y detener el derribo. Ante la llegada de una Real Orden al Ayuntamiento “se urde un plan para romper una parte importante del ábside y tensar con ello la cuerda al máximo”. A partir de esta “destrucción ilegal”, la irreversibilidad del estado del templo conduce al derribo definitivo en 1930.

En el estudio se desvelan los intereses de las instituciones, la crónica y la historiografía; el análisis de documentos, la comparación con fotografías, ofrecen datos de promotores, artistas, oficios, técnicas, materiales, espacios, su reaprovechamiento, ubicación, evolución y funciones, teniendo en cuenta la implicación de dogmas religiosos y prácticas devocionales en la elección de advocaciones, iconografías y tipologías. La perspectiva se abre a relaciones de convento y ciudad, morfología conventual y urbana debida a usos políticos, festivos, relaciones personales que propician modelos y estilos, etc. Si bien se echa en falta un estado de la cuestión reciente respecto a la etapa medieval, la investigación de la moderna cuenta con infinidad de fuentes objeto de una labor minuciosa de selección, interpretación y síntesis. En los agradecimientos del libro se aprecia la cantidad de instituciones que han hecho posible esta amplia y profunda investigación, la documentación de archivo, traducciones, transcripciones, y la obtención de fuentes gráficas que llenan esta notable edición.

**Elena Muñoz Gómez**

Universidad de Salamanca, España  
<https://orcid.org/0000-0002-4869-1790>



GARCÍA ZAPATA, Ignacio José

***El arte de la Platería en Lorca (Catálogo de la exposición homónima, 24-I/1-III-2020)***

Murcia: Ayuntamiento de Lorca, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2020. 109 págs.  
ISBN 978-84-09-18090-5

La platería de la región de Murcia ha atraído la atención de diversos investigadores a lo largo del último siglo. Al estudio pionero llevado a cabo por Sánchez Jara, que vio la luz en 1950, han seguido interesantes aportaciones debidas a Agüera Ros, Candel Crespo, Cruz Valdovinos, Pérez Sánchez y Rivas Carmona. Este último autor ha potenciado el estudio de esta manifestación artística desde el grupo de investigación "Artes Suntuarias", adscrito al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, mediante la edición anual de los *Estudios de Platería San Eloy* desde el año 2001, publicaciones que se han convertido con toda justicia en una auténtica enciclopedia de la platería, no solo española, sino también europea y americana.

A los trabajos de esta pléyade de investigadores hemos de añadir la obra objeto de nuestra reseña. Se trata del catálogo de la exposición *El arte de la Platería en Lorca* que, bajo el comisariado científico del Dr. Ignacio José García Zapata, también autor de la obra, se ha celebrado en el Museo Azul de la Semana Santa de Lorca. García Zapata, profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad murciana, inicia la publicación con un estudio introductorio donde hace un somero recorrido

historiográfico sobre los estudios de platería en la región, destacando a Lorca como uno de los principales centros productores de orfebrería, al tiempo que pone en valor el relevante papel de las ferias que tenían lugar en septiembre, pues contribuyeron sobremanera al intercambio de modelos, tipologías y repertorios ornamentales traídos por artífices, especialmente cordobeses, no faltando los procedentes de otros destacados centros plateros, como Murcia y Cartagena. Asimismo, el investigador presta atención a los conflictos originados entre los artistas de la plata labrada, fundamentalmente a la hora de levantar sus tiendas en las mencionadas ferias septembrinas. Este estudio culmina con unas notas referentes a los ricos ajuares de platería que llegaron a atesorar los templos lorquinos, especialmente la parroquia arciprestal de Santa María y la colegiata de San Patricio, conjuntos en buena parte perdidos en la desamortización de 1823 y en los lamentables sucesos de 1936.

A continuación sigue el catálogo propiamente dicho, que ofrece las correspondientes fichas catalográficas y fotografías de cada una de las piezas expuestas. Entre las mismas habría que destacar, por su antigüedad y finura de traza, la *custodia* del catalán Mateo Danyo y la *cruz procesional* de la parroquia de San Mateo, magníficos exponentes de la platería gótica levantina y valiosas creaciones de la platería bajomedieval de la diócesis de Cartagena.

Del período renacentista descuella el denominado *cáliz de las calaveras*, asimismo custodiado en el templo de San Mateo, labrado por Carlos Vergel (h. 1569). La pieza, según han señalado diversos autores, reviste gran importancia al combinar los elementos góticos de su estructura con los de progenie renacentista y manierista de su repertorio ornamental.

En la centuria del Seiscientos brilla con luz propia la figura del cordobés Juan Bautista de Herrera, a quien se debe la labra de la purista cruz procesional de la parroquia de Santiago. La sobria presea constituye una excelente muestra de las labores plate-riles del momento –como es el caso de la interesante serie de cruces procesionales localizadas en varias parroquias y conventos tinerfeños–, estando provisto el ejemplar murciano de macolla cilíndrica y cubierta cupuliforme, costillas con perfiles perlados y espejos ovales lisos. Se trata de un repertorio decorativo que, a nuestro juicio, la emparenta con otros trabajos murcianos del Quinientos, caso de la esbelta y anónima *cruz de altar* perteneciente al tesoro de la catedral de Murcia (1567).

Entre las piezas ejecutadas en el siglo XVIII habría que destacar el *relicario de San Clemente* (h. 1732) de la colegiata de San Patricio. En esta obra, trabajo anónimo romano,

sobresale su astil antropomorfo, elemento cuyos precedentes se pueden rastrear en la platería alemana del Seiscientos (*ostensorio* de la iglesia de La Asunción de Castro-nuevo, Zamora, 1670), hallándose asimismo interesantes ejemplos en las creaciones posteriores, tanto en la platería española (*custodia de Santo Tomás de Aquino*, de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife, 1734); como americana (*custodia* peruana de la iglesia Santa María de Guareña, Badajoz, h. 1750); e italiana (*ostensorio de San Juan Nepomuceno* de la catedral de Sevilla, 1775).

