atrio

revista de historia del arte

eISSN: 2659-5230 · nº 30 · 2024

atrio

revista de historia del arte

Atrio. 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. 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

HISTORIA DEL ARTE
Universidad Pablo de Olavide

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE SEVILLA

Scopus®

2024 CALIDAD REVISTAS CIENTÍFICAS ESPAÑOLAS
FECYT
Mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género
FECYT-437/2024
Fecha de certificación: 30 de julio de 2021 (7ª convocatoria)
Válido hasta: 24 de julio de 2025

atrio
revista de historia del arte
eISSN: 2659-5230 · nº 30 · 2024

Equipo editorial

Dirección
Ana 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)
Daniela Kaplan Stein (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Pablo Navarro Morcillo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Comité editorial
José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén, España)
M.ª 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)
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, Maçeió, 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 (Museo Nacional del Prado, Madrid, España)
Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada, España)
Alexandra Kennedy (Universidad de Cuenca, Ecuador)
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)
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 Urquízar 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@upo.es
Web: https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/index

Imagen de portada: Detalle del pavimento actual. Palacio de los marqueses de La Algaba, Sevilla. © Fotografía: Carmen Vallecillo López.

Diseño y maquetación: Referencias Cruzadas
referencias.maquetacion@gmail.com
Equipo de traducción: Concetta Bondi, coord., y Briana Palacios (Arizona State University, Phoenix, USA).

Periodicidad anual
Inicio de publicación: 1988
Año de edición: 2024
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 la base de datos Scopus, posicionada en el Q3 de Scimago Jornual Rank en su edición de 2023. Además cuenta con el sello de calidad FECYT con Mención de Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género. Está evaluada en MIAR, CIRC (grupo B), Erih Plus y Latindex (Catálogo v1.0 (2002 - 2017) con 31 características cumplidas y Catálogo v2.0 (2018 -) con 38 características cumplidas). Además, está catalogada en Rebiun, Genamics JournalSeek, SUDOC, OCLC WorldCat, ZDB, OPAC Plus, Arthistoricum.net y Dulcinea (Color ROMEO: Verde). También se encuentra indexada en DOAJ, Dialnet, PIO, BASE, ÍnDICEs CSIC, Regesta Imperia y Recolecta.

La revista *Atrio* se financia a través del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia 2023-2026 de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla).

atrio
revista de historia del arte
eISSN: 2659-5230 · nº 30 · 2024

Jesús Aguilar Díaz (Universidad de Sevilla, España)
Claudio Aguilera Álvarez (Biblioteca Nacional, Santiago, Chile)
Esther Almarcha Núñez-Herrador (Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, España)
Ana Aranda Bernal (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Rocío Bruquetas Galán (Museo de América, Madrid, España)
María Victoria Cabieces Ibarrondo (Centro de Estudios Montañeses de Cantabria, Santander, España)
María Ángela Cifuentes Guerra (Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, Chile / Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile, Chile)
Natalia Costa Rugnitz (Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, Uruguay)
Fernando Cruz Isidoro (Universidad de Sevilla, España)
Manuel de Lara Rodenas (Universidad de Huelva, España)
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández (Comisión de Arte Sacro del Obispado de Cádiz y Ceuta, España)
M.ª Asunción Díaz Zamorano (Universidad de Huelva, España)
Yolanda Fernández Muñoz (Universidad de Extremadura, Cáceres, España)
María de los Ángeles Fernández Valle (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Teodoro Falcón Márquez (Universidad de Sevilla, España)
Mercedes Gómez-Ferrer Lozano (Universitat de València, España)
Javier González Santos (Universidad de Oviedo, España)
Gabriel Granado Castro (Universidad de Sevilla, España)
Antonio Gutiérrez Pozo (Universidad de Sevilla, España)
Francisco J. Herrera García (Universidad de Sevilla, España)
Ángel Justo Estebaranz (Universidad de Sevilla, España)
Diego Luna Delgado (Universidad de Sevilla, España)
María Jesús Mejías Álvarez (Universidad de Sevilla, España)
José Manuel Moreno Arana (Universidad de Sevilla, España)
Guillermo Nieva Ocampo (Universidad Nacional de Salta/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina)
María Núñez González (Universidad de Sevilla, España)
Fernando Quiles García (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Paula Revenga Domínguez (Universidad de Córdoba, España)
William Rey Ashfield (Universidad de la República, Montevideo, Uruguay)
María del Amor Rodríguez Miranda (Universidad de Córdoba, España)
Lía Romano (Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia)
Zara Ruiz Romero (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
María Nieves Rupérez Almajano (Universidad de Salamanca, España)
Adela M. Salas (Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina)
Victoria Sánchez Mellado (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)
Antonio Joaquín Santos Márquez (Universidad de Sevilla, España)
Nuria Segovia Martín (Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, España)
Iván Sergio (Universidad de Talca, Santiago de Chile, Chile)

* Listado de quienes han dado su autorización para hacer pública su participación en el proceso de evaluación de los artículos para *Atrio. Revista de Historia del Arte.*

ESTADÍSTICAS DEL NÚMERO 30 (2024)

Equipo editorial

- Comité editorial:
  - Apertura institucional: 62,50%
  - Apertura internacional: 25%
- Comité científico:
  - Apertura institucional: 97,30%
  - Apertura internacional: 40,54%

Evaluadores/as

- Número total de evaluadores/as participantes: 38
- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 31 (81,58%)
- Internos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 7 (18,42%)

Artículos

- Recibidos y evaluados: 32
- Aceptados y publicados: 10 (31,25%)
- Rechazados: 22 (68,75%)
- Promedio de días entre el envío y la aceptación o rechazo de los artículos: 81 días

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

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 11 (91,67%)
- Nacionales: 10 (83,33%)
  - Las instituciones de los/as autores/as nacionales son las siguientes: Junta de Extremadura (Badajoz), Universidad de Extremadura (Badajoz), Universidad de Extremadura (Cáceres), Universidad de Granada, Universidad de La Laguna (San Cristóbal de La Laguna), Universidad de Sevilla, Universidad Internacional de La Rioja (Logroño) y Universidad Pablo de Olavide (Sevilla).
- Internacionales: 2 (16,67%)
  - Las instituciones de los/as autores/as internacionales son las siguientes: Universidad Autónoma de Chile (Santiago, Chile) y Universidad de Montevideo (Uruguay).

Reseñas

- Recibidas: 7
- Publicadas: 6 (86,71%)

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

- Externos al equipo editorial y a la entidad editora UPO: 4 (66,67%)
  Nacionales: 100%
  - Las instituciones de los/as autores/as nacionales son las siguientes: Universidad de Granada, Universidad de Salamanca, Universidad de Sevilla, Universidad de Zaragoza y Universidad Pablo de Olavide (Sevilla).

atrio
revista de historia del arte
eISSN: 2659-5230 · nº 30 · 2024
nº 30 2024











índice

ARTÍCULOS

8 La casa sevillana de los marqueses de La Algaba. Reformas renacentistas en el año 1564
Carmen Vallecillo López

28 San Roque, un antiguo patronazgo olvidado en Huelva
Rocío Calvo Lázaro

48 Juan de Segarra y otros maestros que trabajaron para la casa de Castellar (1617-1670)
Ángel Martín Roldán

68 El imaginario romano en la Sevilla barroca. Pinturas y tapices de los Herrera Melgarejo
Fernando Quiles García

90 De Perú y Nueva Granada. Lienzos enrollables americanos en las Carmelitas Descalzas de Antequera
Mario Segovia Portillo

112 El escultor genovés Francesco Galleano (c. 1713-1753): obras atribuibles y un modelo repetido por su taller
Juan Luis Puya Lucena

130 Propaganda y manipulación a través de la pintura. Antoine-Jean Gros y la campaña de Napoleón a Siria
Antonio Pérez Largacha

150 La arquitectura escolar en Extremadura durante la dictadura franquista: algunos ejemplos
José María Vera Carrasco / José Maldonado Escribano / María del Mar Lozano Bartolozzi

174 Las esculturas de Belloni y el fútbol uruguayo a lo largo del siglo XX
Damiano Tieri Marino

190 Italia en Chile: esculturas desde el Museo de Copias de Santiago hasta el Espacio de la Paulonia (siglos XIX-XXI)
Noemi Cinelli

RESEÑAS

210 Moreno Hernández, Esteban. *En torno a las murallas de Sevilla. Guía por las puertas y límites de un casco antiguo*
Manuel Carbajosa Aguilera

214 Franco Llopis, Borja, y Francisco J. Moreno Díaz del Campo, coords. *Un mar de objetos, un mar de personas. El Mediterráneo en las Edades Media y Moderna*
Laura Ferrer Galbán

217 Díez Jorge, María Elena, ed. *Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*
Javier Herrera-Vicente

221 Santos Márquez, Antonio J. *El altar de plata de la Catedral de Sevilla*
Fernando Quiles García

224 Azanza López, José Javier, Silvia Cazalla Canto, y Guadalupe Romero Sánchez, eds. *Fiesta, arte y literatura en tierras de frontera*
María del Castillo García Romero

228 Gracia Lana, Julio Andrés. *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea*
Pablo César Anía Ruiz-Flores

atrio
revista de historia del arte
eISSN: 2659-5230 · nº 30 · 2024
nº 30 2024











index

ARTICLES

8 The Sevillian House of the Marquises of La Algaba. Renaissance Reforms in 1564
Carmen Vallecillo López

28 San Roque, an Ancient Forgotten Patronage in Huelva
Rocío Calvo Lázaro

48 Juan de Segarra and other Craftsmen who Worked for the House of Castellar (1617-1670)
Ángel Martín Roldán

68 Roman Imaginary in the Baroque Seville. The Herrera Melgarejo Families' Paintings and Tapestries
Fernando Quiles García

90 From Peru and New Granada. American Rolling Canvases in the Discalced Carmelites of Antequera
Mario Segovia Portillo

112 The Genoese Sculptor Francesco Galleano (c. 1713-1753): Attributable Works and a Model Repeated by his Workshop
Juan Luis Puya Lucena

130 Propaganda and Manipulation through Painting. Antoine-Jean Gros and Napoleon's Campaign to Syria
Antonio Pérez Largacha

150 School Architecture in Extremadura during the Franco Dictatorship: some Examples
José María Vera Carrasco / José Maldonado Escribano / María del Mar Lozano Bartolozzi

174 Belloni's Sculptures and Uruguayan Football throughout the 20th Century
Damiano Tieri Marino

190 Italy in Chile: Sculptures from the Museum of Copies in Santiago to the Paulonia Space (XIX-XXI Centuries)
Noemi Cinelli

BOOK REVIEWS

210 Moreno Hernández, Esteban. *En torno a las murallas de Sevilla. Guía por las puertas y límites de un casco antiguo*
Manuel Carbajosa Aguilera

214 Franco Llopis, Borja, y Francisco J. Moreno Díaz del Campo, coords. *Un mar de objetos, un mar de personas. El Mediterráneo en las Edades Media y Moderna*
Laura Ferrer Galbán

217 Díez Jorge, María Elena, ed. *Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*
Javier Herrera-Vicente

221 Santos Márquez, Antonio J. *El altar de plata de la Catedral de Sevilla*
Fernando Quiles García

224 Azanza López, José Javier, Silvia Cazalla Canto, y Guadalupe Romero Sánchez, eds. *Fiesta, arte y literatura en tierras de frontera*
María del Castillo García Romero

228 Gracia Lana, Julio Andrés. *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea*
Pablo César Anía Ruiz-Flores

ARTÍCULOS | ARTICLES



La casa sevillana de los marqueses de La Algaba. Reformas renacentistas en el año 1564

The Sevillian House of the Marquises of La Algaba. Renaissance Reforms in 1564

Carmen Vallecillo López
Universidad de Sevilla, España
cvallecillo@us.es
0000-0002-7312-6144

Recibido: 10/07/2023 | Aceptado: 20/02/2024

Resumen

En este trabajo se dan a conocer y se analizan tres conciertos inéditos de obra referentes al palacio de los marqueses de La Algaba en Sevilla. Dichos contratos fechados en el año 1564 permiten conocer algunos detalles constructivos y decorativos ordenados por don Francisco de Guzmán, V señor de La Algaba, futuro primer marqués de La Algaba. Las memorias insertas en los documentos notariales dan testimonio de la riqueza arquitectónica y artística de esta residencia, confirman las reformas renacentistas ejecutadas por el III señor de La Algaba a comienzos del XVI y su posterior consolidación y mejora en 1564. Este análisis completa los datos sobre la conformación de esta residencia y es además una importante aportación a la historia arquitectónica de la casa sevillana, contribuyendo a la ampliación del léxico de los artífices de la época.

Palabras clave

Sevilla
Casas-palacio
Marquesado de La Algaba
Siglo XVI
Renacimiento
Arquitectura

Abstract

In this work, three unpublished concerts of works concerning the palace of the Marquises of La Algaba in Seville are presented and analyzed. These contracts dated in 1564 allow us to know some constructive and decorative details ordered by Francisco de Guzmán, Lord of the town of La Algaba, future first Marquis of La Algaba. The memories inserted in notarial documents testify to the architectural and artistic wealth of this residence in the 16th century, confirm the Renaissance reforms carried out by the III Lord of La Algaba and its subsequent consolidation and improvement in 1564. This analysis completes the data on the conformation of this residence and is also an important contribution to history of Sevillian architecture, contributing to the expansion of the lexicon of the architects of the time.

Keywords

Seville
Palace-Houses
Marquises of La Algaba
16th Century
Renaissance
Architecture

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Vallecillo López, Carmen. "La casa sevillana de los marqueses de La Algaba. Reformas renacentistas en el año 1564." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 30 (2024): 8-27. https://doi.org/10.46661/atrio.8322.

© 2024 Carmen Vallecillo López. 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: Guzmanes, señores de La Algaba

Juan de Guzmán y Torres, hijo de don Luis de Guzmán, maestre de Calatrava, y de doña Inés de Torres o Tous, I señor de La Algaba, se instaló en Sevilla en 1440. En este año, Juan de Guzmán intercambia con Juan Alonso Pérez de Guzmán, III conde de Niebla, el señorío de Medina Sidonia por La Algaba, Alaraz y El Vado de las Estacas[1].

Francisco de Guzmán, V señor de La Algaba, fue el I marqués de La Algaba, título otorgado por Felipe II el 15 de abril de 1568[2]. Junto al monarca, al duque de Arcos y el obispo de Cádiz, entrarían en Sevilla en 1570, inaugurando una entrada y recorrido por la ciudad que no secundaba el tradicional itinerario[3].

Este linaje estuvo vinculado a notables cargos de Sevilla como el oficio de alférez[4], pero la varonía del título se extinguió a mediados del siglo XVII por la falta de descendencia tanto de don Pedro Andrés, como de su hermano don Agustín de Guzmán. El título recayó en la tía de estos, doña Inés de Guzmán y Fernández de Córdoba, VII marquesa de La Algaba. La sucedería en 1681 Cristóbal Portocarrero de Guzmán y Luna, pasando el título a la casa Portocarreo. Finalmente, en 1860, el marquesado se incorporó a la casa de Alba, con Carlos Fitz-James Stuart y Portocarrero como XIV marqués de La Algaba[5].

Metodología, fuentes y objetivos

Para llevar a cabo este trabajo se ha consultado la literatura que trata el señorío y marquesado de La Algaba, además de aquella que estudia el palacio de los marqueses de La Algaba. La búsqueda y hallazgo de contratos y memorias de obra en las notarías sevillanas, nos acerca a una comprensión íntegra, aumentando la documentación de obras y reformas renacentistas de este palacio.

1. Rafael Sánchez Saus, *Caballería y linaje en la Sevilla medieval: estudio genealógico y social* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1989), 235.
2. Jaime de Salazar Acha, "La Nobleza Titulada Española del siglo XVI," *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, no. 15 (2012): 33.
3. Juan de Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Felipe II: (con una breve descripción de la ciudad y su tierra)* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1992).
4. Diego Ortiz de Zúñiga y Antonio Espinosa y Cárcel, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (Madrid: en la Imprenta Real, 1795), 4: 26.
5. Jorge Valverde Fraikin, *Títulos nobiliarios andaluces: genealogía y toponimia* (Granada: Andalucía, 1991), 28.

El objetivo de esta investigación se centra en el estudio e interpretación de documentos notariales de 1564. En concreto, las fuentes empleadas han sido los Oficios del Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Se pretende dar a conocer la documentación, la cual brinda datos inéditos, confirmando lo que hasta ahora eran propuestas o sugerencias.

Palacio de los marqueses de La Algaba

Las casas principales de Sevilla de los señores de La Algaba comenzaron su construcción a mediados del siglo XV, aunque su configuración definitiva corresponde al XVI, iniciándose con la paulatina adquisición de edificios colindantes para ampliar la residencia y procurar la distinción acorde con el marquesado de La Algaba. Procedimiento común que igualmente se dio en otras casas-palacio como fueron el palacio de los Adelantados Mayores de Andalucía, conocida como Casa de Pilatos; la casa-palacio de los Pineda, hoy palacio de las Dueñas o el palacio del duque de Medina Sidonia[6]. La transformación del edificio medieval en morada renacentista se llevó a cabo por don Rodrigo de Guzmán y Ponce de León, III señor de La Algaba, entre 1516 y 1526. Fecha clave, ya que aristócratas sevillanos, como don Rodrigo, forman una compañía con mercaderes genoveses para traer hasta Sevilla mármoles de talleres genoveses. Ello abrirá las puertas al Renacimiento italiano y a la imprimación de este en la arquitectura residencial sevillana[7].

Las obras del siglo XVI comienzan en 1508, cuando don Rodrigo de Guzmán adquiere las casas de Juan de Alfaro para ampliar el recinto, incorporando dos barreduelas de la calle Amargura. La adquisición de inmuebles concluirá en 1526, habiendo adquirido don Rodrigo un total de once casas[8]. Ese mismo año fallece, siendo su esposa doña Leonor de Acuña quien continúe la labor iniciada por don Rodrigo. Muestra de ello son los blasones que adornan las vigas de los salones principales[9].

Las compras del III señor de La Algaba extendieron el núcleo primitivo dirección este-norte. Las residencias anexionadas, con “sus palacios e soberados e azoteas”,

6. Félix González de León, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares* (Sevilla: Imprenta de José Hidalgo, 1844), 41.
7. Teodoro Falcón, *Casas sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco* (Sevilla: Maratania,1980), 61.
8. Alberto Oliver Carlos y Alfonso Pleguezuelo Hernández, *El Palacio de los Marqueses de La Algaba* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2012), 52.
9. Falcón, *Casas sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco*, 46.

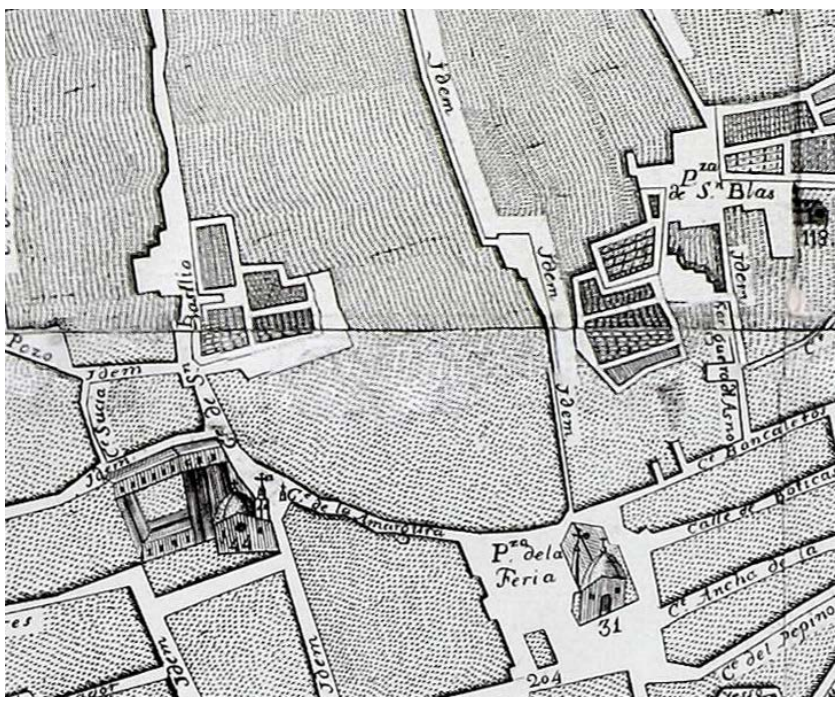


Fig. 1. Pablo de Olavide, *Plano topográfico de la ciudad de Sevilla*, 1771. Entorno del palacio, 93,5 x 137 cm. © Fotografía: Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=423028.

forman estructuras compactas, en arcilla con ladrillos crudos o moldeados y con pocas aperturas al exterior, según dejaron por escrito viajeros, como Alonso Morgado, que visitan en estos años la ciudad[10]. El reaprovechamiento murario de estos inmuebles otorgaría a la morada un aspecto irregular, reflejándose en su planimetría la fusión entre la tradición islámica medieval y la renacentista, dos estilos que convivieron y se fusionaron en Sevilla (Fig. 1). La culminación de las obras se fecha en el segundo tercio del XVI, con don Luis de Guzmán y Acuña, IV señor de La Algaba, y con don Francisco de Guzmán y Manrique, V señor de La Algaba y I marqués. Las intervenciones realizadas en tiempos de don Francisco, como veremos, fueron obras que enriquecieron la ya renacentista morada de tan ilustre familia[11].