En los últimos años de la misma centuria se encuadra la labor de dos eximios plateros, el cordobés Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa (1733-1793) y el italiano Carlo Zaradatti, cuya labor tiene asimismo cabida en la publicación que estamos reseñando. De los cincos del primero, una de las más preclaras figuras de la orfebrería dieciochesca de la Ciudad de la Mezquita, salieron el *cáliz* y el *copón* que se custodian en las parroquias de San Cristóbal y Santiago, respectivamente, piezas cuyo lenguaje rococó un tanto atemperado las convierten en excelentes muestras de la transición del rococó al neoclasicismo. En lo que al segundo artífice concierne, procedente de Milán y afincado en Murcia en el último cuarto del siglo XVIII, es autor del elegante juego de *cáliz* y *copón* que atesora el templo de Santiago. Nos hallamos ante unas labores llevadas a cabo en un preciosista estilo rococó, con un fino repujado de depurado dibujo, y combinando la plata en su color y sobredorada, que no hacen sino pregonar la elegancia y las altas cotas de virtuosismo técnico logradas por la platería murciana en las postrimerías del Setecientos.

Elegante exponente del neoclasicismo decimonónico es el hermoso *ostensorio de San Patricio*, labor salida de un obrador valenciano que exhibe un hermoso sol, con viril de oro y pedrería, y astil con la escultura del pelícano alimentando a sus polluelos. Se trata de una recurrente alegoría eucarística ya empleada por notables artífices, como el reputado platero aragonés José Alexandre y Ezquerro (Zaragoza, 1722-Sevilla, 1781), máxima figura de la platería rococó hispalense, quien la incluyó en el astil de la *custodia* que atesora la iglesia gaditana de Santa María, en Arcos de la Frontera, fechada en 1768.

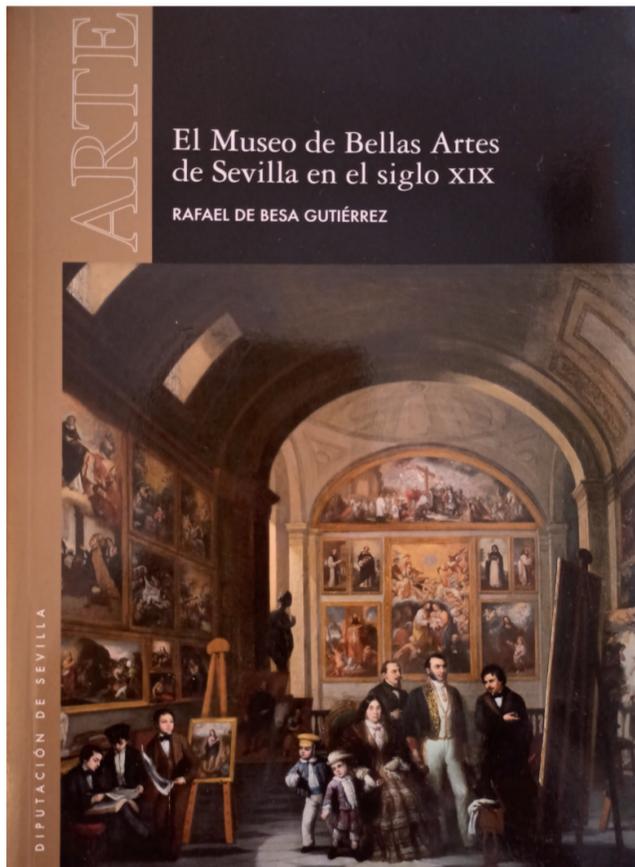
Por último, en el catálogo también tienen su espacio algunas obras procedentes de obradores del Nuevo Mundo, como el *cáliz* y las *vinajeras* mexicanas que testimonian el tránsito de la dicción plástica rococó a la neoclásica, o la gran *cruz* exornada con delicada labor de filigrana del convento de Madre de Dios de la Consolación. Esta alhaja, ahora expuesta por primera vez, es puesta en relación por García Zapata con los talleres guatemaltecos del Setecientos, siendo posible también –a nuestro juicio– relacionarla con los afamados maestros filigraneros de San Cristóbal de la Habana. No en vano, a

uno de ellos, el alférez mayor Jerónimo de Espellosa y Ballasbriga (1617-1680), oriundo de la ciudad oscense de Barbastro, debemos la espléndida gran *cruz* (2,40 m. y 47 kg.) del Museo de la parroquia matriz y arciprestal de San Marcos Evangelista, de Icod de los Vinos (Tenerife), donada en 1665 al convento franciscano de la población por el deán de la catedral de Santiago de Cuba, el icodense Nicolás Estévez Borges (1617-1665), y catalogada como la mayor obra del mundo confeccionada con la técnica de la filigrana.

En definitiva, hemos de congratularnos por la aparición de este libro, puesto que con un lenguaje claro y documentación gráfica en color de calidad, ofrece un sucinto balance de lo que ha supuesto el arte de la plata labrada en la Ciudad del Sol, mediante el análisis de obras que arrojan una cronología desde el siglo XV hasta el presente, contribuyendo en buena medida al mejor conocimiento y puesta en valor de la plata labrada en esta zona del sureste peninsular. No obstante, creemos que hubiese sido deseable la inclusión de notas a pie de página conteniendo las referencias bibliográficas, hemerográficas y, en su caso, documentales de cada una de las preseas analizadas, así como su numeración y la bibliografía específica junto a los datos técnicos.