El palacio de los Algaba se construyó próximo a la iglesia de Onmium Sanctorum, estando ambos edificios conectados durante centurias por un pasadizo o *sabat*, hoy desaparecido, cuyo testimonio queda documentado gracias al dibujo de 1831 de Richard Ford Este pasaje unía la residencia con la tribuna de la nave central de Omnium Sanctorum, accediendo así los marqueses a esta para escuchar misa sin tener que salir a la calle. Dicho recurso era la tónica entre los nobles patronos de iglesias, donde además tenían sus mausoleos[12] (Fig. 2).

El pasaje se elimina cuando Sebastián Duarte adquiere la residencia, siendo el primer signo de desintegración del palacio. Los presbíteros de la parroquia de Omnium Sanctorum argumentaban que el privilegio de entrar en la iglesia fue concedido a los marqueses de La Algaba, no siendo este hereditario por posesión del inmueble. Duarte

10. José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal* (Madrid: Aguilar, 1952), 372.
11. Falcón, *Casas sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco*, 43.
12. José Javier Ruiz Pérez, *Las hijas de la Reconquista: paseo por la Sevilla mudéjar: desde la iglesia de San Esteban hasta el Palacio de los Marqueses de la Algaba* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2013), 82.

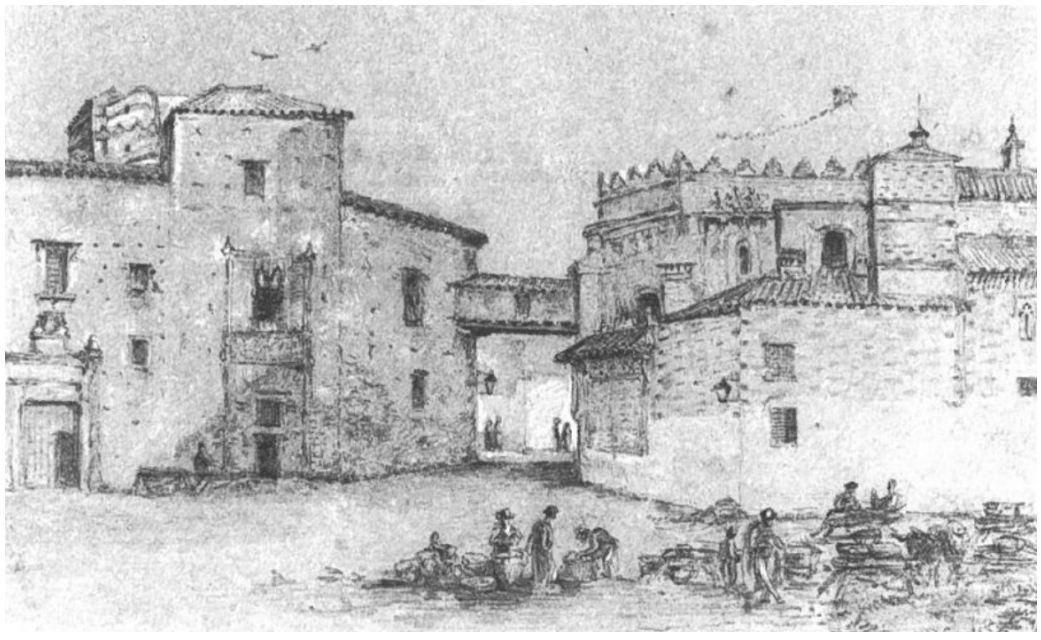


Fig. 2. Richard Ford, *Palacio de los marqueses de La Algaba y vista de la parroquia de Omnniun Sanctorun,* 1831. Grabado. © Fotografía: propiedad de la familia Ford.

pagó los costes de eliminación del pasadizo en 1840, adelantándose a lo que ocurriría entre 1859 y 1868, en la Casa de Pilatos. A mediados del siglo XIX concluye la función de residencia palaciega de este inmueble perteneciente a una de las casas más importantes de la nobleza andaluza[13].

El palacio se desarrolla sobre una planta trapezoidal, organizada en dos estructuras: la vivienda, en torno a un patio principal porticado, de grandes dimensiones, con arquerías sobre columnas de mármol y jardín al fondo, además de diversas habitaciones, salas y áreas de servicio[14]. El modelo de articulación en torno al patio permanece en Sevilla desde época almohade, pudiendo verse incluso en las descripciones de las casas del *Libro de Repartimiento* de 1252. Esta influencia permanece en las casas de la Sevilla del Quinientos, siendo más fuerte la herencia medieval que el nuevo gusto renacentista[15].

El patio principal de la casa de los marqueses de La Algaba sería casi cuadrangular, considerando el actual, en torno al cual se ubicaban "quartos" o "palacios" rectangulares, porticado por veinticuatro columnas en la planta baja, al igual que en la Casa de Pilatos[16] o en el palacio de las Dueñas[17].

13. Oliver y Pleguezuelo, *El Palacio de los Marqueses*, 104-105.
14. *El conjunto histórico de Sevilla: rehabilitación singular II* (Sevilla: Gerencia Municipal de Urbanismo, 1999), 86.
15. Gregorio Manuel Mora Vicente "Ejemplos de arquitectura civil sevillana en los siglos XV y XVI. Elementos constructivos," *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Santiago de Compostela, 26-29 de octubre, 2011),* coord. Santiago Huerta Fernández, Ignacio Javier Gil Crespo, Soledad García Morales, y Miguel Taín Guzmán (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011): 965.
16. Ana María Aranda Bernal, "El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505," *Atrio. Revista de Historia del Arte,* no. 17 (2011): 154.
17. Vicente Lleó Cañal y Luis Asín, *El Palacio de las Dueñas* (Girona: Atalanta, 2016), 73.



Fig. 3. Actual patio principal del palacio de los marqueses de La Algaba. © Fotografía: Carmen Vallecillo López.

Actualmente ocupa una superficie total de 2507m²(Fig. 3). Accedemos al palacio desde la plaza Calderón de la Barca, el lado sur corresponde con la calle Arrayán y el norte lo delimita el pasaje de Amores[18].

La fachada principal de dos cuerpos destaca sobremanera, inserta en la primitiva torre defensiva del palacio medieval, que debió pertenecer a la casa de Leonor de Pineda y Diego Mejía, adquirida en 1508 como parte de la ampliación del palacio[19]. Magnífica muestra de arquitectura mudéjar que puede verse en Sevilla después de la portada del Alcázar construida por el rey Pedro I. Encontramos una portada posterior de tipo

18. María Gracia Gómez de Terreros Guardiola y Pedro Gómez de Terreros Guardiola, "Las ruinas de Sevilla, 1992-2017," 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), 340.
19. Oliver y Pleguezuelo, *El Palacio de los Marqueses*, 35, 36, 49.

clásico[20], que Cardoso Bueno comprara con la del palacio de los Saavedra o de los Levanto, en la calle Madre María de la Purísima n.º 3, magnífico ejemplar de la arquitectura de transición al Renacimiento[21].

Hasta finales del siglo XV hubo una hibridación entre castillo y vivienda urbana, base sobre la cual se coloca una epidermis en el siglo XVI que reviste las viviendas existentes[22]. En consecuencia, esta casa-palacio tendría cierta apariencia de fortaleza con la ya mencionada torre donde se abre la portada mudéjar, similar a la torre de los Guzmanes en el municipio de La Algaba.

Aporte documental: obras de pintura, albañilería y rejería

La documentación inédita hallada entre los legajos del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, sección Protocolos, viene a ser una contribución a la historia constructiva de una de las residencias más notables de Sevilla. En el año 1564, en tiempos del V señor de La Algaba, don Francisco de Guzmán y Manrique, se realizaron tres intervenciones diferentes en el palacio de los marqueses de La Algaba. Primeramente, una obligación de obra de pintura valorada en 20.000 maravedís realizada por Alonso Hernández Jurado, pintor vecino de la collación de San Salvador, comenzada en febrero, debiendo finalizarla a mediados del mes de marzo de ese mismo año[23]. A continuación, una obra de albañilería por 53.000 maravedís y ejecutada por Juan Min, albañil vecino de la collación de San Pedro, iniciada en febrero y con plazo hasta el 10 del mes de mayo del mismo año. Por último, un contrato para confeccionar rejas de hierro por valor de 50.300 maravedís[24], elaboradas por Pedro Valera, rejero vecino de la collación de San Salvador, teniendo de plazo desde el 10 de febrero hasta mediados del mes de mayo de ese mismo año.

Estos contratos y sus memorias, además de proporcionar datos que revelan cambios en el interior y exterior del palacio, reestructuraciones y obras de mejora (no finalizando

20. Guillermo Vázquez Consuegra, *Sevilla, cien edificios* (Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1988), 36.
21. Diego Cardoso Bueno, *Sevilla. El casco Antiguo. Historia, Arte y Urbanismo* (Sevilla: Guadalquivir, 2006), 181-182.
22. Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012), 39.
23. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSPN). Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.
24. "Consertose de dar al dicho Pedro Valera por cada vna libra de hierro labrado de la ventana de los valaustres a quarenta maravedís, contando que no pase de quatro çintas libras, cincuenta mas v menos". AHPSPN. Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.

aquí ya que en 1576 se documenta otra intervención de albañilería[25]), también nos brindan información acerca de los diversos espacios de la vivienda.

El primer contrato registrado es el de pintura de los corredores bajos. Desgraciadamente nada se menciona del contenido de la pintura de dichos corredores, sin poder afirmar si se trata de decoración de grutesco o ciclos pictóricos:

> Las condiciones que se an de tener para pintar los corredores de la casa del muy excelentísimo señor don Francisco de Guzmán, señor de la Algaba, son las siguientes.
>
> La primera condición es que se an de pintar los quatro corredores bajos con sus quadras, conforme a los de arriba de artesones.
>
> La segunda condición es que el oficial que hiziere la dicha obra a de poner a su costa toda la madera … para los andamios y farquias que van paral deredor de los çaquiçamies y vnas [ilegible] a de formado la madera que fuere menester para la dicha obra.
>
> El señor don Francisco de Guzmán a de dar los lienços cosidos a su costa…
>
> Es condición que el oficial …, a de reparar las manchas y faltas que tuvieren los lienços de los corredores altos y quadreto[26].

Esos "lienços cosidos", telas de lino dispuesta para pintar sobre la pared[27], probablemente aluda a decoración o pintura parietal, de la cual escasa información se conserva hoy. Pese a ello, podemos documentar que los corredores altos y bajos se quisieron homogeneizar avanzando el siglo XVI. Los cuatro corredores bajos y altos habrían presentado la misma ornamentación, ya que el concierto entre el pintor Alonso Hernández Jurado y don Francisco de Guzmán, primer marqués de La Algaba, en 2 de febrero de 1564, así lo estipula.

El pintor contratado, Alonso Hernández Jurado[28], coincide en nombre con el pintor que en 1539 recibe el encargo de pintar la sala de Vidrieras de la Casa de Pilatos[29], por lo que es probable que fueran el mismo artista. El tema elegido para la sala de las Vidrieras, hoy salón de los Frescos, son los triunfos de las Estaciones. Fue un tema recurrente en Italia y que don Fadrique incorporó a su casa-palacio tras su periplo y estancia italiana,

25. Oliver y Pleguezuelo, *El Palacio de los Marqueses*, 76.
26. AHPSPN. Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.
27. Lienzo, lienço. Arq. Fachada del edificio o pared. Tela de lino dispuesta para pintar sobre ella. Fernando García Salinero, *Léxico de alarifes de los siglos de oro* (Madrid: Real Academia Española, 1968), 143.
28. AHPSPN. Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.
29. Vicente Lleó Cañal, *La casa de Pilatos: biografía de un palacio sevillano* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017), 66.



Fig. 4. Palazzo Angelo Giovanni Spinola, 1558-1580. Primera Planta. Génova, Italia. © Fotografía: Carmen Vallecillo López.

al observarlo en la villa medicina de Poggio a Caiano[30]. Este pintor trabaja junto al pintor Francisco Martínez en varias obras y en dos ocasiones para el marqués de La Algaba[31]. En su labor tomaron como referencia pinturas murales contemporáneas, con la presencia de inscripciones, escudos heráldicos y figuras clásicas[32].

La bibliografía existente sugiere que las paredes de la planta alta debieron estar engalanadas con pintura mural que imitaba arquitectura clásica de orden gigante, ya que se conservaron algunos fragmentos muy deteriorados en la conocida como "sala de la media naranja"[33]. Un ejemplo italiano sería el Palazzo Angelo Giovani Spinola, en Génova, mandado a construir en 1558, donde encontramos ricos revestimientos de pinturas que decoran las paredes de los interiores de este *palazzi* de la *Strada Nuova*[34]. Como puede apreciarse en la imagen (Fig. 4), este interior ofrece pinturas simulando arqui-

30. Lleó Cañal, 80-87.
31. José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Sevilla: Andalucía Moderna, 1899), 3: 355-356.
32. Juan Antonio Gómez Sánchez, "'Suysos, caballerías de caballos, mugeres como van caualgando…': Un proyecto de pintura mural para el palacio de las Dueñas en 1540," *Laboratorio de Arte*, no. 31 (2019): 113-134, https://doi.org/10.12795/LA.2019.i31.07.
33. Oliver y Pleguezuelo, *El Palacio de los Marqueses*, 71.
34. Paolo Marchi, "Architetture di Maniera Alessiana," en *Strada Nuova*, ed. Gaspare de Fiore (Genova: Sagep, 2001), 43.

tectura de orden gigante que pudiera guardar cierta relación con las que decoraron el palacio de los marqueses de La Algaba en el siglo XVI.

Las memorias de albañilería suelen ser las que más datos aportan al conocimiento del caserío al nombrar las estancias donde se realiza la intervención o incluso zonas próximas a estas. En el concierto de albañilería se alude a una capilla:

> Yten sea obligado el maestro (...) a desencalar los pretiles de los corredores descubiertos, por entranbas partes y el pretil del terrado alto que cae sobre los corredores y la pared de la sala ... y la caxa del escalera, que sube al terrado alto por de dentro y por de fuera y la capilla della y el desvan que anda a la redonda[35].

Hay constancia de un oratorio en la crujía sur, por el contrato de arrendamiento en 1643 entre el IV marqués de La Algaba con Alonso Verdugo, caballero de la Orden de Santiago[36]. Sin embargo, al mencionar "la capilla della", es probable que no se refiera a un oratorio, sino a una bóveda en la escalera, considerando la definición de Salinero, ya que además de ser un pequeño espacio reservado para el culto, tiene la significación de bóveda en los escritos de canteros[37].

En esta misma memoria de albañilería se mencionan dos corredores o balcones abiertos con arcos que descansan sobre capiteles y columnas, con parapeto o antepecho:

> Y ansi mesmo sea obligado a descostrar todos los encalados de las paredes de los corredores juntamente con las dos dançaș de arcos, quitándole los encalados de desvanes y alcoçares y alfiçares ... no quede cosa alguna de los encalados, sino fuere los moldes con que están tocados los capiteles.
>
> Y deje reparados los moldes con que están tocados los capiteles de su yeso blanco y deje estas paredes de los corredores altos y las dos dançaș de arcos y desvanes dellas y las bocas de las canales, lo deje todo encalado de sus dos manos de cal y arena y barro y arista y la otra mano de su cal blanca y arista.
>
> Yten sea obligado ... a desencalar los pretiles de los corredores descubiertos, por entranbas partes y el pretil del terrado alto que cae sobre los corredores y la pared de la sala[38].

Ello confirma la reconstrucción sugerida por Pleguezuelo y Oliver. La planta alta abierta al patio por su lado norte y este con unas galerías techadas sobre columnas. Los lados sur y oeste presentarían balcones abiertos, sin columnas o muros que lo cerraran[39].

35. AHPSPN. Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.
36. Oliver y Pleguezuelo, *El Palacio de los Marqueses*,76, 87.
37. García Salinero, *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, 71.
38. AHPSPN. Oficio 9.1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.
39. Oliver y Pleguezuelo, *El Palacio de los Marqueses*, 57.

La luz y ventilación la otorgan "ventanas de los aposentos altos que salen a los corredores"[40], dando al patio principal del palacio, siendo piezas esenciales en la ordenación espacial de la casa. El patio es fuente de luz, ventilación y agua. Espacio sin relación con el exterior, pulmón de la casa y centro de la vida doméstica, donde pueden desarrollarse las tareas diarias y de disfrute al aire libre sin ser visto y sin salir del hogar[41].



Fig. 5. Capiteles de moñas en el corredor alto norte. © Fotografía: Carmen Vallecillo López.

En 1526 se hizo un encargo de treinta y cinco mármoles al taller genovés de los Gaggini que no llegaría hasta 1533. Dicha operación se ejecutó en Sevilla a través de la compañía formada por los comerciantes genoveses Nicola Cattaneo y los hermanos Grimaldi, asociados con don Rodrigo de Guzmán, don Fadrique, Marina de Torres, Jorge de Portugal, conde de Gelves y alcaide de los Alcázares y con la marquesa de Ayamonte[42]. En el patio se colocaron los mármoles genoveses sobre los que descansaba una "dança de arcos" de medio punto peraltados en la parte baja y rebajados en la alta, fusionando así tradición con la modernidad renacentista. Con toda seguridad, estas columnas de mármol se rematarían en capiteles "de moñas", representados por hojas de acanto muy estilizadas de mármol blanco (Fig. 5). Esta tipología procede de talleres genoveses, que bien parecen reproducirla en serie para las casas-palacio y conventos de la ciudad hispalense[43] (Fig. 6).

40. AHPSPN. Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.
41. Antonio Orihuela Uzal, *Casas y palacios nazaríes, siglos XII-XV* (Sevilla: Consejería de Cultura, 1996), 22
42. Lleó Cañal, *Nueva Roma*, 46.
43. María Ángeles Toajas Roger, "Capiteles del primer Renacimiento en las Descalzas Reales de Madrid: Estudio del Patio del Tesorero," *Anales de Historia del* arte, no. 13 (2003): 111.



Fig. 6. Detalle de capiteles. Palazzo di Andrea Doria, Genova. © Fotografía: Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut.

Durante el siglo XVI, era frecuente encontrar patios cuyo pavimento fuera de revocado y ladrillo en sus diversas disposiciones a partes iguales: de canto, de junto, holambrado, de espina de pez, de junto estrellado, rascado de rebocado o tosco. Con un diseño más complejo eran los azonales, almatrayas y albedenes[44]. Sabemos que en la intervención de 1564 se colocaron en los cuatro portales y en el patio, ladrillo de junto, confirmando el empleo de azulejos en la solería[45]:

44. María Núñez González, "Caminando desde la casapuerta al corral. Los suelos de la casa sevillana del siglo XVI," *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, no. 53 (2022): 45, https://doi.org/10.30827/caug.v53i0.21139.
45. Almoharrefa. Alb. Cierto modo de enladrillas los suelos con azulejos. Salinero, *Léxico de alarifes,* 35; Almoharrefa, En desuso, Cinta: hilera de baldosas que se pone en los solados, paralela a las paredes y arrimada a ellas. RAE.

> Yten sea obligado a cortar el ladrillo de junto que fuere menester para solar estos quatros portales, cortando todos los aliçares que fueren menester para ello, de junto … y asentandolos con su cal y arena por delante de las vazas … lo que fuere justo y entre estos liçares destos quatro portales.
>
> Yten dejara solados estos quatro portales de junto … y de suelo de almoharrefa. Yten sea obligado a cortar de junto todo el ladrillo que fuere menester para solar este patio, … echándole sus sintas arrimadas a los aliçares de vn ladrillo de asta[46].

Previa a la obra de 1564 habría en estos portales unos zócalos de azulejos, ya que en la memoria se obliga al maestro albañil a que deje limpia esta zona tras finalizar la intervención que mencionamos a continuación, en la pila del patio: "a de cortar estos aliçares y azulejos … y dexallo todo rematado y acabado y linpio … Y ansi mismo, dexe linpios los aliçares de todos quatro portales"[47].

De la pavimentación original renacentista se conservaron un par de alizares vidriados en verde, dato que sustenta la hipótesis de que los suelos originales se configuraron con ladrillo "raspado", alternado con elementos vidriados[48]. Estos, posiblemente, fueron "olambrillas": azulejos ornamentales de siete centímetros de lado que se alternan con baldosas de color rojizo rectangulares[49].

En este patio se encontraba una pila revestida con azulejos. La mención de esta posible fuente, término que nos atrevemos a usar ya que en la documentación de la época se empleaba indistintamente pila o fuente, hace pensar que estemos en el patio principal, aunque no se precise[50]. Gracias a las memorias de obra, sabemos cómo estarían dispuestos dichos azulejos y la forma que tendría la pila, siendo esta octogonal: "echándole sus sintas arrimadas a los aliçares de vn ladrillo de asta <dexandolas mas baxas que el alisar vna pulgada> derechas y a pezo (…) dándole a este patio la corriente que fuere menester que vayan [roto] alrededor de la pila y por delante de la pila, por todos los ochauos della, le asiente sus aliçares cortados de junto"[51].

46. AHPSPN. Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.
47. AHPSPN. Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.
48. Oliver y Pleguezuelo, *El Palacio de los Marqueses*, 70.
49. María Núñez González, *Arquitectura, dibujo y léxico de alarifes en la Sevilla del siglo XVI: casas, corrales, mesones y tiendas* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021), 654.
50. Núñez González, 167.
51. AHPSPN. Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.



Fig. 7. Detalle del actual suelo de la planta alta. Posiblemente inspirado en la pavimentación original. © Fotografía: Carmen Vallecillo López.

Se enriquece esta aportación con la mención del adorno coloreado de la pila y la introducción de "verdugos verdes", siendo probablemente una hilera de ladrillo vidriado[52]:

> Y así mismo, sea obligado a sentar vna guarniçion de tres tabletas de punta de todos colores con sus medias blancas por delante destos aliçares, ajuntándolas con ellos y por todos los ochauos a la redonda, que quede atada esta dicha guarniçion por todas partes … por delante de la guarniçion ya dicha, le asiente sus verdugos verdes por todos los ochauos[53].

Las salas y las recámaras estarían pavimentadas con ladrillo "sea obligado a cortar de junto todo el ladrillo que fuere menester para solar la saleta y dos cámaras y las suele de la forma y manera desto otros suelos declarados en estas condiciones" (Fig. 7). Además, se especifica que todos los suelos deben de tener el mismo nivel, no pudiendo quedar ninguno más elevado que otro: "y si estuuieren estos suelos más altos que los corredores, los abaje y los ponga a pezo de los corredores echándoles sus alcatifas a pizon y si estuuieren más bajos, los suba por lo consiguiente"[54].

La zona de servidumbre, siempre en la parte más alejada de la entrada, se emplazaba por lo general a un lado del patio principal, encontrándose aquí dependencias como: despensa, cocina, patio de servicio y corral[55]. Avanzado el siglo XVI es común ver cocinas en la planta superior, por el carácter doble de la casa unifamiliar de dos plantas, destinando la zona baja para el verano y la alta para invierno[56]. En el palacio de don Francisco de Guzmán, se accede a la cocina por una puerta situada bajo la escalera "la puerta que esta debajo de las escaleras por donde entran a las cozinas"[57]. Esta no sería la escalera

52. Definición de verdugo, ver: García Salinero, *Léxico de alarifes*, 237.
53. AHPSPN. Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.
54. AHPSPN. Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.
55. Antonio Collantes de Terán Sánchez, *Sevilla en la Baja Edad Media: la ciudad y sus hombres* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1984), 121.
56. José María Feria Toribio y Gonzalo Acosta Bono, *Sevilla: historia de su forma urbana: dos mil años de una ciudad excepcional* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021), 152.
57. Oliver y Pleguezuelo, *El Palacio de los Marqueses*, 71.

principal, ya que suele especificarse ese detalle en la documentación. Basándonos en el plano que proponen Pleguezuelo y Oliver, estas escaleras podrían ser las de una caja de escalera de la crujía oeste, dando acceso a unas cocinas que estuvieron en la parte sur, junto con el jardín y otras dependencias de servicio. Por otro lado, la zona de caballerías y corrales se localizaba en la zona norte y se accedía por un pasillo situado bajo el primer rellano de la escalera[58]. Dentro de la zona de servidumbre del palacio, es probable que se encontraran los espacios destinados a las mujeres. Estos no se ubicaban siempre en la misma zona de la residencia, adaptándose por tanto a la parcela y tamaño de esta[59].

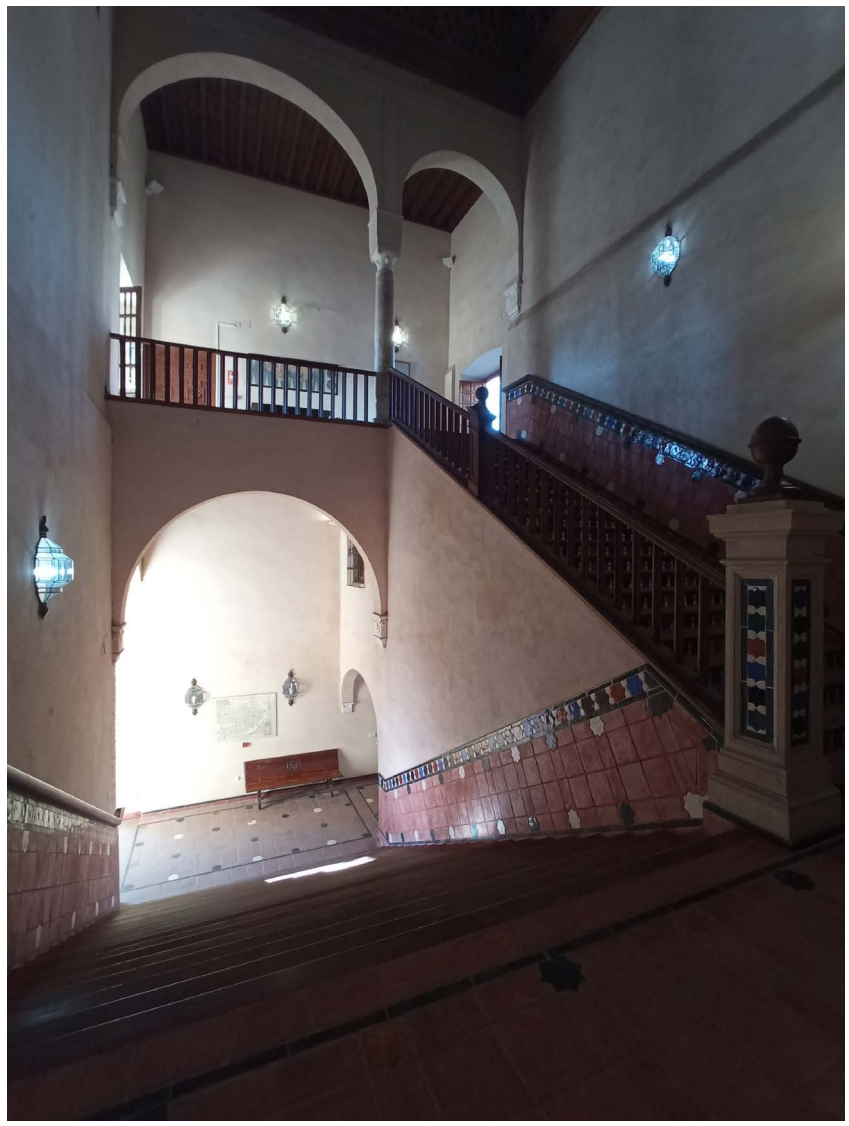


Fig. 8. Actual escalera principal del palacio de los marqueses de La Algaba. © Fotografía: Carmen Vallecillo López.

El último dato que mencionan las memorias de albañilería referencia la escalera, la cual abrigaba ventanas con poyos, con pretiles o barandas y pasamanos de albañilería: "reparar los asientos de las dos ventanas de la caja del escalera con los antepechos y a desencalar el pasamano del escalera por anbas partes y boluello a encalar conforme a otros encalados"[60] (Fig. 8).

Las casas sevillanas del XVI solían incorporar pasamanos de madera[61]. Eran frecuentes las escaleras de tramos rectos con mesetas, aumentando la posibilidad de instalar espacios ornamentados, puntos de descanso o "poyos" entre los pisos, optimizando

58. Oliver y Pleguezuelo, 56, 63, 77.
59. M.ª Elena Díez Jorge, María Núñez González, y Ana Aranda Bernal, "Servicios de mujeres: espacios para trabajar y vivir en las viviendas sevillanas del siglo XVI," en *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, eds. Beatriz Blasco Esquivas, Jonatan Jair López Muñoz, y Sergio Ramiro Ramírez (Madrid: Abada, 2021), 495-531, 521.
60. AHPSPN. Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.
61. María Núñez González, *Arquitectura, dibujo y léxico de alarifes en la Sevilla del siglo XVI: casas, corrales, mesones y tiendas* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021), 186.

las condiciones de habitabilidad[62]. Es probable que la escalera tuviera balaustrada, pudiendo estar rematada con un león heráldico que hoy pertenece a una colección privada de una finca de Sevilla[63]. Las escaleras eran la parte más importante del interior de las casas y palacios, con estancias de muros encalados y cielos blanqueados. Las columnas, pilastras y ornato estaban destinadas a patios, portadas y escaleras principales, elementos que dignificaban los inmuebles y en consecuencia a sus propietarios[64]. Al igual que en la renovación arquitectónica *quattrocentesca* en los *palazzi* genoveses, donde la innovación del sistema *scala-loggiato*, que conectaba el primer tramo de la escalera con el atrio y con *pozzo d'aria*, el área de la escalera principal será la más significativa y estará llena de originalidad. Se abre, por tanto, la posibilidad de innovación, donde las formas de los arcos y las características renacentistas se dejarán sentir[65].

El último aporte documental, la obra de rejería, confirmaría testimonios de los cronistas de la época, como Pedro Mexía en 1547[66] o Alonso Morgado en 1587[67], sobre aperturas al exterior en los muros de fachada generalmente en soberados o entresuelos, colocándolo en este caso a pie de calle.

> En siete días de hebrero de 1564 se concerto el muy Ylustre señor don Francisco de Guzmán, con Pedro Valera, rexero, vezino de Sevilla, a la collaçion de San Salvador para que el dicho Pedro Valera haga çinco rexas de hierro vna para el açaguan que desemboca el patio, del ancho de otro que esta en el açaguan, en la pared de la calle y de alto quatro traviesas menos que esta dicha rexa, que está hecha y asentada, a de ser dicha rexa de valaustres de dos ordenes y la traviesa den medio … la dicha rexa no a de ser volada …
>
> Yten otra rexa para poner en la mesa del escalera que a vista de cavalleriça del ancho de otra que de antes esta puerta en la mesma mesa descalera que cae sobre la calle … [68].

Pese a estas afirmaciones, en las descripciones de moradas de la época, no hay constancia que demuestren esos numerosos vanos abiertos a la calle[69].

62. Eva María Montalvo Valenzuela, "Evolución de las escaleras desde la antigüedad," en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción (A Coruña: 22-24 de octubre, 1998)* (A Coruña: Universidade da Coruña, 1998): 494.
63. Oliver y Pleguezuelo, *El Palacio de los Marqueses*, 63.
64. Antonio Bonet Correa, "Introducción a 'Las escaleras imperiales españolas'," *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* XII, no. 24 (1975): 78; Fernando Marías Franco, "La escalera imperial en España," en *Actes du colloque L' Escalier dans l' Architecture de la Renaissance (Tours du 22 au 26 mai 1979)*, coord. Jean Guillaume (París: Picard, 1985): 165-170.
65. Mario Labò, *I palazzi di Genova* (Firenze: Fratelli Alinari, 1970); Ennio Poleggi, "Il rinnovamento edilizio genovese e i magistri Antelami nel secolo XV," *Arte lombarda* 11, no. 2 (1966): 53-68.
66. "de diez años para acá todos los vecinos labran sus casas a la calle y se han hecho más ventanas y rejas que en los treinta años anteriores". Francisco Morales Padrón, *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1989), 44.
67. Alonso de Morgado, *Historia de Sevilla* (Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y luan de Leon, 1587), 143.
68. AHPSPN. Oficio 9. 1564. Libro 1. Leg. 17575. sf.
69. Rosario Marchena Hidalgo, "Fuentes para el estudio de la casa sevillana en la Edad Moderna," en *Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, ed. Amparo Graciani García (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000), 632.

En 1643 los Guzmanes abandonan esta residencia y se trasladan a La Algaba. En el siglo XIX comienza a desmembrarse el palacio tras sucesivos arrendamientos como la zona de los jardines en 1841, que acabarían siendo cine de verano a mitad del siglo XX. Finalmente, el Ayuntamiento de Sevilla compra el inmueble en 1990, rehabilitándose a comienzos del siglo XXI, siendo hoy Centro de Arte Mudéjar de Sevilla[70].

Conclusiones

Como hemos podido ver, en 1564 se realizan obras de mejora en el palacio de los marqueses de La Algaba. Las intervenciones de pintura consiguieron dar un aspecto similar a espacios de la zona alta y baja, y la albañilería confirma la existencia de arquerías sobre columnas en dos de los corredores, el uso de ladrillo como pavimento en diferentes estancias y en el patio, además del empleo de azulejos coloreados que revestirían la pila o fuente. Se alude a la importancia que adquieren las escaleras en el Renacimiento, con espacios de descanso, ricamente decorados e iluminados, cuyas ventanas interiores y exteriores se ornamentaban con rejería. En definitiva, se muestra cómo el Renacimiento caló, en gran medida, en las grandes residencias sevillanas.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS). Sevilla. Fondo: Protocolos.

Fuentes bibliográficas

Aranda Bernal, Ana María. "El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 17 (2011): 133-172.

Bonet Correa, Antonio. "Introducción a 'Las escaleras imperiales españolas'." *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* XII, no. 24 (1975): 75-111.

Cardoso Bueno, Diego. *Sevilla. El casco Antiguo. Historia, Arte y Urbanismo.* Sevilla: Guadalquivir, 2006.

70. Oliver y Pleguezuelo, *El Palacio de los Marqueses*, 113-131.

Collantes de Terán Sánchez, Antonio. *Sevilla en la Baja Edad Media: la ciudad y sus hombres*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1984.

Díez Jorge, M.ª Elena, María Núñez González, y Ana Aranda Bernal. "Servicios de mujeres: espacios para trabajar y vivir en las viviendas sevillanas del siglo XVI." En *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, editado por Beatriz Blasco Esquivas, Jonatan Jair López Muñoz, y Sergio Ramiro Ramírez, 495-531. Madrid: Abada, 2021.

El conjunto histórico de Sevilla: rehabilitación singular II. Sevilla: Gerencia Municipal de Urbanismo, 1999.

Falcón, Teodoro. *Casas sevillanas desde la Edad Media hasta el Barroco*. Sevilla: Maratania, 1980.

Feria Toribio, José M.ª, y Gonzalo Acosta Bono. *Sevilla: historia de su forma urbana: dos mil años de una ciudad excepcional*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021.

García Mercadal, José. *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. T. I. Madrid: Aguilar, 1952.

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Vol. 3. Sevilla: Andalucía Moderna, 1899.

Gómez de Terreros Guardiola, María Gracia, y Pedro Gómez de Terreros Guardiola. "Las ruinas de Sevilla, 192-2017." En *Las ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, editado por María del Valle Gómez de Terreros Guardiola y Luis Pérez-Prat Durbán, 311-373. Huelva: Universidad de Huelva, 2018.

Gómez Sánchez, Juan Antonio. "'Suysos, caballerías de caballos, mugeres como van caualgando': Un proyecto de pintura mural para el palacio de las Dueñas en 1540." *Laboratorio de Arte*, no. 31 (2019): 113-134. https://doi.org/10.12795/LA.2019.i31.07.

González de León, Félix. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo, 1844.

Mal Lara, Juan de, y Manuel Bernal Rodríguez. *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Felipe II: (con una breve descripción de la ciudad y su tierra)*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1992.

Labò, Mario. *I palazzi di Genova*. Firenze: Fratelli Alinari, 1970.

Lleó Cañal, Vicente. *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

———. *La casa de Pilatos: biografía de un palacio sevillano*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2017.

Lleó Cañal, Vicente, y Luis Asín. *El Palacio de las Dueñas*. Girona: Atalanta, 2016.

Marchena Hidalgo, Rosario. "Fuentes para el estudio de la casa sevillana en la Edad Moderna." En *Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, editado por Amparo Graciani García, 629-640. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.

Marchi, Paolo. "Architetture di Maniera Alessiana." En *Strada Nuova*, editado por Gaspare de Fiore, 40-64. Genova: Sagep, 2001.

Marías Franco, Fernando. "La escalera imperial en España." En *Actes du colloque L' Escalier dans l' Architecture de la Renaissance (Tours du 22 au 26 mai 1979)*, coordinado por Jean Guillaume, 165-170. París: Picard, 1985.

Montalvo Valenzuela, Eva María. "Evolución de las escaleras desde la antigüedad." En *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción (A Coruña: 22-24 de octubre, 1998)*, 489-497. A Coruña: Universidade da Coruña, 1990.

Mora Vicente, Gregorio. "Ejemplos de arquitectura civil sevillana en los siglos XV y XVI. Elementos constructivos." En *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Santiago de Compostela, 26-29 de octubre, 2011)*, coordinado por Santiago Huerta Fernández, Ignacio Javier Gil Crespo, Soledad García Morales, y Miguel Taín Guzmán, 965-974. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011.

Morales Padrón, Francisco. *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos*. 3.ª ed. Rvdo. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1989.

Morgado, Alonso de. *Historia de Sevilla.* Sevilla: Imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de León, 1587.

Núñez González, María. *Arquitectura, dibujo y léxico de alarifes en la Sevilla del siglo XVI: casas, corrales, mesones y tiendas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021.

---. "Caminando desde la casapuerta al corral. Los suelos de la casa sevillana del siglo XVI." *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, no. 53 (2022): 41-63. https://doi.org/10.30827/caug.v53i0.21139.

Oliver Carlos, Alberto, y Alfonso Pleguezuelo Hernández. El Palacio de los Marqueses de La Algaba. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2012.

Orihuela Uzal, Antonio. *Casas y palacios nazaríes, siglos XII-XV*. Sevilla: Consejería de Cultura, 1996.

Ortiz de Zúñiga, Diego, y Antonio María Espinosa y Cárcel. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla.* T. IV. Madrid: en la Imprenta Real, 1795.

Poleggi, Ennio. "Il rinnovamento edilizio genovese e i magistri Antelami nel secolo XV." *Arte lombarda* 11, no. 2 (1966): 53-68.

Ruiz Pérez, José Javier. *Las hijas de la Reconquista: paseo por la Sevilla mudéjar: desde la iglesia de San Esteban hasta el Palacio de los Marqueses de la Algaba*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2013.

Salazar Acha, Jaime de. "La Nobleza Titulada Española del siglo XVI." *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, no. 15 (2012): 7-61.

Salinero, Fernando. *Léxico de alarifes de los siglos de oro*. Madrid: Real Academia Española, 1968.

Sánchez Saus, Rafael. *Caballería y linaje en la Sevilla medieval: estudio genealógico y social*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1989.

Toajas Roger, María Ángeles. "Capiteles del primer Renacimiento en las Descalzas Reales de Madrid: Estudio del Patio del Tesorero." *Anales de Historia del arte*, no. 13 (2003): 97-130.

Valverde Fraikin, Jorge. *Títulos nobiliarios andaluces: genealogía y toponimia*. Granada: Andalucía, 1991.

Vázquez Consuegra, Guillermo. *Sevilla, cien edificios*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1988.