**José Cesáreo López Plasencia**

Consejería de Educación y Universidades. Gobierno de Canarias,  
Santa Cruz de Tenerife, España  
<https://orcid.org/0000-0002-7506-467X>



BESA GUTIÉRREZ, Rafael de

***El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el siglo XIX***

Sevilla: Diputación de Sevilla, 2018. 254 págs.  
ISBN 978-84-7798-408-5

Conocer nuestro patrimonio es una misión compleja y con una gran cantidad de aristas, lo que hace que el discurso de las grandes obras maestras de la historia del arte haya quedado completamente desfasado: aspiramos a una visión mucho más completa y global. Esta dirección se toma de forma clarividente en la publicación que nos atañe, *El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el siglo XIX*, resultado de la investigación de Rafael de Besa Gutiérrez que parte de su tesis doctoral, defendida en 2016. Dos años después, el fruto de ese trabajo ha dado lugar a una fantástica publicación con prólogo de su director de tesis, Ramón Corzo Sánchez, que forma parte de la Serie Arte de la editorial de la Diputación de Sevilla, tras ganar el premio de monografías de esta sección en 2016.

La obra de Rafael de Besa Gutiérrez es una excelente contribución para el conocimiento de la historia del Museo de Bellas Artes de Sevilla, que viene a unirse al trabajo previo de otros autores como Ignacio Cano Rivero, quien fuera director de la institución entre 2003 y 2007, o José Ramón López Rodríguez, a quien debemos una completa *Historia de los Museos de Andalucía, 1500-2000* (2011). Con ellas, podemos desentrañar la coyuntura histórica y legislativa responsable de que el Museo haya llegado a nuestros días tal y como lo conocemos.

Para lograrlo, de Besa Gutiérrez nos llevará a sus antecedentes, reflejando cómo las desamortizaciones y las diferentes contiendas crearon un clima perfecto para el tránsito ilícito de obras de arte sevillano, dentro y fuera de las fronteras de nuestro país. Así, locales y extranjeros lucraron sus colecciones personales y fueron responsables de la dispersión de obras de notable calidad que, de otro modo, hubieran seguido en sus ubicaciones originales o hubiesen pasado a ser parte del Museo.

En pleno contexto de las desamortizaciones decretadas por Mendizábal, resaltan figuras como José Musso y Valiente, gobernador de la provincia, que para paliar ese trasiego incontrolado propuso la creación de un museo en el que se atesoraran las piezas que considerase valiosas una comisión destinada a este fin. Y es que, como reflejan las páginas de la presente publicación, la historia del Museo de Bellas Artes de Sevilla es la historia de aquellas personas que se involucraron en su desarrollo y que, con voluntad, pasión y verdadera vocación, fueron capaces de proteger una gran cantidad de obras clave de nuestro patrimonio, enfrentándose a situaciones verdaderamente adversas con una alarmante falta de recursos y personal. Se trata de iniciativas individuales que, contando con mayor o menor respaldo de sus contemporáneos, fueron decisivas para la conservación de la historia y arte de toda una sociedad.

Durante los primeros años del Museo muchos aliados destacaron por su arrojo y determinación, mientras que otros terminaron por ocasionarle más perjuicios que favores. *El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el siglo XIX* está lleno de anécdotas que nos acercan a esta realidad, historias que remiten a la vida de sus integrantes y demuestran que un museo no es un cementerio de las artes, sino un espacio vivo, centro de las alegrías y desvelos de los profesionales que lo hicieron posible. Es el caso de Manuel López Cepero, canónigo de la catedral de Sevilla que, si bien ha pasado a la historia como uno de los mayores responsables de la dispersión del arte sevillano, tuvo una actitud destacable como miembro de la Comisión del Museo; fue él quien consiguió trasladar las obras a la catedral cuando, por el conflicto carlista, las primeras sedes –el hospital del Espíritu Santo y el convento de San Pablo– iban a recibir usos bélicos. Así, López Cepero dejó por escrito el enorme esfuerzo realizado, manifestando la desidia de la autoridad local y de la Junta del Museo, y vanagloriando el indudable favor que hizo a la ciudad con su capacidad de reacción.

Contraria a esta actitud, encontramos a otros profesionales que se decantaron por el interés personal antes que por el general. En los años 50 del siglo XIX, ya establecido el Museo en su sede actual y abierto al público, su conserje, Antonio Cabral Bejarano, que

previamente había demostrado una entrega total a la institución, fue acusado de vender por cuenta propia 50 cuadros "sin mérito artístico" que pertenecían a la colección. Afortunadamente, todas las obras fueron recuperadas, y este hecho apenas tuvo efecto en la integridad personal y profesional de su responsable.

Entre estos episodios, gracias a las palabras de Besa Gutiérrez asistiremos a la transformación del Museo desde sus sedes temporales hasta su llegada al convento de la Merced, que se convertirá en otra de las narrativas más comunes del quehacer diario de la institución debido a su pésimo estado de conservación y a la falta de fondos. Tanto es así, que durante la Primera República se llegó a estudiar su traslado al Real Alcázar, opción descartada porque allí se habría dispuesto de menos espacio y hubiesen hecho falta unas costosas obras de adecuación.

Se producirá también una transferencia de competencias, ya que la gestión del Museo pasará de las distintas comisiones a la Real Academia de Bellas Artes en 1850, con un paréntesis de 1858 a 1867 en el que volvió a la Comisión de Monumentos. Motivado por ello, se producirá la convivencia de las colecciones con los alumnos de la Escuela de Bellas Artes, que pasará a establecerse en el mismo edificio. Además, en sus galerías y patios se colocarían de forma temporal las piezas arqueológicas que luego formarían el Museo Arqueológico de Sevilla.