San Roque, un antiguo patronazgo olvidado en Huelva

San Roque, an Ancient Forgotten Patronage in Huelva

Rocío Calvo Lázaro
Universidad de Sevilla, España
rcalvo1@us.es
0000-0002-0540-4456

Recibido: 08/04/2024 | Aceptado: 25/06/2024

Resumen

La imagen de San Roque, antiguo patrón de Huelva contra la peste, debió de existir desde al menos 1582, año en que se construye una ermita en la zona de la Vega Larga en su honor. Desde los comienzos de esta devoción, se fundó a su alrededor una cofradía que junto al Cabildo municipal se encargaba de organizar las fiestas en su honor cada 16 de agosto. En el presente artículo vamos a analizar cómo se pierde el patronazgo de este santo tras la absorción de la ermita por parte del convento de la Merced, construido por iniciativa del XI conde de Niebla en 1605 y los numerosos conflictos que derivaron de ella. Para ello se han analizado las publicaciones existentes y, a continuación, se ha investigado en varios archivos de Huelva y Sevilla, atendiendo principalmente a las Actas capitulares de Huelva y a los testamentos de los onubenses, donde se han analizado las mandas religiosas y las limosnas.

Palabras clave

San Roque
Ermita
Convento
Conservación
Huelva
Hermandad

Abstract

The sculpture of Saint Roque, the ancient patron saint of Huelva against the plague, has existed since at least 1582, the year in which a hermitage was constructed in the area of Vega Larga in his honor. From the beginning of this devotion, there was a brotherhood around him that, together with the municipal council, was in charge of organizing the festivities in his honor every August 16. In this paper, we will analyze how the patronage of this saint was lost following the hermitage's absorption by the convent of La Merced. This convent was built on the initiative of the 11th Count of Niebla in 1605, and we will discuss the numerous conflicts that arose from it. The methodology of this research involved analyzing existing publications and then conducting investigations in various archives in Huelva and Seville. This was focused primarily on the Chapter Acts of Huelva and the testaments of people from Huelva, where religious orders and alms were examined in greater detail.

Keywords

Saint Roque
Hermitage
Convent
Conservation
Huelva
Brotherhood

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Calvo Lázaro, Rocío. "San Roque, un antiguo patronazgo olvidado en Huelva." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 30 (2024): 28-46. https://doi.org/10.46661/atrio.10374.

© 2024 Rocío Calvo Lázaro. 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 tiempos inmemoriales los cristianos se han encomendado a diversos santos para conseguir sus favores, apoyando la Iglesia católica la oración como intercesión a los mismos. Sus bases se asientan en la creencia de que los santos mártires llegan a la presencia de Dios, pudiendo obtener de manera rápida las gracias y bendiciones para los demás. El concilio de Trento (1545-1563) emitió una comunicación en la que alegaba que era recomendable su veneración.

A lo largo de la historia, el culto a los santos y su invocación como patronos protectores y auxiliadores de enfermedades era el único consuelo de la población que moría sin apenas avances médicos. Durante la Edad Media y principios de la Edad Moderna asoló a Occidente una terrible epidemia, la peste. Como medida preventiva, los devotos invocaban a san Roque como auxiliador contra esta enfermedad[1].

Hay dos hechos que explican la difusión del culto de san Roque en el siglo XV: la decisión del concilio de Ferrara en 1438, que amenazado por una epidemia de peste habría prescrito plegarias públicas para pedir la intersección del santo, y el traslado de una parte de sus reliquias a Venecia en 1485. A partir de entonces, las cofradías de san Roque se multiplicaron en Francia e Italia. Este culto popular precedió a su canonización oficial en el siglo XVII por el papa Urbano VIII[2].

El culto a san Roque comenzó en España a extenderse en el siglo XVI cuando se propagó la peste, fue entonces cuando numerosas poblaciones españolas se encomendaron al santo, reclamando su intercesión y proclamándolo como patrón. En la gran mayoría de estas localidades se crearía una pequeña ermita extramuros, con la intención de que el santo alejara la peste cuando ésta estuviera cerca[3].

El culto a san Roque no tuvo gran duración, cuando la plaga amainó y se tornó menos mortífera la devoción al santo decayó[4].

* Este trabajo ha sido realizado en el marco de las ayudas de recualificación del sistema universitario español. Modalidad A: Ayudas Margarita Salas para la formación de jóvenes doctores. Universidad de Sevilla–Ministerio de Universidades–Next Generation EU.

1. *Santos sanadores* (Barcelona: Ciba Sociedad Anónima de Productos Químicos, 1948), 9, 35, 37.
2. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998), t. 2, vol. 5, 148.
3. Rafael Tudón Presas, "San Roque, entre el arte y la devoción," *Instituto de Cultura Alto Palancia,* no. 5 (1997): 75.
4. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 149.

Datos de la existencia de la ermita de San Roque

El primer dato de la existencia de una ermita dedicada a san Roque en Huelva nos llega por un Cabildo celebrado el día 20 de abril de 1582, donde se especifica que los miembros del Consejo estaban edificando una ermita en honor a san Roque en la entrada de la villa por el norte, en la Vega Larga, una zona extramuros en aquella época[5].

Por aquel entonces las órdenes religiosas de los dominicos y de los carmelitas intentaron fundar un convento en aquel nuevo emplazamiento. Siguiendo al investigador onubense Diego Díaz Hierro, en ese Cabildo el regidor Hernando Ramírez dijo que "el Vicario e algunos clérigos de la villa" habían solicitado al arzobispo de Sevilla la concesión de la licencia para que la Orden de los Carmelitas Descalzos se estableciese en Huelva, señalando para ello una "casa en la Vega que se iba haciendo para hermita de señor San Roque, Abogado de la Peste". Pese a ello, ese inmueble "mucho antes estaba tomado para hacer un monesterio de frailes dominicos", que habían tomado posesión de él, incluso dicho misa de fundación en "una casa que compraron comarcana". No obstante, los intentos por parte tanto de los carmelitas como de los dominicos fueron en vano, ya que el Cabildo municipal reservó aquel lugar a san Roque.

Después de exponerse "muchas causas justas", se acordó escribir al duque con aquella novedad, rogándole alcanzase del arzobispo la retirada de esa licencia y la negativa a cualquier otro intento que pretendiese anular las obras de la capilla del Señor San Roque. Parece que dio buen resultado esa movilización, al menos por unos años[6].

Los onubenses se implicaron con el levantamiento de esta ermita mandando limosnas en sus últimas voluntades, lo cual sirvió como medio de financiación junto con las aportaciones que también hacía su cofradía. Un ejemplo de limosna es el testamento de Francisco Guerrero, otorgado en 1600. "Iten mando quatro ducados para la obra de la ermita de señor sant Roque desta villa"[7]. Así como el testamento de Catalina Blanca, que dos años después mandaría seis ducados para la obra del Señor San Roque[8].

5. Eduardo J. Sugrañes Gómez dir., *Huelva Mercedaria y Servita. Doscientos años de historia* (Huelva: Real e Ilustre Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Cadenas, Santísimo Cristo de Jerusalén y Buen Viaje y María Santísima de los Dolores, D.L., 1992), 52; Teodoro Falcón Márquez, "El antiguo convento de la Merced de Huelva," en *Huelva y América: Actas de las XI Jornadas de Andalucía y América (Huelva, marzo 1992)* coord. Bibiano Torres Ramírez (Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, 1993), 2: 224.
6. Acuerdo, Huelva, 20 de abril de 1582, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1573-1576, 293, Archivo Municipal de Huelva (AMH), Huelva. Citado por Diego Díaz Hierro, *Historia de la Merced de Huelva, hoy Catedral de su Diócesis* (Huelva: Imprenta Guillermo Martín, 1975), 131-132.
7. Testamento de Francisco Guerrero ante Juan de Segura Galván, Huelva, 28 de agosto de 1600, leg. 4518, 669, Archivo Histórico Provincial de Huelva (AHPH), Huelva, Carpeta 170.14, AMH, Fondo Díaz Hierro (FDH), Huelva.
8. Testamento de Catalina Blanca ante Juan de Segura Galván, Huelva, 22 de abril de 1602, leg. 4520, 272 vº, AHPH, Carpeta 170.14, AMH FDH.

El historiador Juan Agustín de Mora Negro y Garrocho mencionó la existencia de la ermita, ya absorbida por los mercedarios, en su libro *Huelva Ilustrada* –obra que escribiera en 1756 y se editara en Sevilla seis años después–: "Como Huelva ha sido tan castigada de peste…, ha procurado a las dos entradas y salidas del pueblo por tierra, edificar templos a los dos Santos Tutelares contra esta terrible plaga. Por eso en la entrada de Levante está la Hermita de San Sebastián, y en la del Norte, camino de Gibraleón, estaba la de San Roque, que fue el primer Hospicio de la Merced Descalza, y quedó incorporado a su Convento"[9].

El convento de la Merced y la capilla de San Roque

En 1602 el XI conde de Niebla, don Manuel Alonso Pérez de Guzmán y su esposa, doña Juana de Sandoval y Rojas, hicieron ver al Cabildo de Huelva su intención de fundar un convento de la Orden Descalza de La Merced que habría de levantarse sobre la ermita de San Roque. "En este cabildo su merced el sr Corregidor propuso que su Exa el conde Ntro. Sr. le ha condenado que por una enfermedad que ha tenido de que se ha visto apretado, ha prometido un convento en esta villa de frailes Descalzos Agustinos, para que con ayuda de Nuestro Señor se haga en la ermita de la Cruz o San Roque, que es la entrada del lugar…"[10].

En abril de 1605 la ubicación concreta del convento ya estaba decidida: "en la ermita del señor San Roque, que está en la Vega de la dicha villa de Huelva". En aquel año la ermita aún no estaba acabada, durando las obras más de veinte años, y en ese tiempo, como hemos visto, el Cabildo se opuso a la fundación sobre ella del convento de dominicos y carmelitas. Sin embargo, es entonces el propio Cabildo quien propone la cesión de la ermita para la fundación del convento de la Merced, debido a que las dificultades financieras impedían culminar la construcción del templo[11].

Finalmente, fue en 1605 cuando se instalaron en la ermita de San Roque los frailes mercedarios. La construcción de este convento y templo vería su culminación en 1616.

9. Juan Agustín de Mora Negro y Garrocho, *Huelva Ilustrada: breve historia de la antigua y noble villa de Huelva* (Huelva: Diputación Provincial, 1974; Sevilla: Imprenta del Dr. Don Geronymo de Castilla, 1762), 165.
10. Cabildo, Huelva, 7 de enero de 1602, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1587-1602, 440, AMH, Carpeta 170.14, AMH FDH. Citado por Díaz Hierro, *Historia de la Merced de Huelva*, 132.
11. Manuel José de Lara Ródenas, "El convento primitivo: fundación y primer siglo y medio," en *La Merced: cuatro siglos de historia*, eds. Universidad de Sevilla y Vicerrectorado de los Centros Universitarios de Huelva (Huelva: Artes Gráficas Girón, 1991), 26.

Parece ser que la capilla de San Roque, ya dentro de este convento mercedario, la mandó construir en 1615 el licenciado Diego Muñiz de León, visitador del Arzobispado y amigo de los condes de Niebla, quien otorgara una escritura de fundación mercedaria. La capilla debía de ser de bóveda y su ubicación "dentro de la Capilla Mayor a el lado del Evangelio". Se obligó a comenzar las obras en esos momentos para llevarlas a término tras cuatro años, costeando también el retablo y su estética ornamental[12].

Falleció Muñiz de León sin acabar las obras de la capilla, por lo que el presbítero Alonso Muñiz Gallardo, albacea testamentario del visitador, fue el que cumplimentó su última voluntad de dorar el retablo y ornamentar en oro toda la capilla. El artista onubense Alonso Bejarano fue el encargado de llevar a cabo esos trabajos: "...Alonso Bexarano, dorador, vesino que soy de la villa de Huelva, digo que por cuanto yo tengo tratado con Alonso Muñiz Gallardo, presbítero vecino de esta villa, albacea testamentario del Licenciado Diego Muñiz de León... de dorar y dar dorado de todo punto de oro mate la capilla y retablo que el dicho Visitador dejó fundada en el convento de Nuestra Señora de la Merced de esta villa de la advocación de señor San Roque... y de dar fecha y acabada la dicha obra de hoy, día de la fecha desta carta en dos meses cumplidos...". El precio que se señaló para el trabajo fue de 1500 reales a dividir en tres pagas[13].

Desconocemos hasta cuándo estuvo ubicada la imagen del santo en la capilla que mandara construir Diego Muñiz, pero lo cierto es que por un inventario de los útiles que se conservaban en la iglesia de la Merced con fecha 2 de noviembre de 1835, sabemos que san Roque estaba en el altar mayor, tal y como lo había dejado la comunidad mercedaria al exclaustrarse[14]. Lo mismo queda recogido en otro inventario con fecha del 19 de octubre de 1863[15].

La imagen del santo patrón

La imagen de San Roque se sigue conservando en la actualidad en el interior de la iglesia de la Merced, actual templo catedralicio de Huelva. Se ubica en una pequeña y sencilla hornacina al final de la nave de la epístola. Desconocemos la fecha en que se tomó

12. Fundación en la Merced del Ldo. Diego Muñiz de León ante Luis Díaz Palomino, Huelva, 30 de septiembre de 1615, leg. 4135, 746, AHPH.
13. Obligación con Alonso Bejarano ante Cristóbal Quintero, Huelva, 9 de agosto de 1628, leg. 4694, 421, AHPH. Citado por Díaz Hierro, *Historia de la Merced*, 139-144.
14. Inventario por Juan Salvador Vázquez, Huelva, 2 de noviembre de 1835, Sección II, Gobierno, Órdenes religiosas masculinas, caja 05265, leg. 18, expte. 3, Inventario de bienes de conventos suprimidos de Huelva y San Juan del Puerto, Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS), Sevilla.
15. Carpeta 3215.12/ 170.14.3/ 1058.4, AMH FDH. Citado por Díaz Hierro, *Historia de la Merced*, 577.

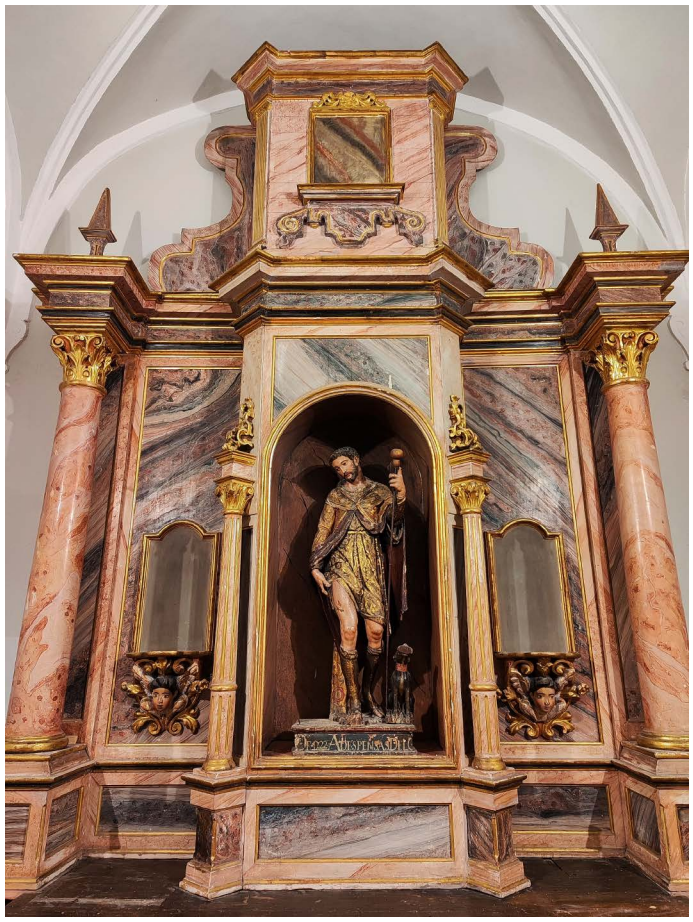


Fig. 1. San Roque en su retablo dentro del templo catedralicio de la Merced. © Fotografía: Rocío Calvo Lázaro.

la decisión de sacarlo del altar mayor y colocarlo en su ubicación actual, bastante escondido a nuestro parecer (Fig. 1).

San Roque era natural de Montpellier y vivió en la segunda mitad del siglo XIV. Dedicó su vida a peregrinar por Italia, en aquel tiempo dominada por la peste, ejerciendo la caridad cuidando a los enfermos, contrayendo finalmente la enfermedad. Su onomástica se celebra el 16 de agosto[16].

La imagen onubense luce como dicta su iconografía, vestido de peregrino, pero no con el sayal largo, sino corto, como el traje de los nobles y la capa con esclavina, botas, sombrero caído sobre su espalda, bordón y calabaza. Muestra en su pierna derecha una llaga causada por la peste. A su lado izquierdo tiene un perro que le trae un pan en la boca. Se trata de una talla completa cuyos ropajes están estofados.

La talla de san Roque se acerca mucho a la producción del escultor Juan Bautista Vázquez el viejo, hipótesis que puede encajar perfectamente, ya que era natural de Salamanca y se trasladó a Sevilla en 1560, desde donde trabajó para muchas localidades cercanas. El artista falleció en 1588 y seguramente la imagen onubense fuese realizada con anterioridad, pudiéndose ser coetánea a su ermita, edificada en 1582. La producción de Vázquez el viejo se encuadra estilísticamente en el Manierismo con claros vestigios clásicos[17]. Podemos destacar en la efigie de san Roque sus proporciones algo alargadas sin llegar al exceso, agudizando su cabeza pequeña y una postura clásica de "contraposto" (Fig. 2).

16. Luis Monreal y Tejada, *Iconografía del Cristianismo* (Barcelona: El Acantilado, 2000), 393; Juan Ferrando Roig, *Iconografía de los Santos* (Barcelona: Omega, S.A., 1996), 240; *Santos sanadores*, 37, 39.
17. Jesús Ángel Porres Benavides, *Juan Bautista Vázquez el viejo, un artista castellano en Sevilla* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019), 26, 102.



Fig. 2. San Roque en el interior de su hornacina dentro de la catedral de Huelva. © Fotografía: Rocío Calvo Lázaro.

Fig. 3. Inscripción en la peana de la restauración de San Roque en 1722. © Fotografía: Rocío Calvo Lázaro.



En 1722 la imagen fue restaurada por el Cabildo municipal. En la peana sobre la que reposa el santo patrón aparece con el lenguaje abreviado de la época la memoria de la renovación (Fig. 3). El documento de la mencionada restauración es de especial relevancia, pues podríamos estar ante una de las primeras restauraciones acometidas a una imagen en la ciudad de Huelva, al menos de que se tenga constancia. "Asimismo dijeron que en atencion a que la escultura del Sr Sn Roque que es Patrón desta villa está muy destrozada e indecente y para la veneracion sin ecesion de renovarle de forma que quede con la estimación y desencia debida acordaron celebrar y que el maestro que le compusiere y oro y colorido y demás necesidades que faltare"[18].

18. Cabildo, Huelva, 24 de junio de 1722, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1701-1800, 86, AMH, Carpeta 170.14, AMH FDH. Citado por Díaz Hierro, *Historia de la Merced*, 133.

La imagen en la actualidad se encuentra en mal estado de conservación y se espera que pueda ser intervenida próximamente.

El patronazgo de san Roque y las fiestas en su honor

Desde al menos el siglo XVI Huelva contaba con dos patrones contra la peste, cada uno de ellos se ubicaba en su ermita propia, ambas a las entradas de Huelva, la de San Sebastián por el levante y San Roque por el norte.

La primera vez –al menos de que se tenga noticias–, que el Cabildo municipal reconoce ambos patronazgos, fue en la sesión municipal del 3 de julio de 1613, en la misma vemos cómo las fiestas patronales se celebraban en la onomástica de san Roque, el 16 de agosto, y no el 20 de enero, festividad de san Sebastián, esto podía deberse a que el verano era una época más apropiada para evitar el mal tiempo y congregar a mayor público.

> ...en este cabildo se trató que tiene esta villa votado fiestas a los gloriosos San Roque y San Sebastián haciéndola el día del Sr San Roque y en su octava fiestas de cañas y toros y para que se cumpla como en junta se acordó que se hagan las dichas fiestas y se cumpla lo prometido y así se haga la dicha fiesta con procesión y misa y luzcan con la solemnidad que está prometido y que se convide al padre comendador... Porque su Exma. ha mandado que se hagan estas fiestas para que se cumpla la promesa desta villa[19].

La absorción de la ermita de San Roque por parte del convento mercedario hizo mella en su devoción y en la cofradía que la sustentaba, pero, mientras las fiestas de agosto y las celebraciones litúrgicas tuvieron lugar, el santo continuó siendo el patrón principal de Huelva mientras que san Sebastián quedaba relegado a un segundo puesto. Los frailes mercedarios, bajo cuya autoridad estaba la figura de san Roque, solemnizaban su festividad con una misa cantada con sermón y los alcaldes y regidores acudían a participar de la celebración en nombre de la villa.