Para conseguir sus propósitos, Rafael de Besa Gutiérrez apoya sus palabras en transcripciones de documentos y testimonios de la época que dan una veracidad científica a su publicación; además, con ello logra que sintamos el pulso vital del Museo de Bellas Artes y veamos su evolución como un proceso lógico en el que hay una gran cantidad de protagonistas, no solo humanos. Efectivamente, desde el principio algunas piezas fueron consideradas insignias de la colección y se convirtieron en reclamo, como ocurrirá con las obras de Murillo o el *San Jerónimo* de Pietro Torrigiano.

Uno de los aspectos más provechosos de la publicación es que recoge un amplio espectro de factores relativos al Museo, construyendo una imagen compleja del mismo. En sus páginas, se habla de los aspectos históricos que propiciaron su creación, las vicisitudes por las que la colección pasó, cómo se dispusieron las obras en las salas del convento de la Merced, las intervenciones arquitectónicas sobre el edificio, la opinión de visitantes, la realización de las primeras exposiciones temporales, las donaciones y depósitos que ha ido recibiendo e incluso los procesos de selección de personal, como es el caso de los restauradores. En síntesis, *El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el*

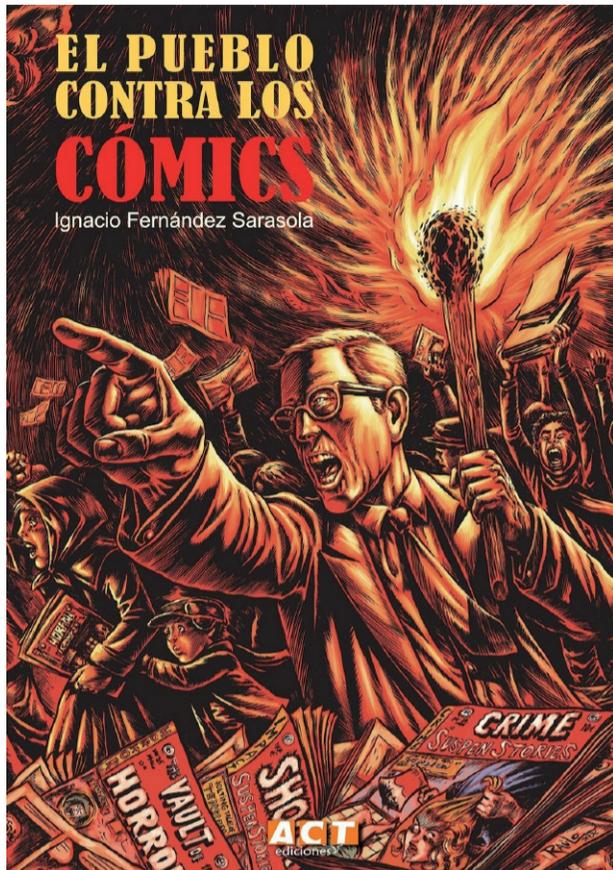
*siglo XIX* se convierte en la memoria de un Museo que sigue en constante crecimiento, y cuya historia le dota de una personalidad particular que es importante recordar para mantener su autenticidad.

A modo de conclusión, el autor incluye un breve epílogo en el que hace acto de presencia el *siglo XX*, cuando tras una gran intervención el edificio recuperó su estabilidad estructural y se consideró, por primera vez, como digno espacio para la exposición de las grandes piezas artísticas de la historia sevillana. Así, alejado del papel subsidiario ante la Escuela de Bellas Artes y la Academia, cobró una nueva juventud y empezó a brillar en la ciudadanía gracias a las excelentes exposiciones temporales que fueron celebradas.

En este apasionante recorrido, Rafael de Besa Gutiérrez aparece como un efectivo narrador que realiza su labor sin que nos demos cuenta, de forma amena y con una coherencia que pone sobre la mesa su conocimiento de los documentos y la historia del Museo. Probablemente gracias a esa capacidad logra transmitir con tanta eficacia el dinamismo vital que ha acompañado a la institución desde sus orígenes, y hace del conocimiento de sus entresijos un proceso agradable y satisfactorio. Por ello, no cabe duda de la utilidad de esta contribución al conocimiento sobre la compleja historia del Museo de Bellas Artes de Sevilla en el convulso contexto del *siglo XIX*.

**Rafael Molina Martín**

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España  
<https://orcid.org/0000-0001-5728-0734>



FERNÁNDEZ SARASOLA, Ignacio

*El pueblo contra los cómics. Historia de las campañas anticómic (de Norteamérica a Europa)*

Sevilla: Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT),  
2019. 513 págs.  
ISBN 978-84-09-05121-2

Durante siglos, las viñetas han servido para narrar historias increíbles, llenas de color e imposibles de realizar en la realidad. Han reflejado comportamientos marginales y fuera de lo normativo, además de servir como denuncia de las injusticias y comportamientos abusivos ejecutados desde el poder. El lápiz se constituye como un instrumento afilado que cautiva y es capaz de hacer reír o llorar al lector. Los cómics son un medio de masas que refleja a la perfección la historia y la sociedad. Un espejo que, a veces, se ha tapado o se ha intentado romper. La misma censura que ha tratado de silenciar al cine, la televisión o las artes plásticas, ha lanzado sus garras a la narrativa gráfica. *El pueblo contra los cómics* profundiza en las particularidades de estos límites, impuestos desde instituciones y empresas. Confines artificiales que han tratado de segar la creatividad de las páginas de papel.