Ya en los primeros años del convento habían existido algunas discrepancias económicas entre los frailes y los ediles, pues decía el Cabildo en 1619 que "se hizo la fiesta de señor San Roque que tiene botada, y antes de agora los derechos de clérigos y frailes los solían pagar los hermanos de señor San Roque y, porque la cofradía está tan pobre que no puede acudir a ello, se acordó por quanto los clérigos dan memoria de derechos cinquenta y nueve reales y los frailes de La Merced piden cinquenta reales, que es cosa

19. Cabildo, Huelva, 3 de julio de 1613, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1608-1613, 223, AMH, Carpeta 459.2, AMH FDH.

exsesiba, y el Cabildo está tan pobre y no puede dar tanto, que a los frailes se den tres ducados en cada un año y a los clérigos quatro ducados". El acuerdo prosperó e incluso se consiguió que, aunque se pagara el acompañamiento de los frailes a la procesión, el convento celebrara la misa y el sermón del patronazgo sin cobrar por ello[20].

El Cabildo procuraba cumplir con la festividad de san Roque cada 16 de agosto. Pero en ocasiones debía de trasladarse su celebración a otras fechas cercanas a la litúrgica. Así, por ejemplo, en el Cabildo del 17 de agosto de 1639 se acordó hacerse la fiesta del patrón el día de san Bartolomé[21].

En otras ocasiones la fiesta también tenía que ser pospuesta y tomaba un cariz de rogativas públicas, ya que su protección a la ciudad estaba relacionada con las epidemias y algo a destiempo. Tal vez, por esas mismas contrariedades se celebró Cabildo el 21 de agosto de 1648 donde "se acordó se haga un novenario de misas cantadas a señor San Roque por la salud de todos y para que el santo bendito interceda con Dios Nuestro Señor nos libre del mal de peste que se dise hay en la ciudad del Puerto de Santa María..."[22].

Sin embargo, esta rogativa no surtió efecto y la epidemia llegó a la villa. Entre 1649 y 1651 Huelva vivió uno de los peores brotes de peste de su historia que diezmó su población a la mitad. El Cabildo municipal, preocupado por estos severos acontecimientos, decidió en enero de 1649 realizar una fiesta a los patrones de la ciudad, san Roque y san Sebastián, consistentes en novenario y procesión el último día, a la que debían de acudir el clero y los prelados de los conventos de Huelva.

> En este Cabildo se acordó que por sus mercedes los señores diputados dispongan una fiesta a los santos patronos desta villa y en particular al el Sr de Sant Sebastián y Sant Roque con toda solemnidad dándose parte deste cabildo a el Sr vicario y clero y prelados de los conventos desta villa para que asistan a la procesión general que se a de haser con vestuarios y preces y se haga novenario de misas y el ultimo día en que se a de hazer dicha procesión haya sermón en que el predicador pondere el rigor deste contagio y diga al pueblo como es formarle los enviados para contagio...[23].

20. Manuel de Lara Ródenas, "El patronazgo de San Sebastián en Huelva. Historia de un secuestro," en *Archivo Municipal de Huelva. 750 Aniversario (1265-2015). El investigador y el documento*, coord. Archivo Municipal de Huelva, María Dolores Lazo López (Huelva: Ayuntamiento de Huelva - Concejalía de Cultura y Deporte, 2015), 31.
21. Acuerdo, Huelva, 17 de agosto de 1639, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1637-1649, 140 vº, AMH.
22. Acuerdo, Huelva, 21 de agosto de 1648, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1637-1649, 512, AMH. Citado por Díaz Hierro, *Historia de la Merced*, 135.
23. Cabildo, Huelva, 21 de enero de 1649, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1637-1649, 538 vº, AMH, Carpeta 459.1, AMH FDH.

En el Cabildo del 21 de septiembre de 1653, san Sebastián y san Roque aparecen nombrados juntos como patronos de la villa en el voto concepcionista[24].

Siguiendo a Díaz Hierro, nos hacemos una idea general de cómo discurría esta festividad. En primer lugar, se hacía la procesión de ida a la parroquia de la Concepción el 15 de agosto, víspera de la fiesta de san Roque, resultando un devoto desfile en el que acompañaba el concejo, justicia, regimiento, clero y la comunidad mercedaria. Figuraba también el Rosario de Nuestra Señora de la Caridad que salía todas las mañanas y tardes de su capilla para rezar el santo rosario. A la mañana siguiente, día 16, se le hacía función solemne y principal en la citada iglesia de la Concepción, teniendo lugar el regreso al templo mercedario en solemne procesión al atardecer de ese mismo día[25].

Desde al menos 1674 conocemos el hecho de que el patrón san Roque fuera sacado del convento mercedario y trasladado en procesión a la parroquia de la Concepción donde se celebraba su festividad. "Por quanto este cavildo tiene votado hazer todos los años la fiesta a Sr San Roque y çelebrar su dia trayendolo del convento de la Merced a la parroquia de Nra Señora de la Concepcion en prosesion y decir su misa cantada y sermon en dicho convento…"[26]. Además, existen datos de esos traslados a la parroquia de la Concepción en los Cabildos del 13 de agosto de 1680 y el 27 de julio de 1682 respectivamente.

> Por quanto este cavildo han dispuesto todos los años a San Roque en su dia y siendo tanta la necesidad de poner por intercesor al glorioso Santo para que la divina Magestad nos libre de todo contagio acordaron que la vispera del día se traiga el Santo a la yglesia Parroquial de Nra Señora de la Concepcion donde se le diga misa el viernes, sabado y domingo y luego se lleve en procesion general al convento de la Merced[27].

En 1733 nos llega el dato de que era la parroquia de San Pedro la que presidía con su cruz la procesión de san Roque, a la cual asistía el clero de dicha parroquia y se encargaban de sacarla desde la parroquia de la Concepción hasta el convento de la Merced. Esto llevó a un pleito el 23 de marzo de 1733, pues el clero de la Concepción no era quien presidía esta procesión sino san Pedro, a pesar de salir de su parroquia. "Como asimismo que la Cruz y Ministros de dicha Parrochial de Sr Sn Pedro es la que asiste a sacar… a la Procesion que hace con su fiesta el Cabildo Secular de esta Villa con el Señor Sn Roque

24. Cabildo, Huelva, 21 de septiembre de 1653, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1650-1659, 222, AMH, Carpeta 170.14.1, AMH FDH.
25. Díaz Hierro, *Historia de la Merced*, 136.
26. Cabildo, Huelva, 3 de agosto de 1674, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1670-1679, 188 vº, AMH, Carpeta 170.14, AMH FDH.
27. Acuerdo, Huelva, 13 de agosto de 1680, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1680-1689, 18 vº, AMH. Citado por Díaz Hierro, *Historia de la Merced*, 135-136.

que sale de dicha Iglesia de Nuestra Señora de la Concepcion y la del Convento de Relixiosos de Mercedarios descalzos"[28].

Continuaba la disputa y el 8 de mayo se quejaba el provisor y mayordomo de la parroquia de la Concepción, Andrés Valiente, porque el clero de su parroquia no tenía derecho de asistir y presidir con su cruz la procesión de san Roque, aunque en su parroquia se le hacían las celebraciones y procesiones al santo[29].

Por documento fechado el 23 de junio de 1733 se aclara que son los propios hermanos de la cofradía de San Roque los que sacan en procesión al santo desde el convento de la Merced a la Concepción en el día de la víspera de su festividad, el 15 de agosto, por lo que confirmamos que en aquel año la hermandad aún seguía activa.

> Item declaren si es cierto que con el motivo de ser segundo Patrono de dicha villa el Sr Sn Roque, y estando su efigie, en el convento de Merzedarios descalzos, y trayéndolo los hermanos de la hermandad, de dicho santo en su vispera a la dicha Iglesia de la Concepcion concurre en ella el siguiente el clero de el Sr Sn Pedro el que asiste a la procesion, llevando su Cruz, presidiendo a la de Concepcion sin cuya circunstancia, no se haze la procesion, diciendo la misa, y asistiendo de Preste el beneficiado semanero de la Parrochial de Sn Pedro, y los asistentes lo son de dicha Parrochial cuyo sochantre precide el coro[30].

La continuidad de esta corporación tendría lugar hasta prácticamente 1738, cuando san Sebastián fue declarado como primer patrono de la localidad, en adelante no se encontrarían más alusiones a la Hermandad de San Roque, dándose desde entonces por extinguida.

La respuesta lógica a por qué esto debió suceder puede encontrarse en que la procesión fuese llevada a la parroquia de la Concepción por tratarse del templo más céntrico de la villa y accesible a la mayor parte de la población –hay que tener en cuenta que la parroquia de San Pedro se encontraba en lo alto de un cabezo y la accesibilidad a la zona era más compleja–. Del mismo modo cabe mencionar que el convento de los mercedarios pertenecía a la feligresía de San Pedro, quizás por ello el clero de esta parroquia se veía con más derecho que el de la Concepción a acompañar a la procesión del patrón.

28. Auto del notario de la Vicaría de Huelva Francisco de Torres y Esquivel de la parroquia de San Pedro, Huelva, 23 de marzo de 1733, Justicia, Caja 31, Serie 1 Ordinarios, clase 7, números 1-14, años 1628-1779, 20, Archivo Diocesano de Huelva (ADH), Huelva.
29. Pleito a pedimento de Andrés Valiente, provisor y mayordomo de la iglesia de la Concepción, sobre que la iglesia de la Concepción es distinta de la de San Pedro, Huelva, 8 de mayo de 1733, Justicia, Caja 31, Serie 1 Ordinarios, clase 7, números 1-14, años 1628-1779, ADH.
30. Declaración de eclesiásticos de la parroquia de la Concepción, Huelva, 23 de junio de 1733, Justicia, Caja 31, Serie 1 Ordinarios, clase 7, números 1-14, años 1628-1779, 74, ADH.

Conflictos y votación por san Sebastián como único patrón de Huelva

Como hemos mencionado en líneas anteriores, Huelva tenía dos patrones que actuaban como protectores contra la peste, san Sebastián y san Roque, cada uno contaba con una ermita extramuros.

A pesar de que san Roque parecía ser el primer patrón, por encima de san Sebastián, en el Cabildo de 1682 se menciona a la imagen de San Roque como segundo patrón.

> Por quanto la divina Magestad ha sido servido librar a esta villa y sus vecinos del achaque del contagio que tantos lugares se han indicado y porque esta villa tiene por su segundo Patron a el Señor San Roque, se le celebre en cada año su dia con asistencia de todo el Cabildo acordaron que el presente año se le haga un novenario de misas y se traiga su imagen en procesion del Convento de la merced y se coloque en la Parroquia de Nra Señora de la Consepcion[31].

En 1716 el convento de la Merced y el Cabildo municipal entraron en conflicto, debido a la negativa por parte de los padres mercedarios de solemnizar la festividad de san Roque con la misa cantada acostumbrada. "...se negó el Padre Comendador del Convento de la Merced desta villa a que se predicase el sermon que de tiempo inmemorial a esta parte se ha predicado por los religiosos de dicho Convento sin darle emolumento alguno por ello en atencion a que quando se fundo dicho Convento fue en la Hermita de este sancto..."[32].

El Ayuntamiento se negó a pagar lo que el padre comendador mercedario exigía, por lo que el Cabildo, sabedor de la pertenencia de la imagen de San Roque, sacó la figura del templo mercedario y la depositó en la parroquia mayor de San Pedro. El enfrentamiento entre ambas corporaciones era evidente[33].

Poco después, el convento cambió de padre comendador, teniendo este una actitud más conciliadora, aceptando la costumbre de celebrar con solemnidad en el convento y con la presencia del Cabildo la festividad del patrón. Esto queda reflejado en el acta capitular del 13 de abril de 1717, teniendo lugar en la Merced la solemnidad cantada de san Roque el domingo 18 de abril de ese mismo año. "...conferido sobre esta materia

31. Acuerdo, Huelva, 27 de julio de 1682, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1680-1689, 78 vº, AMH. Citado por Díaz Hierro, *Historia de la Merced*, 136.
32. Cabildo, Huelva, 25 de agosto de 1716, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1701-1800, 297, AMH, Carpeta 170.14, AMH FDH. Citado por Diego Díaz Hierro, *Huelva y los Guzmanes*, revisión y edición de Manuel José de Lara Rodenas (Huelva: Ayuntamiento de Huelva, 1992), 98-99.
33. Lara Ródenas, "El patronazgo de San Sebastián," 31.

con dicho reverendo padre, quien desde luego se allanó a que se restituyese el santo al dicho convento y altar, y que para ello pasaría con su comunidad, y asistiendo el Cabildo, el día que se señalase para llevarle en proseçion, y que continuaría la obligación de todos los años"[34].

Aunque las cosas de momento parecían solucionadas, era evidente que el hecho de que la imagen de San Roque estuviese dentro del convento de La Merced y custodiado por sus frailes no era práctico para el Ayuntamiento. El antiguo patronazgo de san Roque parecía ir debilitándose cada vez más. San Sebastián estaba situado en una ermita solitaria, vagamente sujeta a la autoridad del prior de ermitas del Arzobispado y, para el Ayuntamiento, celebrar su festividad sin mediación de los mercedarios debía de constituir una posibilidad más atractiva[35].

Fue una cuestión de control lo que hizo que finalmente el 28 de abril de 1738, el Cabildo municipal votara a san Sebastián como único patrono de la población. En adelante, san Roque se quedaría relegado y prácticamente olvidado, en el interior del convento de La Merced[36]. "...elixieron y votaron por Patrono desta villa, por si y en nombre de los vesinos de ella, al Señor San Sevastián para que se le tenga e guarde como tal Patrono y anualmente su dia, se le haga su fiesta por este Cavildo con su misa y sermon"[37].

Pese a este extremo, durante algunos años más del siglo XVIII el Cabildo municipal continuó celebrando las fiestas a san Roque, que quedó postergado como segundo patrón. Uno de esos años en que continuaron las fiestas fue en 1755[38].

Al año siguiente el Cabildo volvió a acordarse de san Roque y organizaron las fiestas en su honor. "En este Cavildo se nombraron por Diputados para la funcion del Sr Sn Roque que anualmente celebra como a uno de sus Patronos a los Sres. Dn Francisco de Salas Alguacil mayor y Dn Antonio Diaz rexidor decano deste dicho Cavildo quienes se encargaran de hacer los combites acostumbrados previniendo la cera, y fuegos que ha sido estilo, y firmando de toda la relazion de gasto correspondiente para su abono en propios, y asi lo acordaron"[39].

34. Cabildo, Huelva, 13 de abril de 1717, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1701-1800, 339 vº, AMH, Carpeta 170.14, AMH FDH. Citado por Díaz Hierro, *Huelva y los Guzmanes*, 98-99.
35. Lara Ródenas, "El patronazgo de San Sebastián," 31.
36. Díaz Hierro, *Huelva y los Guzmanes*, 103-104.
37. Cabildo, Huelva, 28 de abril de 1738, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1701-1800, 8 vº. AMH, Carpeta 459.1, AMH FDH.
38. Cabildo, Huelva, 15 de julio de 1755, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1701-1800, 20, AMH, Carpeta 170.14, AMH FDH.
39. Acuerdo, Huelva, 12 de agosto de 1756, Libros de Actas capitulares de Huelva, tomo 1701-1800, 60 vº. AMH, Carpeta 170.14, AMH FDH.



Fig. 4. San Sebastián y san Roque en un impreso de la Junta de Sanidad de Huelva, del siglo XIX. © Fotografía: Archivo Municipal de Huelva. AMH FDH_cpt 592-8.

En 1800 el Ayuntamiento crea un grabado en madera como escudo de Huelva, sustituyendo el castillo y el ancla por los patronos contra la peste, san Sebastián y san Roque y en medio un árbol. Todavía en 1820 y en años sucesivos la Junta Municipal de Sanidad de la villa hacía que sus certificados impresos fuesen encabezados por este escudo a modo de viñeta[40] (Fig. 4).

Misas y limosnas en honor a san Roque

Las misas en honor a san Roque o a san Sebastián, pese a ser los patronos de la villa, fueron muy escasas. Durante el siglo XVII la mayor parte de las misas dedicadas a los santos por los testadores onubenses fueron para san José[41]. En el siglo XVIII las elecciones de los santos se referían a altares de abogados y protectores de la muerte, como san José, san Cristóbal, san Miguel, san Francisco de Asís y santa Ana[42].

El único ejemplo de una misa en honor a san Roque que ha llegado hasta la actualidad data del siglo XVI, concretamente de 1583, cuando Isabel Rodríguez manda en su testamento que se le diga una misa a san Roque y a san Sebastián y, por otro lado, el convento de la Victoria tiene una obligación de decirle una misa en el día de ambos patrones por su alma.

40. Diego Díaz Hierro, *Patronato en Huelva del Señor San Sebastián* (Huelva: Parroquia de San Sebastián y Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre y Nuestra Señora del Valle (Estudiantes), 1990), 11-12.
41. Manuel José de Lara Ródenas, *El tiempo y las fuentes de su memoria: historia moderna y contemporánea de la provincia de Huelva*, t. 3 de *Religiosidad y cultura en la Huelva Moderna*, coord. Remedios Rey de las Peñas (Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1995), 167-168.
42. David González Cruz, *Religiosidad y Ritual de la Muerte en la Huelva del Siglo de la Ilustración* (Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1993), 351, 568.

> Yten mando que se digan… una misa a San Roque y otra a San Sebastián…
>
> Yten mando a el convento de nuestra sª de la Victoria desta villa veinte arrovas de viña… y unos almendros que yo tengo en la Ribera… con cargos que el dicho convento a de ser obligado de hazer dezir en cada un año una remembranza para siempre jamas por mi anyma una remembranza de seis misas rezadas la una el dia de San Juan Bautista y otra el dia de San Sebastian y otra el dia de San Roque[43].

Del mismo modo, era muy común que los hermanos y devotos de la hermandad dieran una limosna a la cofradía y que lo señalasen en sus últimas voluntades. Así pues, el primer ejemplo lo tenemos en el testamento de Antonio Rodríguez, otorgado en 1592, hermano de la cofradía que ofreció una limosna a la hermandad de un real[44]. Por su parte, Inés Sánchez de Avendaño también mandó dar un donativo a la hermandad en 1620: "Iten mando a las cofradías de esta villa la Soledad, el Santísimo Sacramento de arriba y abajo, al Nombre de Jesús, los nazarenos, el Rosario, los señores San Antonio y San Roque y Vera cruz y purgatorio y San Sebastián que entre todas ellas se repartan cincuenta reales de mis bienes prorrata"[45].

En 1621 Sebastián Márquez mandó una limosna de ocho reales a varias cofradías, mencionando entre ellas a la de San Roque: "Iten mando y digo que yo soy cofrade de nra sª del Rosario, y de nra sª de la Soledad y de nra sª de los Reyes y de sr st Roque y del bienaventurado st Sebaftian a quien yo he sido gran devoto que a cada una dellas se le dé de limosna para lumbre…ocho reales de mis bienes"[46]. Diego González y María Ramírez mandaron en su testamento conjunto en 1650 una limosna de dos reales a san Roque: "Yten mandamos otras cuatro al glorioso S. Antonio de Padua… y dos a San Sebastian y dos a San Roque bienaventurado"[47].

Después de 1650 no volvemos a tener noticias de limosnas o donaciones realizadas en favor de la cofradía, lógicamente esto pudo deberse al debilitamiento de la corporación tras ser absorbida la ermita por el convento de la Merced y que al igual que le pasó al Ayuntamiento, tuvieran cada vez más problemas para acceder a la imagen de San Roque y realizar sus fiestas.

43. Testamento de Isabel Rodríguez ante Juan Núñez, Huelva, julio de 1583, leg. 4497, 460, AHPH. Citado por Díaz Hierro, *Historia de la Merced*, 130.
44. Testamento de Antonio Rodríguez ante Juan de Segura Galván, Huelva, 6 de junio de 1592, leg. 4508, 665, AHPH, Carpeta 208.1, AMH FDH. Citado por Díaz Hierro, *Historia de la Merced*, 134.
45. Testamento de Inés Sánchez de Avendaño ante Cristóbal Quintero, Huelva, 28 de mayo de 1620, leg. 4686, 301, AHPH, Carpeta 194.1, AMH FDH.
46. Testamento de Sebastián Márquez ante Cristóbal Quintero, Huelva, 19 de agosto de 1621, leg. 4687, 542. Carpeta 235.2/ 271.10, AMH FDH.
47. Testamento Diego González y María Ramírez ante Diaz Palomino, Huelva, 25 de junio de 1650, leg, 4536, 150, AHPH, Carpeta 459.3, AMH FDH.

Las últimas referencias a la hermandad, como hemos visto anteriormente, fueron en 1733, debiendo extinguirse tras esas fechas.

Conclusiones

Tras la culminación de esta investigación hemos llegado a una serie de conclusiones.

La ermita de San Roque se creó en 1582 en honor al patrón de Huelva contra la peste. Pocos años después, en 1605, se funda el convento de la Merced motivado por los condes de Niebla, que se instalan en la ermita y después construirían encima el nuevo convento e iglesia.

La imagen del patrón contaba con una cofradía desde sus comienzos que, junto al Ayuntamiento, se encargaba de organizar las fiestas de su onomástica cada 16 de agosto. Tras la exclaustración del santo por los frailes mercedarios, fue cada vez más complicado sacar al santo del templo y celebrar las fiestas en su honor. Éstas consistían en fuegos y toros, traslado del santo a la parroquia de la Concepción por parte de la cofradía, con función principal, oficiando el clero de San Pedro y vuelta al convento de la Merced en solemne procesión.

En 1738, y tras numerosos conflictos con los frailes, el Cabildo municipal decidió nombrar como único patrón de la villa a san Sebastián, quedando relegada la imagen de San Roque. A pesar de que tras esa fecha se siguieron realizando algunos años más sus fiestas, lo cierto es que después de la segunda mitad del siglo XVIII ya no hay más alusiones a ella, extinguiéndose también la cofradía de San Roque.

En la actualidad la imagen del santo patrón continúa existiendo, pero se encuentra en un deplorable estado de conservación dentro de una hornacina muy escondida en el interior del templo mercedario, hoy catedral de la diócesis de Huelva.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Diocesano de Huelva (ADH). Huelva. Fondos: Justicia.

Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Sevilla. Fondos: Inventarios.

Archivo Histórico Provincial de Hueva (AHPH). Huelva. Fondos: Protocolos Notariales.

Archivo Municipal de Huelva (AMH). Huelva. Fondos: Actas capitulares.

Archivo Municipal de Huelva. (AMH FDH). Huelva. Fondos: Díaz Hierro.

Fuentes bibliográficas

Díaz Hierro, Diego. *Historia de la Merced de Huelva, hoy Catedral de su Diócesis*. Huelva: Imprenta Guillermo Martín, 1975.

---. *Patronato en Huelva del Señor San Sebastián*. Huelva: Parroquia de San Sebastián y Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre y Nuestra Señora del valle (Estudiantes), 1990.

---. *Huelva y los Guzmanes*. Revisión y edición de Manuel José de Lara Rodenas. Huelva: Ayuntamiento de Huelva, 1992.

Falcón Márquez, Teodoro. "El antiguo convento de la Merced de Huelva." En *Huelva y América: Actas de las XI Jornadas de Andalucía y América, (Huelva, marzo de 1992)*, coordinado por Bibiano Torres Ramírez, 221-237. Vol. 2. Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, 1993.

Ferrando Roig, Juan. *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Omega, S.A., 1996.

González Cruz, David. *Religiosidad y Ritual de la Muerte en la Huelva del Siglo de la Ilustración.* Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1993.

Lara Ródenas, Manuel José de. "El convento primitivo: fundación y primer siglo y medio." En *La Merced: cuatro siglos de historia*, editado por Universidad de Sevilla y Vicerrectorado de los Centros Universitarios de Huelva, 11-37. Huelva: Artes Gráficas Girón, 1991.

---. *El tiempo y las fuentes de su memoria: historia moderna y contemporánea de la provincia de Huelva*. Tomo 3 de *Religiosidad y cultura en la Huelva Moderna*, coordinado por Remedios Rey de las Peñas. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1995.

---. "El patronazgo de San Sebastián en Huelva. Historia de un secuestro." En *Archivo Municipal de Huelva. 750 Aniversario (1265-2015). El investigador y el documento*, coordinado por Archivo Municipal de Huelva, María Dolores Lazo López, 30-31. Huelva: Ayuntamiento de Huelva - Concejalía de Cultura y Deporte, 2015.

Monreal y Tejada, Luis. *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona: El Acantilado, 2000.

Mora Negro y Garrocho, Juan Agustín de. *Huelva Ilustrada: breve historia de la antigua y noble villa de Huelva.* Huelva: Diputación Provincial, 1974; Sevilla: Imprenta del Dr. Don Geronymo de Castilla, 1762.

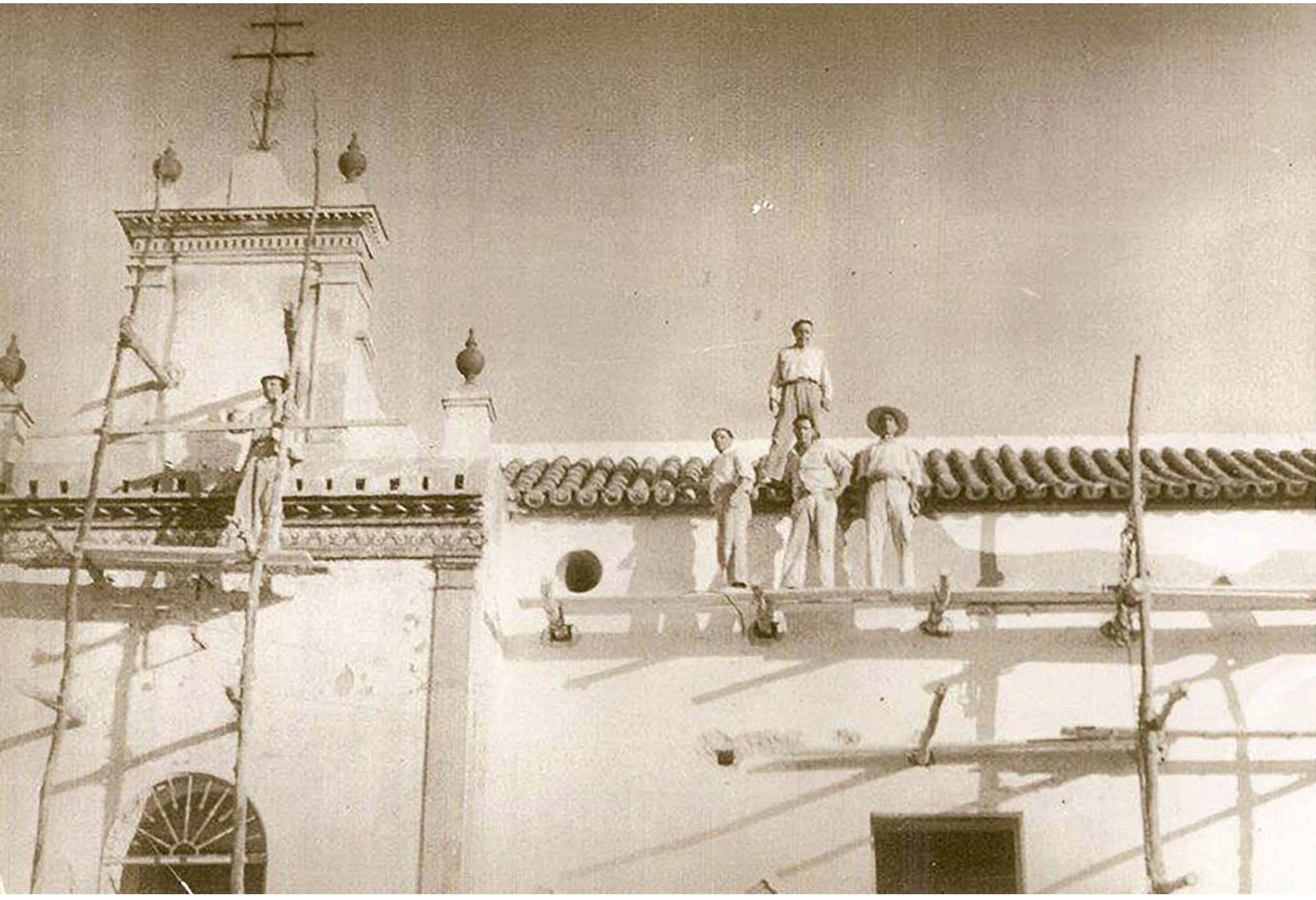
Porres Benavides, Jesús Ángel. *Juan Bautista Vázquez el viejo, un artista castellano en Sevilla.* Sevilla: Universidad de Sevilla, 2019.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. T. 2. Vol. 5. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.

Santos sanadores. Barcelona: Ciba Sociedad Anónima de Productos Químicos, 1948.

Sugrañes Gómez, Eduardo J. dir. *Huelva Mercedaria y Servita. Doscientos años de historia*. Huelva: Real e Ilustre Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Cadenas, Santísimo Cristo de Jerusalén y Buen Viaje y María Santísima de los Dolores, D.L, 1992.

Tudón Presas, Rafael. "San Roque, entre el arte y la devoción." *Instituto de Cultura Alto Palancia*, no. 5 (1997): 75-82.



Juan de Segarra y otros maestros que trabajaron para la casa de Castellar (1617-1670)

Juan de Segarra and other Craftsmen who Worked for the House of Castellar (1617-1670)

Ángel Martín Roldán
Universidad de Sevilla, España
amartin12@us.es
0000-0002-8192-2239

Recibido: 05/01/2024 | Aceptado: 02/09/2024

Resumen

Una buena parte de la arquitectura sevillana del siglo XVII corrió a cargo de maestros albañiles y carpinteros que mantuvieron la tradición mudéjar del ladrillo y el sistema de mampostería, dada la ausencia de canteras de piedra en los alrededores de la ciudad. En este artículo se presentan los nombres de una serie de albañiles y carpinteros –en su mayoría desconocidos hasta el momento– que trabajaron al servicio de los condes de Castellar entre los años 1617 y 1670, a través de las diversas obras y reparaciones que se acometieron en los edificios propiedad de la casa condal o patrocinados por los mismos en la ciudad de Sevilla y en la villa de El Viso. Asimismo se incluye un primer acercamiento a través de las fuentes de la desaparecida casa palacio del conde que existió en la localidad de El Viso del Alcor hasta su destrucción en 1979.

Palabras clave

Arquitectura
Albañiles
Carpinteros
Mecenazgo
Condes de Castellar
Siglo XVII

Abstract

The absence of quarries around the city of Seville meant that most of its buildings in the 17th century were built in the Mudejar tradition of brick and masonry. This paper introduces the names of masons and carpenters – most of them unknown until now– who worked in the service of the Counts of Castellar between 1617 and 1670. Here we will study different works and repairs undertaken in the buildings owned or under the patronage of the Counts of Castellar in the city of Seville and the town of El Viso. In addition, it includes a first approach through the sources of the disappeared Casa Palacio del Conde that existed in the town of El Viso del Alcor until its destruction in 1979.

Keywords

Architecture
Builders
Carpenters
Patronage
Counts of Castellar
17th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Martín Roldán, Ángel. "Juan de Segarra y otros maestros que trabajaron para la casa de Castellar (1617-1670)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 30 (2024): 48-66. https://doi.org/10.46661/atrio.9534.

© 2024 Ángel Martín Roldán. 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 actividad edilicia en la Sevilla del siglo XVII estuvo condicionada en buena medida por los maestros de albañilería y carpintería agrupados en gremios que supieron mantener la tradicional técnica mudéjar y el sistema de mampostería, utilizando materiales autóctonos como el ladrillo, la madera, el yeso y la azulejería[1]. Trabajaban mayoritariamente al servicio de la Iglesia y de la nobleza en la construcción de nuevos edificios o en la conservación de los ya erigidos, pues esta tipología arquitectónica es más frágil respecto a la arquitectura pétrea y requiere de continuos trabajos de preservación. Partiendo de investigaciones previas en las que se pudo documentar la vinculación de Juan de Segarra con el mecenazgo de los condes de Castellar[2], en el presente estudio se aportan los nombres de otros artífices y artesanos que fueron reclamados por la misma casa nobiliaria entre 1617 y 1670.

Condado de Castellar

Durante la Baja Edad Media una rama de la familia Saavedra se asienta en Sevilla y obtiene una serie de privilegios y concesiones territoriales entre las que destaca la villa de El Viso, en tierras colindantes con Carmona. Desde 1456 se instauró un mayorazgo en la figura de Fernando Arias de Saavedra y Avellaneda, III señor de El Viso, mientras que su hijo, Juan Arias de Saavedra y Ponce de León, alcanzó el título de I conde de Castellar por nombramiento del emperador Carlos V en 1539.

La continuidad del linaje se prolongó en el tiempo y a inicios del siglo XVII, el título y mayorazgo había recaído en Gaspar Juan de Saavedra, aunque en la práctica fue tutelado por su madre, debido a su minoría de edad y al fallecimiento de su padre, Fernando Arias de Saavedra y Zúñiga, IV conde de Castellar, que murió en 1594. Desde 1622, la sucesión condal pasó a Fernando Miguel Arias de Saavedra y a partir de 1650 lo heredó su hija, Teresa María Arias de Saavedra, que venció a su tío paterno, José de Saavedra, en un pleito sobre la posesión y continuidad del condado[3].

1. Fernando Cruz Isidoro, "Sobre los gremios de albañilería y carpintería en la Sevilla del XVII," *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, no. 67 (2001): 231.
2. Celestino López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla* (Sevilla: Rodríguez, Giménez y Ca, 1928), 187; Ángel Martín Roldán, *Historia y Arte de la Merced Descalza*, Colección Analecta Mercedaria XXXVIII-XXXIX (Roma: Societas Fratrum Editorum Instituti Historici Ordinis de Merced, 2020-2021), 257.
3. Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246... hasta el de 1671*. T. IV (Madrid: en la Imprenta Real, por Iuan García Infançon, 1677), 612.

Propiedades de la casa

Los condes de Castellar se asentaron en sus posesiones sevillanas llegando a tener diversos bienes inmuebles, tales como palacios, casas, hornos, solares, tierras, etc. En 1622, los señores poseían en la ciudad hispalense una vivienda familiar situada en la collación de San Marcos, varias casas accesorias a las principales del condado y unos almacenes que se encontraban entre Puerta de Triana y Puerta Real[4]. En ese mismo año y en la villa de El Viso, ostentaban las casas principales del mayorazgo, otras frente a la iglesia del convento y en la calle del horno nuevo, el mesón y un cortinal colindante, la cilla, dos molinos de aceite (uno de los cuales fue cedido a los frailes mercedarios descalzos), dos hornos de pan, varios solares, aranzadas y huertas[5]. Además, la familia condal instauró una capellanía en la iglesia parroquial de la villa y el patronato del convento del Corpus Christi, fundación establecida por Beatriz Ramírez de Mendoza, siendo el segundo cenobio de la Orden de la Merced Descalza.

El palacio del conde

Uno de los edificios más interesantes era la casa palacio de los condes de Castellar, en la localidad de El Viso del Alcor. Su origen se sitúa en el segundo tercio del siglo XVI, una vez asentado el mayorazgo y probablemente después del nombramiento de Juan Arias de Saavedra como I conde de Castellar[6]. Se trata de una casa solariega, construida a mediados del siglo XVI, que estilísticamente constituye un ejemplo más cercano a la arquitectura popular andaluza que al típico palacio renacentista. Aunque al presente no se conserva ningún vestigio del inmueble, hay constancia de la existencia de un dibujo de su planta realizado en 1797 por el maestro de obras Pedro Rodríguez, que recoge las trasformaciones acometidas tras los desperfectos ocasionados por el terremoto de Lisboa[7] (Fig. 1).

4. Concurso de acreedores de los bienes de Gaspar Juan de Saavedra, conde de Castellar, alfaqueque mayor de España y señor del Viso, 1622, Real Audiencia de Sevilla, Pleitos, legajo 29292, Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe), Sevilla, f. 769r.
5. Concurso de acreedores de los bienes de Gaspar Juan de Saavedra, f. 769v.
6. Antonio Sánchez González, ed., *El arte de la representación del espacio: mapas y planos de la colección Medinaceli* (Huelva: Universidad de Huelva, 2017), 461. Ficha técnica de Teodoro Falcón Márquez y Antonio Sánchez González. Llama la atención la inexistencia de estudios sobre el desaparecido palacio de los condes de Castellar, a pesar de que se mantuvo en pie hasta 1979.
7. Sánchez González, *El arte de la representación del espacio*, 461-462. Ficha técnica de Teodoro Falcón Márquez y Antonio Sánchez González.

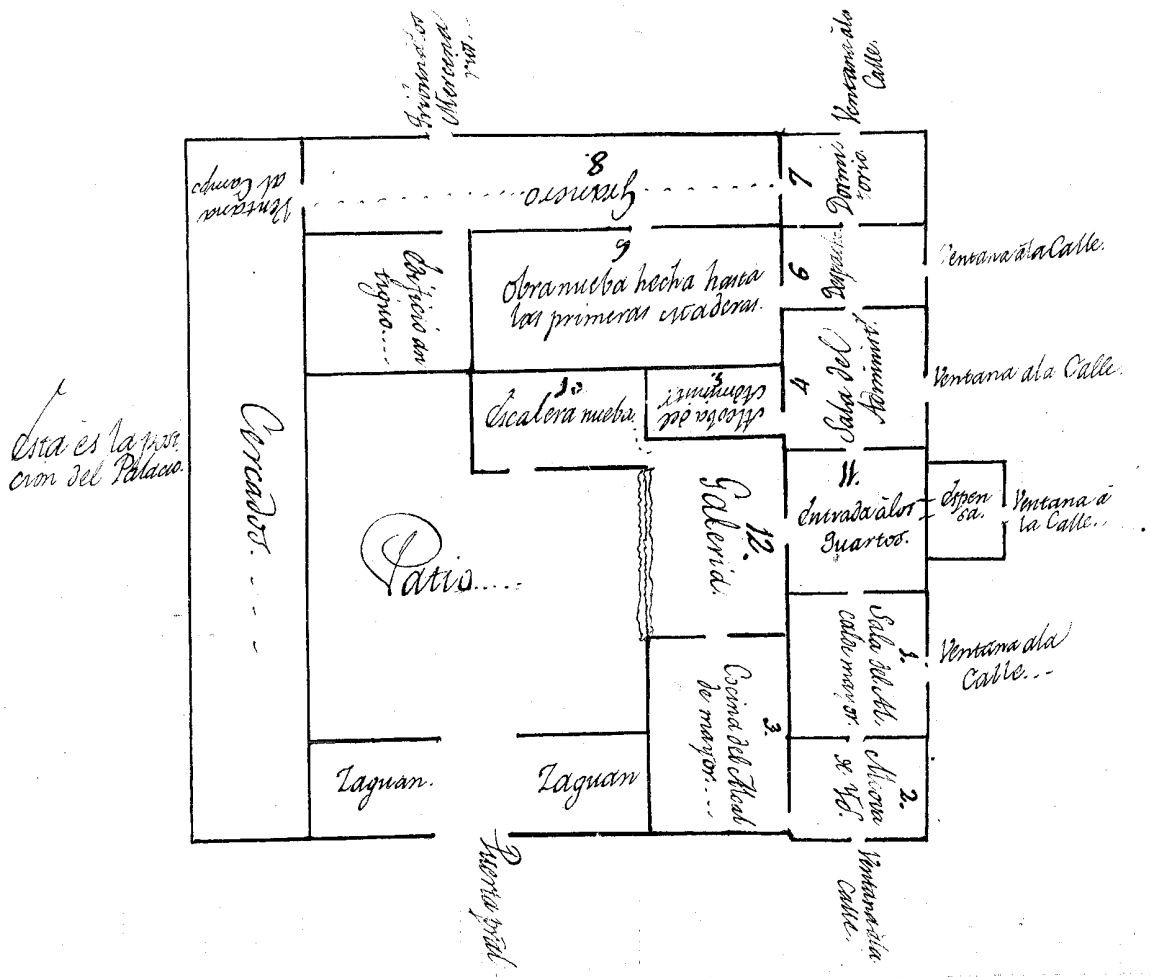


Fig. 1. Pedro Rodríguez, *Planta de las obras en la casa-palacio de El Viso del Alcor*, 1797. © Fotografía: Archivo Ducal de Medinaceli (ADM), Toledo.

En origen era un edificio de planta prácticamente cuadrada, construido en fábrica de mampostería de ladrillo revocado, compuesto por una gran crujía delantera de doble planta, dos crujías laterales y unos cercados traseros.