Ignacio Fernández Sarasola es una voz autorizada para el desarrollo de este tema. Profesor Titular de Derecho Constitucional en la Universidad de Oviedo, es autor de numerosos textos y libros especializados. Entre ellos *Los Superhéroes y el Derecho* (2018), editado por Tirant lo Blanch. En la obra, los poderosos adalides de la justicia se enfrentan a la realidad

de las leyes que rigen las sociedades contemporáneas. Dentro de este mismo interés por vincular las viñetas y el estudio de la legislación, Sarasola publicó *La legislación sobre historieta en España* en el año 2014. Editado por la Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT), se constituye como un manual de referencia en nuestra lengua para comprender la jurisprudencia que ha afectado al tebeo. El texto llena una laguna básica, planteando un recorrido histórico por distintos temas vinculados al análisis, como la propia censura.

*El pueblo contra los cómics* supone también un aporte relevante, por lo documentado del estudio y su orientación. Existen análisis amplios que tratan esta temática en ámbitos como el cinematográfico. Resulta señero en esta línea el texto realizado por Román Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. En el territorio de las viñetas, distintos teóricos se han acercado de manera parcial al fenómeno, como Pablo Dopico, José Joaquín Rodríguez y Paula Sepúlveda. El propio Sarasola exploró el tema no solo en el libro sobre legislación comentado, sino en artículos que fueron publicados en magazines como la *Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*. También a partir de charlas, entre ellas la impartida en la Semana Negra de Gijón del año 2018. Ese mismo año se tradujo al castellano *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*, de David Hajdu, obra destacada para conocer el fenómeno en los Estados Unidos. Otros escritos se habían acercado ya al fenómeno, como *Seal of Approval. The History of the Comics Code* (Amy Kiste Nyberg, 1998). En general, en los grandes mercados y escuelas nacionales, podríamos rastrear aproximaciones a su propia idiosincrasia censora.

Lo más interesante de la aportación de Sarasola es su carácter enciclopédico, que cubre las dos orillas del océano Atlántico: Estados Unidos, Canadá, Francia, Italia, Reino Unido y España. Lo hace con una mirada histórica de clara causa-consecuencia. Cada capítulo se desarrolla en base a una estructura de precedentes e hitos centrales del fenómeno. Desde la ebullición social censora hasta la emergencia de voces como la de Fredric Wertham, conocido "referente de la campaña anticómic orquestada en Estados Unidos entre los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo" (p. 106). La investigación resulta muy detallada y llega a destacar precedentes como la tesis doctoral de Beda Lorraine Hand: *A Study of the Influence. The Comic Strips* (1933). Trabajo que, entre otras sugerencias, "acusaba a las tiras cómicas de atrofiar el buen gusto del lector" (p. 62). Partir de la situación en Estados Unidos para trazar un arco que gravita por Canadá y varios países europeos, permite una perspectiva comparada inédita y convierte a *El pueblo contra los cómics* en un libro de mucha utilidad para cualquier investigador interesado en las viñetas.

La ardua investigación tiene además el interés de haberse plasmado en castellano. El libro se suma así a la fortaleza creciente del idioma dentro de los estudios sobre cómic a nivel internacional. La Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT) ha realizado en este sentido un trabajo esencial, con la edición de obras especializadas en distintas colecciones. Entre ellas se encuentra el *Diccionario terminológico de la historieta* (Manuel Barrero, 2015), que se configura como una obra ágil y de fácil consulta. El libro forma parte de la Colección Tebeoteca, junto al *Gran catálogo de la historieta. Inventario 2012* (2013), mientras que *El pueblo contra los cómics* es el segundo ejemplar de la Colección Tebeotextos. El primero fue *Jan. El genio humilde* (2014), reunión de análisis centrados en el conocido autor de Superlópez.

La aportación de ACyT a la teoría escrita en español y centrada en la historieta, se adhiere a iniciativas como la Colección Grafikalismos, editada desde la Universidad de León y Eolas Ediciones, Diminuta Editorial o Ediciones Marmotilla. Todas ellas están configurando un corpus bibliográfico importante. Incluye la recuperación de obras de interés científico, muchas veces descatalogadas o con ediciones necesitadas de revisión. Y también la publicación de textos de teóricos consolidados y jóvenes.

Pocas veces se destaca la fisicidad de un volumen teórico, pero en este caso es algo a tener muy en cuenta: se trata de un libro de buen tamaño, con una portada realizada por Raúl Cáceres. Ilustra una quema de libros comandada por un dedo acusador y una antorcha especialmente poderosa. Las notas a pie se disponen en los laterales de cada página de manera muy legible, permitiendo una lectura cercana y por lo tanto rápida de las mismas. Este hecho incide en la interesante fortaleza de la propuesta de Sarasola: lo cuidado de su encuadernación y lo atractivo de su lectura, que permite avanzar entre los distintos análisis con fluidez.

*El pueblo contra los cómics* se constituye así como un aporte notorio en los estudios sobre cómic, tanto en castellano como a nivel internacional. Consolida una literatura cada vez más rica acerca de un medio cuya inclusión en el universo teórico y universitario es ya un hecho constatable e imparable. El estudio sobre los lindes censores que han tratado de imponerse nos habla de las capacidades que tiene su lenguaje para enviar mensajes fuertes y diversos. Y de su resistencia creativa a aquellos que han tratado de controlarlo.

**Julio Gracia Lana**

Universidad de Zaragoza, España  
<https://orcid.org/0000-0002-2138-0554>



# **NORMAS DE LA REVISTA**

## Normas para la presentación de los originales

*Atrio. Revista de Historia del Arte*, con e-ISSN: 2659-5230, es una revista científica de periodicidad anual adscrita al Área de Historia del Arte del Departamento de Geografía, Historia y Filosofía de la Universidad Pablo de Olavide. Fue fundada en 1988, con ISSN 0214-8293, con el objetivo de publicar estudios originales, inéditos y de relevancia (sin haberse presentado, simultáneamente, en ninguna otra publicación) sobre patrimonio cultural e historia del arte, con análisis históricos, críticos, estéticos, etc., en cualquier ámbito y época, tanto en España como en Iberoamérica.