La fachada principal era sobria e irregular, abierta a la calle mediante vanos, de forma no organizada, preludiando una praxis muy habitual a partir del seiscientos (Fig. 2). En ella se abrían tres ventanas adinteladas y encima tenía vanos abalconados con barandillas de forja que iluminaban la sala del alcalde mayor, la del administrador y un despacho, con un zócalo corrido, además. En los extremos se ubicaban dos estancias: un dormitorio y una alcoba con ventanas abiertas a las calles laterales. En el frontispicio principal sobresalía la portada compuesta por un arco de acceso y, sobre ella, otro balcón en forma de medio punto y un remate entre volutas con el emblema pétreo de los condes de Castellar. El balcón principal –que daba luz a la despensa interior– estaba decorado exteriormente por dos pilastras sosteniendo un friso ornamental de azulejería y una cornisa de ladrillo visto en forma de punta de flecha, mientras que el remate superior parece ser una obra dieciochesca, restaurada por última vez hacia 1956. Contenía en el

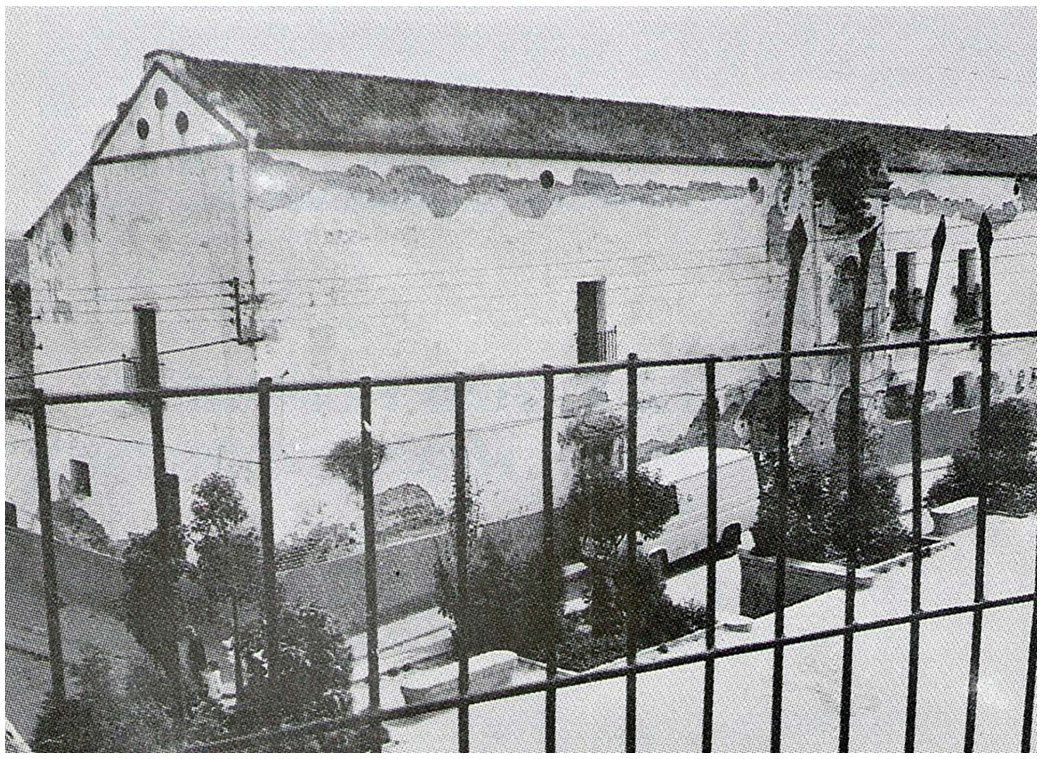


Fig. 2. *Vista de la fachada del palacio de los condes de Castellar*, 1950. El Viso del Alcor. © Fotografía: colección particular.

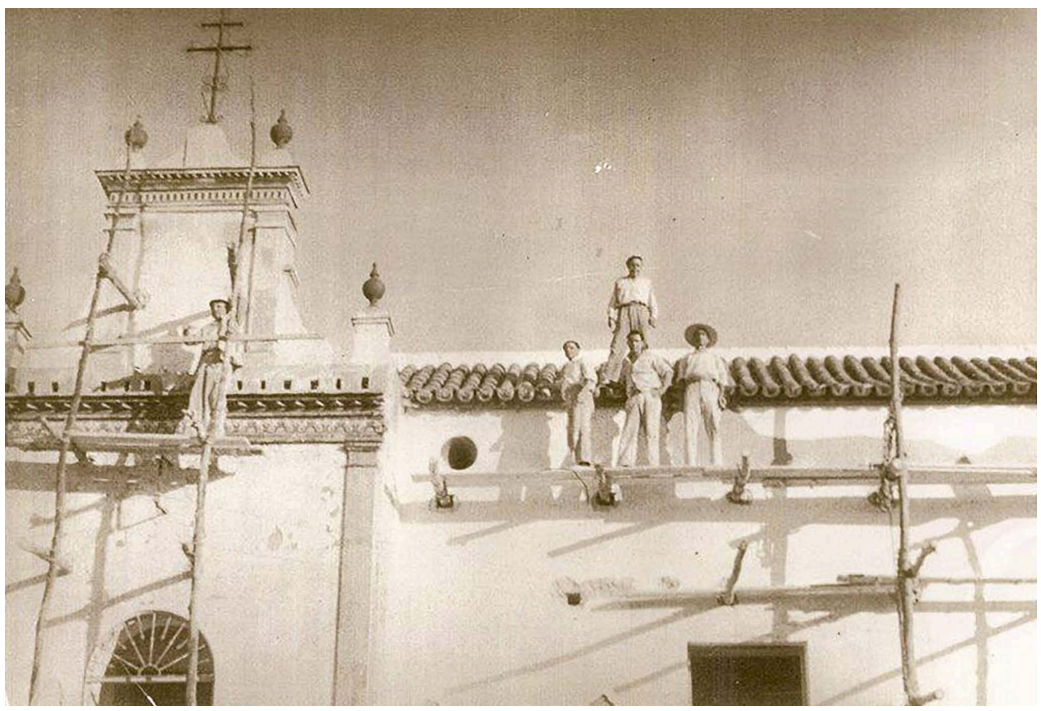


Fig. 3. *Vista de la fachada del palacio de los condes de Castellar*, 1956. El Viso del Alcor. © Fotografía: colección particular.

centro el escudo nobiliario entre dos pilastras y culminado por un arquitrabe, el friso decorado con dentellones y un cornisamiento de ladrillos dispuestos en punta, destacando en el culmen una cruz patriarcal de forja, entre penachos cerámicos (Fig. 3).

El interior estaba conformado por dos plantas en la crujía delantera, con una galería central, entre la cocina del alcalde mayor y la alcoba del administrador. A ella llegaba

la escalera nueva –reedificada en el segundo tercio del siglo XVIII–, que lindaba con un salón reformado por medio de una "obra nueba hasta las primeras maderas"[8]. Aquella estancia se comunicaba con una nave rectangular destinada a granero en la que llegó a existir una tribuna abierta al convento de los frailes mercedarios y que sólo se utilizaba con la presencia de los condes. En ese ángulo preexistía un habitáculo primitivo y detrás un cercado con ventanas abiertas a los campos de la vega.

El patio estaba descentrado respecto a la planta del edificio, era cuadrado e integraba en un ángulo la caja escalera, de menor dimensión y altura que la nave precedente, e iluminada por dos pequeños balconcitos. Al ser la crujía principal de doble planta, la superior se trasdosaba en la parte trasera por un conjunto de arcadas ciegas de medio punto sobre pilares de ladrillos –aún de cierta reminiscencia medieval–, y en cuyo centro se abrían unos vanos rectangulares que daban luz a las estancias interiores, mientras que la inferior estaba tabicada y poseía un arco de medio punto que daba acceso al patio. Existía, además, una gran portada en piedra decorada por triglifos y metopas, de la que no se ha conservado ninguna fotografía[9]. Aquel lugar estaba embellecido por un espléndido jardín de naranjos y limoneros y sabemos tenía incorporada una antigua torre, "cuya fábrica manifiesta ser púnica o romana"[10]; asimismo constaba de un vestíbulo o zaguán con una angosta puerta de medio punto que comunicaba con la calle lateral y, junto a ella, un abrevadero o pilón que emanaba constantemente agua de los acuíferos cercanos (Fig. 4).

Adyacente a la casa palacio se edificó el convento del Corpus Christi, erigido a partir de 1604 por orden de Beatriz Ramírez de Mendoza, IV condesa de Castellar, y en el que intervinieron los maestros Diego Pérez Alaraz y Juan de Segarra[11].

Durante el convulso siglo XIX, los frailes descalzos de la Merced se vieron obligados a abandonar el convento, mientras que el palacio salió a la venta mediante subasta pública en 1844. A partir de entonces, ambos edificios pasaron por diversos usos, llegando a ser sede de la cárcel o colegio de monjas trinitarias y teatinas en diferentes periodos del siglo XX (Fig. 5). La casa palacio fue derribada en 1979, construyéndose en su lugar otro edificio aprovechando las dimensiones del solar, siendo la actual sede del Ayuntamiento.

8. Sánchez González, 461-462. Ficha técnica de Teodoro Falcón Márquez y Antonio Sánchez González. Las anotaciones figuran manuscritas en el dibujo original.
9. Joaquín González Moreno, "Ha sido derribado el Palacio del conde de Castellar," *ABC de* Sevilla, 29 de diciembre de 1979, consultado el 12 de diciembre de 2023, https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19791229-17.html.
10. Pedro de San Cecilio, *Annales del Orden de Descalzos de Nuestra Señora de la Merced* (Barcelona: Dionisio Hidalgo, 1669), 409.
11. Martín Roldán, *Historia y Arte*, 257-267. Mientras se edificaba el convento, los frailes se alojaron en una sala baja del palacio y en otra ubicaron la capilla provisional hasta que en septiembre de 1606 trasladaron el Santísimo a un salón largo recién construido.



EL VISO DEL ALCOR

Fachada principal del antiguo palacio. Era un ejemplar de arquitectura popular barroca, que bien restaurado podía haber servido para centro de cultura o para asilo de ancianos, como se había proyectado.

HA SIDO DERRIBADO EL PALACIO DEL CONDE DEL CASTELLAR

Mientras unos pueblos conservan hasta la menor reliquia de su pasado histórico, otros proceden a destruir sus más venerables monumentos. Tal ha acontecido, hace sólo unos meses, con el palacio antiguo, que perteneció al conde del Castellar, como Señor del Viso, hasta el año 1844 que fue vendido en pública subasta. El edificio se construyó en el siglo XVII y conservó hasta hace unos años el escudo de piedra en su fachada. Modernamente, después de haber tenido varios usos, se iba a destinar a asilo de ancianos. Tenía un bellísimo patio con espléndido jardín, frente al cual se alzaba una gran portada de piedra con triglifos y metopas. Hoy queda del mismo sólo un solar, pues en su afán de acabar con todo recuerdo del palacio de El Viso se han vendido todos sus ladrillos, piedras, yeserías, artesonados, rejas y puertas de caoba y cedro. Hasta el abrevadero barroco que se alzaba en su parte trasera ha sido destruido. Sólo se ha salvado la contigua capilla del convento del Corpus Christi. Y la pregunta que se hacen sus vecinos es esta: ¿Qué se va a construir en aquel solar?

Patio principal del palacio, donde se observan los naranjos y limoneros, agrios y dulces, que sobresalen por encima de la tapia.

TEXTO Y FOTOS: GONZALEZ MORENO

Abrevadero del palacio, que igualmente ha sido destruido y que por estar ubicado junto a sus muros exteriores servía para saciar la sed del ganado que por ella transita, camino del próximo campo.

Portada de la capilla del convento del Corpus Christi, que servía de templo al palacio de El Viso, por estar construida junto al mismo y que por pertenecer a la mitra hispalense se ha salvado del derribo. El cenobio era fundación de don Juan Arias de Saavedra y estaba puesto bajo la protección de San Pedro Nolasco.

Fig. 4. *Noticia ilustrada del derribo del palacio de los condes de Castellar*, 1979. © Fotografía: Hemeroteca *ABC de Sevilla*.

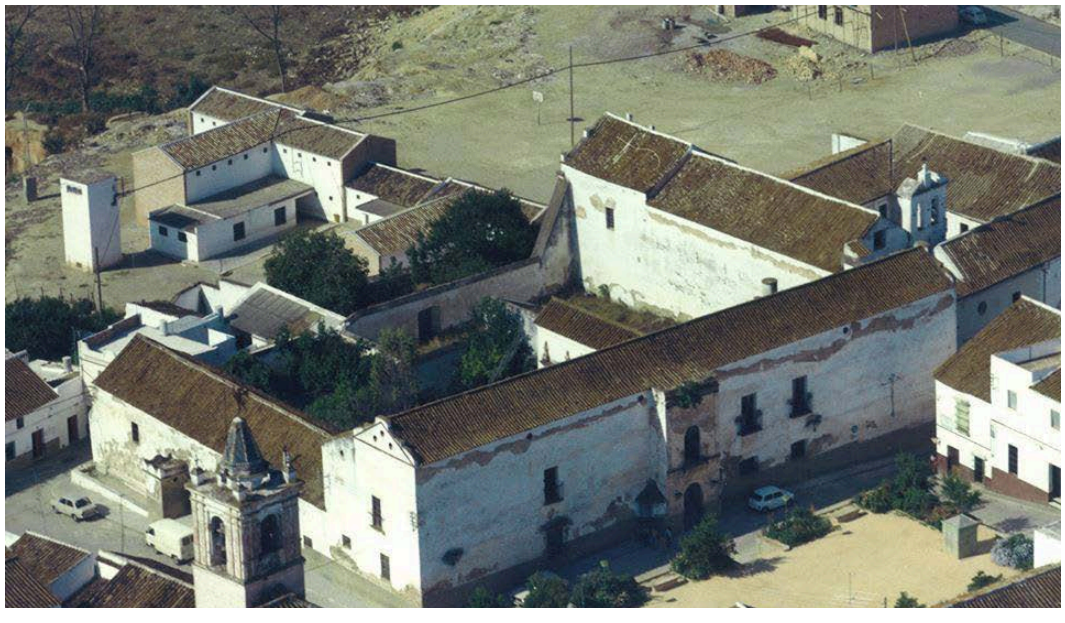


Fig. 5. *Vista del conjunto del palacio de los condes de Castellar y el convento del Corpus Christi*, 1965. El Viso del Alcor. © Fotografía: colección particular.

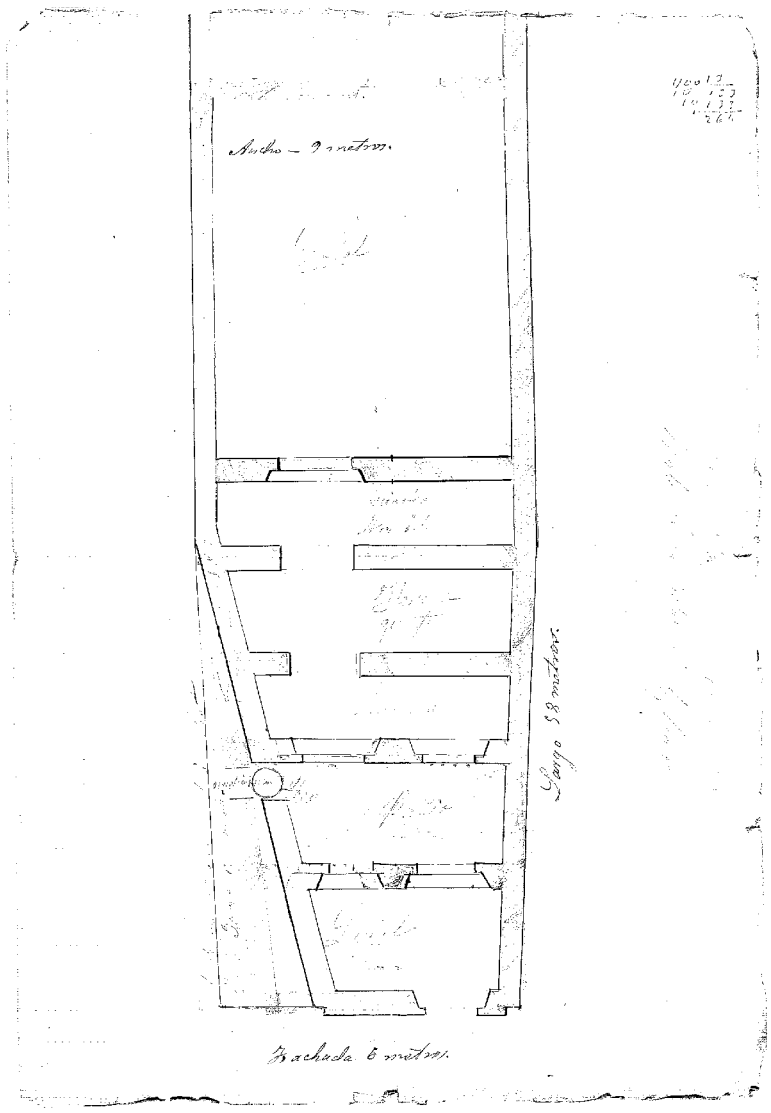


Fig. 6. Cesáreo Verdejo, *Croquis de la planta de la casa-horno de la calle Príncipe de Vergara de El Viso del Alcor*, 1887. © Fotografía: Archivo Ducal de Medinaceli (ADM), Toledo.

Otras posesiones de la casa condal

En la localidad de El Viso del Alcor existían otras edificaciones pertenecientes a la propiedad de la citada casa de Castellar que han desaparecido o se han transformado notablemente. Frente al convento persiste una casa con su antigua portada de ladrillo conservada a pesar de las diferentes alteraciones sufridas a lo largo del tiempo. Además tenemos datos referentes a la existencia de dos hornos para cocer pan que eran arrendados anualmente a los vecinos y son citados por las fuentes bajo los nombres de hornos viejo y nuevo. De uno de ellos, el Archivo Ducal de Medinaceli atesora el dibujo de un croquis firmado por Cesáreo Verdejo, administrador del duque de Medinaceli y del conde de Castellar, fechado en 1887[12] (Fig. 6). Se trata de un apunte muy simple que indica datos someros e identifica mínimamente algunas dependencias como el patio que tenía un pozo en el extremo. En conjunto se trata de una planta semirectangular, que recoge las medidas en metros de la fachada (6 m), de fondo (9 m) y de largo (58 m)[13].

Asimismo sabemos que los señores de El Viso poseían otras propiedades en la villa, como un mesón ubicado en la plaza principal, varias casas, cortijos, tierras, olivares y, junto al palacio, un granero y una huerta de solería con árboles frutales y una alberca. En todos estos bienes pertenecientes a los condes de Castellar, van a trabajar una serie de maestros albañiles que, si bien no ejecutan obras de gran entidad arquitectónica, sí se afanarán en el mantenimiento y el adecentamiento de los inmuebles de la villa.

12. Sánchez González, *El arte de la representación del espacio*, 463. Ficha técnica de Antonio Sánchez González.
13. Sánchez González, 463.

Maestros de albañilería

Durante el seiscientos se efectuaron cuantiosas intervenciones en las casas señoriales existentes en Sevilla y su entorno, desarrollándose una serie de remodelaciones significativas que se debían de acometer ante riadas, epidemias o terremotos, por parte de maestros albañiles, alarifes y arquitectos que están al servicio de las clases dominantes. Para los condes de Castellar trabajarán una serie de artífices que se ocuparán de la conservación, restauración y reconstrucción de los edificios, ya que al estar edificados con materiales autóctonos requerían un continuo mantenimiento por parte de maestros de la zona, algunos de los cuales conocemos sus nombres gracias a la documentación recopilada. De todos ellos, sobresale la figura de Juan de Segarra, que estuvo al servicio de la casa condal y de los frailes descalzos de la Merced asentados en la villa de El Viso desde 1604.