Está orientada a la comunidad de investigadores/as, docentes y estudiosos/as de estas disciplinas, sin perder de vista los procesos creativos y hechos culturales en un marco cronológico amplio, incluyendo la creación contemporánea y las nuevas tendencias historiográficas.

Es una publicación electrónica, de libre acceso, plural y abierta a la reflexión y al debate sobre las temáticas ya referidas. Los textos, salvo las reseñas, se evalúan por el sistema de doble ciego. Además, *Atrio* no cobra coste de ningún tipo por el envío, publicación o difusión de los artículos.

La recepción de artículos está abierta de forma permanente. Se enviarán por la plataforma OJS, accesible en la propia web de la revista. Para facilitar este procedimiento, los autores/as pueden consultar el documento con las instrucciones básicas disponible en la web.

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 de expertos/as en los temas en cuestión. El equipo editorial decidirá la inclusión –o no– del texto atendiendo a los citados informes de expertos/as, 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/a para obtener la aprobación del cambio.

Todos los autores/as deben declarar su conformidad con todos y cada uno de los puntos que articulan el Compromiso de originalidad, autoría, cesión de derechos y exención de responsabilidad *de Atrio. Revista de Historia del Arte*, firmando el documento disponible en la web.

Para cualquier duda o consulta, pueden contactar con el equipo editorial de la revista: atrio.revista@gmail.com

### Condiciones del texto

- Los textos deberán ser originales e inéditos y podrán estar escritos en español, portugués, inglés, francés o italiano.
- Deberán presentarse en formato Microsoft Word (.doc) con las siguientes características: máximo 15 páginas (50.000 caracteres con espacios incluidos), espaciado 1,15, texto con tipografía Times New Roman 12 y notas a 10.
- El título deberá estar en minúsculas, salvo los nombres propios, en dos idiomas: español e inglés.
- El texto irá acompañado de dos resúmenes, uno en español y otro en inglés (abstract), deben tener una extensión de 10 líneas, cada uno de ellos.

- Además, se escribirán 6 palabras clave (keywords) que delimiten el campo temático y cronológico, también en ambos idiomas y separadas por punto y coma.
- En caso de que el artículo esté escrito en inglés, el título, resumen y palabras clave se proporcionarán en español.
- Los autores/as deben declarar la financiación recibida para su investigación mediante la indicación de la agencia financiadora, programa y código de concesión con una nota al pie en la primera página.
- Los títulos de los apartados y subapartados deberán ir en minúscula, y numerados siguiendo una secuencia numérica del tipo: 1./2./2.1./2.2./3./4....
- A lo largo del texto, los superíndices se pondrán siempre delante de los signos de puntuación.
- En el texto se indicará cada llamada a imagen, donde corresponda, de la siguiente manera: (Fig. 1).
- Las citas a lo largo del texto se pondrán entre comillas y sin cursiva. Cuando las citas tengan cien palabras o más se colocarán, sin comillas ni cursivas, en un párrafo aparte que se diferenciará del resto del texto por una sangría por la izquierda y un tamaño de letra de 10.
- Las notas deberán incluirse a pie de página -no al final del artículo- numeradas consecutivamente, en Times New Roman 10 y siguiendo las características anteriores. Las referencias bibliográficas seguirán las normas del Manual Chicago.
- Al final de cada artículo se incluirá una lista con las referencias bibliográficas, ordenadas alfabéticamente, solo con las publicaciones que se citen a pie de página. Se seguirán las normas de estilo del Manual Chicago.
- Pies de ilustraciones, tablas, gráficas mapas, etc.: se debe dar el mayor número de datos posibles entre los siguientes: Fig. 1. Autor/a (Nombre Apellidos), Título de la obra (en cursiva), año. Características (separadas por coma). Localización, Ciudad. (Créditos de la ilustración).
- Pies de ilustraciones, tablas, gráficas mapas, etc.: otra opción es Fig. 2. Descripción y características de la obra. (Créditos de la ilustración).
- La investigación cumple con las prácticas editoriales en Igualdad de Género de Atrio.
- Se entregarán un máximo de diez ilustraciones por artículo. En caso de que no sean propiedad del autor/a deberán pedirse los permisos necesarios para su publicación, siendo los autores/as quienes se encargarán de obtener dichos permisos y eximiendo a la revista de cualquier responsabilidad con relación a la violación de derechos de autor. Todas ellas realizadas en cualesquiera de los formatos digitales al uso (JPG, BMP o TIF) y una resolución mínima de 300 ppp. 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/a cuáles deberán ser eliminadas).
- Para garantizar el cumplimiento de los requisitos de calidad perceptivos, no se incluirá en el documento donde aparece la investigación referencia alguna al autor/a, ni ningún otro dato que pueda comprometer la revisión por pares ciegos y desvelar la identidad del autor/a. En su lugar, se enviará un segundo documento, donde se incluirá el título de la investigación propuesta, el nombre completo del investigador/a, universidad u organismo al que pertenece, (de la siguiente manera: Institución, Ciudad, País), correo electrónico y el ORCID del autor/a (en la web hay un breve manual para obtenerlo). En caso de coautoría los autores/as deben indicar en este documento el nivel de contribución en cada una de las fases tanto de

la investigación como de la redacción. Para ello se recomienda seguir la taxonomía CRediT <https://casrai.org/credit/>. Se deberá aportar, además, una breve biografía curricular de los autores/as.

## Envío

Los autores/as deberán enviar a través de la plataforma OJS, y tal y como se indica en la web de la revista, los siguientes archivos: texto de la investigación, datos del autor/a, imágenes, documento con las imágenes ordenadas e indicando sus pies de fotografías y el Compromiso de originalidad, autoría, cesión de derechos y exención de responsabilidad. En la web está disponible un manual de la plataforma OJS.

## Cómo citar las referencias bibliográficas

Se observarán rigurosamente las siguientes recomendaciones, de acuerdo con el Manual de estilo Chicago.

En la bibliografía al final de cada artículo solo se incluirán aquellas obras citadas en las notas a pie de página. Se ordenarán alfabéticamente. Cuando se incluyan varias obras de un mismo autor/a, se ordenarán cronológicamente, empezando por la más antigua y acabando en la más reciente. En la primera se incluirá el nombre completo del investigador/a y en las siguientes el nombre se sustituirá por la fórmula de tres rayas seguidas de un punto (---.). En cambio, si es el autor/a es el editor/a o coordinador/a detrás de las tres rayas se escribirá una coma seguida de ed. o coord.

Si se desconoce el autor/a de la obra, las notas y la bibliografía empezarán directamente con el título de la obra citada.

Para escribir las páginas tan solo se escribirá el número de página o el rango (con un guion para separar las cifras). No hay que escribir "p.", "pp.", "pág." o "págs.". Si en una nota al pie se desean citar varias páginas separadas y no formando un rango, como en los casos anteriores, se hará así: 37, 78, 203. No se usa la "y".

En todos los casos, para citar una referencia que está justo en la nota anterior, se indicará atendiendo al siguiente ejemplo:

1. Fernando Quiles García, *Santidad Barroca. Roma, Sevilla y América hispana* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2018), 178-87.
2. Quiles García, 195.
3. Quiles García, 195.

### Libros:

Nota a pie de página: Rocío Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 23-25.

Nota a pie de página de un libro ya citado: Bruquetas Galán, *Técnicas y materiales*, 33.

Bibliografía al final de cada artículo: 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.

### Libros con dos autores/as:

Nota a pie de página: María Esther Galera Mendoza y Rafael López Guzmán, *Arquitectura, mercado y ciudad: Granada a mediados del siglo XVI* (Granada: Universidad de Granada, 2003), 75.

Nota a pie de página de un libro con dos autores/as ya citado: Galera Mendoza y López Guzmán, *Arquitectura, mercado y ciudad*, 68.

Bibliografía al final de cada artículo: Galera Mendoza, María Esther, y Rafael López Guzmán. *Arquitectura, mercado y ciudad: Granada a mediados del siglo XVI*. Granada: Universidad de Granada, 2003.

### Libros editados o coordinados por un autor/a:

Nota a pie de página: Francisco Calvo Serraller, coord., *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo* (Barcelona: Tusquets, 1993), 23-25.

Nota a pie de página de un libro editado o coordinado ya citado: Calvo Serraller, *Los espectáculos del arte*, 56.

Bibliografía al final de cada artículo: Calvo Serraller, Francisco, coord. *Los espectáculos del arte: instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets, 1993.

### Capítulo dentro de una monografía con varios autores/as:

Nota a pie de página: Stefano De Caro, "Le rovine come memoria come elemento d'arte, come momento della conservazione," en *Las Ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, eds. María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durbán (Huelva: Universidad de Huelva, 2018), 20-21.

Nota a pie de página de un capítulo ya citado: De Caro, "Le rovine," 20.

Bibliografía al final de cada artículo: De Caro, Stefano. "Le rovine come memoria come elemento d'arte, come momento della conservazione." En *Las Ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, editado por María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durbán, 17-27. Huelva: Universidad de Huelva, 2018.

### Artículos en publicaciones periódicas:

Nota a pie de página: Fernando Chueca Goitia, "Jaén y Andrés de Vandelvira," *Boletín de Estudios Giennenses*, no. 33 (2003): 85-86.

Nota a pie de página de un artículo ya citado: Chueca Goitia, "Jaén," 87.

Bibliografía al final de cada artículo: Chueca Goitia, Fernando. "Jaén y Andrés de Vandelvira." *Boletín de Estudios Giennenses*, no. 33 (2003): 83-92.

### Referencias a un congreso:

Nota a pie de página: Rosario Camacho Martínez y Eduardo Asenjo Rubio, "Nuevas identidades del patrimonio cultural. La pintura mural y el color de Málaga barroca," en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad (Sevilla, 8-12 de octubre de 2001)*, coord. Arsenio Moreno Mendoza (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2003), 306.

Nota a pie de página de una referencia a un congreso ya citada: Camacho Martínez y Asenjo Rubio, "Nuevas identidades," 316.

Bibliografía al final de cada artículo: Camacho Martínez, Rosario, y Eduardo Asenjo Rubio. "Nuevas identidades del patrimonio cultural. La pintura mural y el color de Málaga barroca." En *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad (Sevilla, 8-12 de octubre de 2001)*, coordinado por Arsenio Moreno Mendoza, 303-20. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2003.

### Referencias a artículos de periódicos, sitios de noticias, revistas, blogs...:

Nota a pie de página: José Ángel Montañés, "El diseño como arma de activismo social y político," *El País*, 4 de noviembre de 2019, consultado el 29 de diciembre de 2019, [https://elpais.com/ccaa/2019/11/04/catalunya/1572894748\\_989019.html?fbclid=IwAR33ppldBQv\\_oiOoa6ZMmi62VaCupXW05aioci6lpwg-fpuh7emK8M7IX6Cg](https://elpais.com/ccaa/2019/11/04/catalunya/1572894748_989019.html?fbclid=IwAR33ppldBQv_oiOoa6ZMmi62VaCupXW05aioci6lpwg-fpuh7emK8M7IX6Cg).

Nota a pie de página de una referencia a artículos de periódicos, de revistas ya citada: Montañés, "El diseño."

Bibliografía al final de cada artículo: Montañés, José Ángel. "El diseño como arma de activismo social y político." *El País*, 4 de noviembre de 2019. Consultado el 29 de diciembre de 2019. [https://elpais.com/ccaa/2019/11/04/catalunya/1572894748\\_989019.html?fbclid=IwAR33ppldBQv\\_oiOoa6ZMmi62VaCupXW05aioci6lpwg-fpuh7emK8M7IX6Cg](https://elpais.com/ccaa/2019/11/04/catalunya/1572894748_989019.html?fbclid=IwAR33ppldBQv_oiOoa6ZMmi62VaCupXW05aioci6lpwg-fpuh7emK8M7IX6Cg).

### Referencias a documentos de archivo:

Hay que hacer referencia al autor/a, título, fecha del archivo, nombre de la serie (si lo hay), nombre de la colección y nombre del depósito (localización).

El manual Chicago no determina cuál es la secuencia correcta para estos elementos, pero cualquiera que sea la que se escoja debe utilizarse en todo el trabajo.

Para libros escritos por tres o más autores/as, editados o coordinados por varios investigadores/as, volúmenes o tomos, serie editoriales, ediciones y reimpresiones, catálogos de exposiciones, capítulos dentro de catálogos de exposiciones, artículos en publicaciones periódicas con más de un autor/a, referencias a conferencias, tesis o a webs, y para hacer citar al autor/a de prólogos, introducciones y notas, se recomienda consultar los manuales de citas y bibliografías disponibles en la web de la revista (Manual estilo Chicago extenso - Manual breve estilo Chicago). Además, para aquellos otros ejemplos no señalados, se puede consultar el Manual de estilo Chicago (17.<sup>a</sup> edición).

### Normas para las reseñas

Las reseñas bibliográficas constarán de un total de entre 6.000 y 8.000 caracteres, incluidos los espacios, escritos con tipografía Times New Roman 12 y espaciado 1,15. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para citarlo, habrán de seguirse las normas de estilo indicadas del Manual Chicago, añadiendo, además, el número total de páginas y el ISBN. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor/a, la universidad u organismo al que pertenece (de la siguiente manera: Institución, Ciudad, País) y su ORCID (hay un manual en la web en el que se explica cómo obtenerlo).

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán a través de la plataforma OJS de la revista *Atrio*.

### **Procedimiento de evaluación, aceptación y edición de artículos**

Una vez que el investigador/a ha enviado la documentación, recibirá una notificación de su recepción.

El equipo editorial realizará una revisión para asegurar que el artículo cumple las normas de estilo indicadas por la revista, que se ajusta a las líneas temáticas de la misma, que no incurre en plagio de ningún tipo y que el contenido es adecuado, original y relevante. El equipo editorial avisará al autor/a si el artículo necesita ser revisado para ajustarse a las normas de estilo, disponiendo de una semana para realizar los cambios oportunos. En caso de no necesitarse correcciones también se avisará al autor/a de la situación de su texto. Para que los artículos continúen con el proceso de evaluación es imprescindible que cumplan con las normas de estilo indicadas en la web.

A continuación, dos revisores/as evaluarán el artículo mediante el sistema de doble ciego y cumplimentarán el formulario de evaluación de originales. Los revisores/as tendrán un plazo de un mes para evaluar el artículo asignado. En caso de que los dos revisores/as no se pongan de acuerdo en cuanto a la calidad científica del texto, será necesario el informe de un tercer/a especialista. Estas evaluaciones de revisores/as serán anónimas, tanto para el autor/a como para el revisor/a.

Al realizar las evaluaciones, los revisores/as recomendarán la publicación (especificando las correcciones o revisiones a realizar) o el rechazo del manuscrito. Terminado el proceso de evaluación, los autores/as recibirán notificación de la decisión de los evaluadores/as. Si la publicación es aceptada o rechazada por dos evaluadores/as, los autores/as tendrán conocimiento de la decisión mediante notificación por correo electrónico y se les informará, igualmente, de los argumentos que la han motivado. Si la publicación es aceptada por dos evaluadores/as, precisándose correcciones y/o revisiones, se avisará a los autores/as para que en un plazo máximo de diez días realicen los cambios que los revisores/as hayan indicado en la plantilla de evaluación. En el plazo de diez días, el autor/a deberá devolver el texto con las modificaciones realizadas resaltadas en otro color. En caso de que el autor/a no realice algunos de los cambios que se le han solicitado, deberá informar de los motivos por los cuales ha tomado tal decisión. Será el equipo editorial el encargado de realizar las revisiones de estas correcciones.

La decisión definitiva de aceptar la publicación de los artículos recaerá en el equipo editorial. Una vez que el artículo es aceptado para su publicación, los editores/as podrán realizar pequeñas modificaciones, sin alterar el contenido, para corregir errores mecánicos o lingüísticos. Si dichos cambios afectasen al contenido, se consultará a los autores/as para su aprobación.

Tras la maquetación de cada artículo, los autores/as recibirán las primeras pruebas de imprenta y tendrán un plazo máximo de cinco días para realizar correcciones, exclusivamente, de erratas. Si no hay respuesta por parte de los autores/as, la revista publicará el artículo sin modificar la versión editada.

### **Garantías y manifestaciones de los autores/as de los artículos publicados**

Los autores/as conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo al igual que licenciado bajo una licencia de Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría de este y la publicación inicial en esta revista.

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/a.

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.



# atrio

revista de historia del arte

---

eISSN: 2659-5230 · nº 26 · 2020