Juan de Segarra

De origen navarro, Juan de Segarra es un arquitecto que trabaja en la ciudad hispalense durante la primera mitad del siglo XVII[14]. Hacia 1615 ya hay noticias de su participación en las labores constructivas de la crujía delantera y de la portada principal del hospital de la Sangre o de las Cinco Llagas[15]. Dos años después lo encontramos en El Viso, donde parece ser que toma el relevo a Diego Pérez Alaraz, maestro carmonense que había iniciado la fábrica del convento del Corpus Christi. En 1616, fray Gómez de San Francisco manifiesta que había hecho una serie de diligencias en Carmona con un albañil para reanudar la obra del cenobio, señalando la limitación de un maestro que había trabajado parcialmente, pues "no conviene por aver visto una capilla que el hizo y apercibi oculos de ieserias y parecerme que es un official muy corto y nuevo y que aun no save imitar a los otros por los respectos que entre ellos se tiene se escussan"[16]. Ante aquella tesitura, el conde de Castellar requiere la presencia de Juan de Segarra para fi-

14. Fernando Cruz Isidoro, "Sobre el arquitecto Juan Segarra, teniente de maestro mayor del Concejo Hispalense," *Laboratorio de Arte*, no. 8 (1995): 417-429, https://doi.org/10.12795/LA.1995.i08.24; Fernando Cruz Isidoro, *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997), 44; Juan Antonio Arenillas, *Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII* (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2005), 237-241.
15. Antonio de la Banda y Vargas, *Las Cinco Llagas. De Hospital a Parlamento de Andalucía* (Sevilla: Centro de Publicaciones. Parlamento de Andalucía, 2007), 73.
16. Baltasar Rojas, escribano, da testimonio sobre lo que recibió el convento de El Corpus Christi de El Viso de parte de la condesa de Castellar, cuentas, 1609, Señorío de El Viso, leg. 4, doc. 96, Documentos Andaluces del Archivo Ducal de Medinaceli, Archivo General de Andalucía (AGA), Sevilla, f. 526v.

nalizar la fábrica conventual, ocupándose de distintas tareas, entre ellas, la de dirigir la cubrición abovedada del edificio, lo que supuso una buena oportunidad para demostrar sus óptimas cualidades para la arquitectura. Aunque no hemos localizado el contrato oficial por el cual Segarra comienza a trabajar en el cenobio visueño, el hallazgo de diversos recibos y pagos sueltos permiten ratificar la intervención del citado arquitecto. Así, en 1617, recibe varias remuneraciones: "dieronse a Juan de Sagarra maestro desta obra sesicientos reales"[17], y otro tanto "a Ju[an] de Cegarra a buena quenta doscientos rreales"[18], mientras que en abril de 1618, consigna que:

> Tengo recibido yo Juan de Cegarra por quenta de la obra que [h]ago en la capilla mayor del Viso, ochocientos reales [h]asta [h]oy siete de diciembre de seiscientos y diez y siete años (...) y mas recibimos en catorce de abril deste año de mil seiscientos y dieciocho doscientos reales por quenta de la dicha capilla q[ue] por todos son los q[ue] tengo recibidos [h]asta dia de la fecha mil reales. Son 1000 reales Ju[an] de Cegarra[19].

Segarra también se ocupó de rematar la sacristía pues sabemos que en 1618 recibe dos pagos que se dieron "a Juan de Cegarra de hacer la sacristia con siete peones"[20]. Asimismo se implicó en los planteamientos decorativos del cenobio pues recibió unos 86 reales dados a "Segarra de asentar el quadro de los Reyes y de hacer la sacristia"[21]. Incluso trabajó en el retablo mayor, recibiendo 89 reales que fueron otorgados "a mi Ju[an] de Cegara q[uan]do trabaxo en el retablo"[22], recibiendo pagos puntuales por su actuación en las gradas y el altar: "un dia yo Ju[an] y medio Cegarra, diez y seis y con ese mismo dia [h]acen cinquenta y siete reales"[23]; y otros tantos por ciertas reparaciones precisas: "mando reparase el bastidor del altar mayor, diez reales y seis que se le pagaron a Ju[an] Cagarra"[24].

17. Baltasar Rojas, escribano, da testimonio sobre lo que recibió el convento de El Corpus Christi de El Viso de parte de la condesa de Castellar, f. 525r.
18. Baltasar Rojas, escribano, da testimonio sobre lo que recibió el convento de El Corpus Christi de El Viso de parte de la condesa de Castellar, f. 530r.
19. Baltasar Rojas, escribano, da testimonio sobre lo que recibió el convento de El Corpus Christi de El Viso de parte de la condesa de Castellar, f. 528v.
20. Baltasar Rojas, escribano, da testimonio sobre lo que recibió el convento de El Corpus Christi de El Viso de parte de la condesa de Castellar, f. 531r.
21. Baltasar Rojas, escribano, da testimonio sobre lo que recibió el convento de El Corpus Christi de El Viso de parte de la condesa de Castellar, f. 531v.
22. Baltasar Rojas, escribano, da testimonio sobre lo que recibió el convento de El Corpus Christi de El Viso de parte de la condesa de Castellar, f. 529r.
23. Baltasar Rojas, escribano, da testimonio sobre lo que recibió el convento de El Corpus Christi de El Viso de parte de la condesa de Castellar, f. 530v.
24. Baltasar Rojas, escribano, da testimonio sobre lo que recibió el convento de El Corpus Christi de El Viso de parte de la condesa de Castellar, f. 531v.

La vinculación de Segarra con la casa de Castellar se mantuvo en el tiempo y, en 1629, ejecutó una serie de obras y reformas en el domicilio sevillano del conde, para lo cual cobró a fecha de 27 de enero de 1631, 5.752 reales según tasación del maestro mayor de fábricas del Arzobispado Cristóbal Ortiz y del maestro albañil Juan Bernardo de Velasco[25]. Al final de su carrera y dado que su quehacer tiene puntuales actuaciones en Cádiz, se puede considerar la posibilidad de una intervención en la reedificación el convento de la Almoraima (Castellar de la Frontera) concluido en 1647[26].

Francisco Rodríguez

Es difícil saber con precisión si sería correcto identificar a este albañil con otro homónimo que colaboró en diversas ocasiones con Segarra. En 1637 aparece un tal Francisco Rodríguez como visitador de las obras del hospital de la Sangre junto a Juan de Segarra y Juan Bernardo de Velasco[27] y, en ese mismo año, colaboró en otras tareas de carpintería en el mesón del Sol, sito en la plazuela de la Paja, hoy llamada Ponce de León[28].

La documentación relativa a las cuentas de cargo y data de El Viso señalan a un maestro de albañilería llamado asimismo Francisco Rodríguez, natural de Carmona, que trabajó en el palacio visueño y en otras construcciones de la villa entre los años 1650 y 1670.

En 1650, lo hallamos trabajando en el mesón[29] y, cinco años después, se ocupó de adecentar las cuadras de la misma posada y de las obras en el pajar de las caballerizas de palacio[30]. Seguidamente trabajó en la "soladura" o pavimento del horno nuevo y "en aderezar el palacio de d[ic]ha Villa y el Horno Biejo como consta en menor de los gastos de d[ic]has obras en una quenta queda F[rancis]co. Rodriguez maestro de Albañil y Juan Perez maestro carpintero vecinos de d[ic]ha villa en la qual dan carta de pago ante Pedro Melgarejo, escribano de ella, en 10 de octubre de 1656"[31].

25. López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores*, 187. Segarra trabajó junto al albañil Juan Bernardo de Velasco en los planteamientos decorativos trazados por Francisco de Herrera para la iglesia del colegio de San Buenaventura; Antonio Martínez Ripoll, *La Iglesia del Colegio de San Buenaventura. Estilo e iconografía* (Sevilla: Diputación Provincial, 1976), 13-29; Arenillas, *Del clasicismo al barroco*, 103.
26. Martín Roldán, *Historia y Arte*, 262. Aunque también cabe la posibilidad de una intervención conjunta en colaboración con fray Juan de Santa María, religioso arquitecto y tracista e hijo de aquel convento.
27. De la Banda y Vargas, *Las Cinco Llagas*, 75.
28. Cruz Isidoro, "Sobre el arquitecto Juan Segarra," 423.
29. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, Señorío de El Viso, leg. 5, doc. 1, Documentos Andaluces del Archivo Ducal de Medinaceli, AGA, f. 87r.
30. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 67v.
31. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 62v.

A partir de 1664 se ocupó de "aderezar unas tapias de la huerta"[32] y, en 1665, trabajó en las solerías de los dos hornos de la villa y en unas labores de trastejo que consistían en retejar las cubiertas del palacio[33].

En 1666 intervino en una serie de obras en la casa palaciega junto a Juan de Sánchez, maestro de carpintería, vecino de Mairena[34] y, al año siguiente, ejecutó reparos en el horno viejo[35] y se hizo cargo de las faenas de pavimentación de los dos hornos[36].

Los últimos datos localizados y analizados datan del final de la década de 1660 cuando observamos que Rodríguez se afanó en el arreglo de la cañería: "por los aderezos que hizo el año de 669 en la cañeria del Agua que une al Palacio de los C[on]des por estar quebrada"[37], y realizó una serie de "obras y reparos q[ue] hizo a las Cassas arrimadas a las caballerizas q[ue] en d[ic]ha Villa de El Viso tiene el Conde mi S[señor]"[38].

Juan de Rueda

Otro maestro albañil que realiza trabajos de cierta relevancia es Juan de Rueda. Como el anterior, sabemos que es natural y vecino de Carmona, de escasa formación e iletrado porque en una ocasión manifestó que no sabía firmar, haciéndolo en su lugar Bernardo de Burgos, mayordomo de la fábrica de la iglesia de Santa María de El Viso[39]. Su quehacer lo hemos de situar entre 1655 y 1662, años en los que Francisco Rodríguez está ausente en la documentación consultada.

Los primeros trabajos los hallamos en 1655 interviniendo en el guadarnés de la casa del conde y paralelamente ejecutó una serie de labores en el mesón y se ocupó de solar el horno viejo[40]. Al año siguiente, remató la "soladura" de los dos hornos[41], mientras que en 1659, aderezó la casa de la huerta, cubrió el aposento de la cocina de palacio y se afanó

32. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 126r.
33. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 121r.
34. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 114r.
35. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 107r.
36. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 108v.
37. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 94v.
38. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 102r.
39. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 202v.
40. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 188v.
41. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 202v.

en "correr" los tejados[42]. En 1660, trabajó en "la obra y aderezo que se hizo en la alcova del repartim[ien]to del agua de la fuente del palacio"[43] y arregló la alberca del agua[44]. Las últimas noticias de Juan de Rueda las hallamos en 1662, cuando realizó obras en el guadarnés y el pajar de las cabellerizas de la casa del conde que "amenazaban ruina", haciendo una serie de reformas en la torre del palacio y otros reparos precisos[45].

Otros maestros de albañilería

A continuación citamos brevemente la labor de distintos maestros que trabajaron al servicio del conde de una forma más puntual, ejecutando tareas de menor envergadura.

En primer lugar, destaca Juan Pérez, maestro de albañil, que en 1650 recibió un pago "por haberlo montado la obra de alvañileria y carpinteria del aderezo q[ue] se hizo en el Palacio de d[ic]ha villa el año de 650"[46]. Posteriormente se ocupó de la "soladura" del horno viejo en 1651[47] y del horno nuevo al año siguiente[48]. Conviene indicar que existe un maestro homónimo que actuó como fiador en las obras del convento de los trinitarios de Sevilla, ejerció de albañil en la ejecución de las celdas del convento de San Jacinto y pujó por hacer el enlucido de la escalera de la torre del monasterio de San Benito de Silos[49].

A Juan Pérez le toma el relevo Luis Moreno, vecino de Mairena, que es citado en los documentos como maestro de obras, maestro de albañilería y solería o maestro de solar hornos. Se ocupó fundamentalmente del adecentamiento de los dos hornos: en 1651 se afanó en la "soladura" el horno nuevo[50], en 1653 aderezó ambos hornos[51], en 1660 adecentó el horno nuevo[52] y, dos años después, lo pavimentó[53].

42. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 167r.
43. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 159v.
44. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 159r. Existen referencias a otra intervención en la alberca ejecutada durante el año 1654, que fue pagada a partes iguales por el Consejo de la villa y la casa de Castellar; Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 211r.
45. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 144r.
46. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 87r.
47. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 83v.
48. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 79r.
49. Arenillas, *Del clasicismo al barroco*, 250-257.
50. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 235r.
51. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 247v.
52. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 159v.
53. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 144r.

Esta sucesión de actuaciones sobre los dos hornos de pan de la villa demuestran que aquellos recintos requerían de un continuo mantenimiento por medio del cual eran intervenidos anualmente por los maestros albañiles y carpinteros de la zona, como Domingo González, maestro de albañilería de Carmona, que en 1650 trabajó en el aderezado y solado del horno nuevo[54] o el albañil Juan Martín Mellado que en 1655 se ocupó de pavimentar el horno nuevo junto al carpintero Alonso Martin[55], mientras que en 1656 se involucró en la "soladura" del horno viejo[56].

El palacio de la villa también precisaba de continuas labores de mantenimiento. Por ello, además de los maestros citados anteriormente, van a trabajar una serie de albañiles comarcanos de forma puntual como el carmonense Bartolomé García, albañil que en 1651 ejecutó unos arreglos en las caballerizas de palacio[57] y, en 1654, realizó otros reparos en las casas palaciegas junto al carpintero Francisco Cardoso[58]. Juan de Ojeda, maestro albañil que 1652 se ocupó de "aderezar la Alcoba de la casa Palacio del S[eñor] C[onde] y demas obras que hizo en ella"[59]. Al año siguiente, Pedro Sánchez Pineda acometió varias labores en la morada señorial[60] y Pedro Andrés Correa que estuvo trabajando en el palacio del conde y en las viviendas de la huerta[61]. También hay noticias de otro maestro de albañilería llamado Juan de Burgos que en 1658 se encontraba aderezando la casa palaciega y su acción consistió en "trastejar los tejados del palacio y otros reparos forzosos que se hicieron"[62]. Para realizar todas estas labores se requería la intervención de otros artesanos especializados en diferentes oficios como por ejemplo Juan Alonsso, maestro de cañero y vecino de Sevilla que en 1655 actúa puntualmente

54. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 87v. Existe otro Domingo González, ensamblador y arquitecto, vecino de Sevilla, residente en la collación de San Martín, casado con María de Flores, que desarrolla su quehacer entre 1631 y 1637, trabajando en Sevilla y Cazalla de la Sierra; López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores*, 51-56
55. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 62v. Hay noticias de un tal Alonso Martín que colaboró con Lucas Díaz en las obras de la llamada "cárcel de la parra", dentro de las reformas acometidas en el Palacio Arzobispal hacia 1641; Arenillas, *Del clasicismo al barroco*, 106.
56. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 66v.
57. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 83v. Un tal Bartolomé García aparece trabajando en 1651 en el adecentamiento del mirador alto de la casa de Pilatos y otras reformas del palacio; Arenillas, *Del clasicismo al barroco*, 115-116.
58. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 226v.
59. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 79r.
60. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 75v.
61. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 247r. Existe otro Andrés Correa, maestro cantero vecino de Sevilla, residente en la collación de Santa María la Mayor, que trabajaba junto a Nicolás Herrero en 1630 al servicio del duque de Alcalá, Fernando Afán de Ribera Enríquez, virrey y capital general de Nápoles, labrando una cruz de piedra de jaspe que se puso en la puerta principal del palacio; López Martínez, *Arquitectos, escultores y pintores*, 31-32; En el mismo año también se localiza en las labores de la puerta reglar del convento de Santa María la Real; Arenillas, *Del clasicismo al barroco*, 174-175.
62. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 179r.

para "desecar la cañeria para que fuesse el agua al conbento de mercenarios descalzos de d[ic]ha villa para que desde alli fuesse el remanente a la guerta"[63].

Carpinteros, entalladores y herreros

Junto a los albañiles que hemos citado, otros maestros carpinteros y artesanos afincados en la comarca se ocuparon de auxiliar las labores de albañilería o de ejecutar piezas de carpintería para los edificios e inmuebles de El Viso. Hacia 1617, trabajó para el convento del Corpus Christi un tal Padilla que intervino en las tareas auxiliares de enmaderamiento y carpintería de la obra, siendo considerado "el mejor official que [h] ay en toda esta tierra fulano Padilla, de Carmona, el que encaxo la madera"[64].

Pero de todos los oficiales que estuvieron al servicio de los condes, podemos destacar a José de Romero que en 1648 realizó labores de entallador en los marcos para los retablos de san Francisco de Asís y santa Catalina de Alejandría que están ubicados en la capilla mayor de la iglesia de Santa María del Alcor: "se gastaron en forrar dos retablos los de S[anta] Cata[lina] y S F[rancis]co que estan en la capilla mayor de la y[glesia] de d[ic]ha villa del visso de cuya cantidad dio carta de pago al d[ic]ho Jose de Romero Carpintero v[ecino] de mayrena"[65]. Aunque no se conservan los marcos primitivos, pensamos que los actuales respetan las sencillas líneas de los originales. Posiblemente, ambos lienzos fueron donados por el conde de Castellar hacia 1648, durante la reconstrucción que se hizo en la parroquia tras el incendio de 1633. Han sido catalogadas como pinturas de influencia veneciana[66], adscritas erróneamente al círculo de Luca Giordano o Guilio Romano, aunque suponemos que ambas obras pueden formar parte de un mismo lote de lienzos que José de Saavedra, I marqués de Rivas y hermano del conde de Castellar, hizo donación desde Flandes para el cenobio de la localidad visueña[67].

63. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 188r.
64. Baltasar Rojas, escribano, da testimonio sobre lo que recibió el convento de El Corpus Christi de El Viso de parte de la condesa de Castellar, f. 527r.
65. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 257r.
66. Alfredo J. Morales et al., *Guía artística de Sevilla y su provincia* (Sevilla: Diputación Provincial. Fundación José Manuel Lara, 2004), 313; Ángel Martín Roldán, "Una primera aproximación iconográfica de San Francisco de Asís en el Viso del Alcor," en *Actas del XXV curso de Verano del Franciscanismo en Andalucía. San Francisco en el arte y en la literatura* (*Priego de Córdoba, 18-20 de julio de 2019*), coord. Manuel Peláez del Rosal y Cayetano Sánchez Fuertes (Priego de Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2020), 390.
67. San Cecilio, *Annales del Orden*, 406.

Al margen de los carpinteros que trabajaron en la parroquia o el convento y estuvieron vinculados a la casa condal, tenemos referencias de otros artesanos que hicieron su labor ante el requerimiento de los señores de la villa. En 1650 Juan de Gálvez, maestro de carpintería y vecino de Mairena, ejecutó una obra en el palacio[68] y, cinco años después, se ocupó del aderezo en la puerta de la casa señorial[69]. También en 1655, otro maestro maderero de Mairena, Simón Rodríguez, trabajó en el guadarnés de la morada del conde y en el mesón[70]. Alonso de Medina fue un carpintero que en 1662 realizó tareas en el guadarnés y el pajar de las caballerizas palaciegas que se encontraban en estado ruinoso[71].

En 1665 se cayó una de las rejas del palacio por lo que hubo de ejecutarse una obra de la que se hizo cargo Juan Valdés, vecino de Mairena y maestro de carpintería y albañilería, ocupándose de hacer una ventana nueva y colocar la reja[72]. Para ello contaron con la ayuda de Bartolomé Fernández, maestro herrero, que intervino en "el corte que tubo al poner y aderexar la rexa que se cayó del palacio y en hazer una ventana nueva"[73].

Asimismo se han hallado referencias a otros oficiales de carpintería que trabajaron en los demás edificios como Juan del Valle, maestro de Carmona, que en 1650 hizo un torno para el horno viejo[74], Carlos Ximenes, ebanista que elaboró las nuevas puertas del mesón en 1655[75] y Francisco Cardoso, maestro carpintero que en 1654 había intervenido para "aderezar las puertas del horno viejo y reparar dos vigas grandes de la quadra del que por estar maltratadas amenazavan ruynas"[76]. De mismo modo, Cardoso intervino en las obras de la casa palaciega junto al albañil Bartolomé García, citado anteriormente. Igualmente los ya mencionados Juan Pérez y Alonso Martin ejecutaron su quehacer en el palacio y el horno nuevo, como maestros de albañilería y carpintería.

68. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, 87r.
69. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 188r.
70. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 188v.
71. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 144r.
72. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 121r.
73. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 121r.
74. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 87v.
75. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 66v.
76. Cuentas de cargo y data de El Viso desde 1648 a 1677, f. 226v.

Conclusiones

La llegada de Juan de Segarra a Sevilla se vio favorecida por el mecenazgo de la casa de Castellar que brindó una oportunidad única para desarrollar sus conocimientos en arquitectura y demostrar sus cualidades. Gaspar Juan de Saavedra reclamó su presencia para finalizar las obras del convento mercedario de El Viso ante la falta de un oficial capaz de emprender una tarea de tal envergadura, puesto que la misma atañía, entre otras, la cubrición abovedada de la iglesia conventual. Sus vínculos con aquella casa nobiliaria perduraron en el tiempo y Segarra volvería a ser reclamado por Fernando Miguel, hijo del anterior, para acometer reformas en su domicilio sevillano de la collación de San Marcos. Por otra parte y dada la escasa envergadura de ciertos trabajos de reparación en la casa palacio de la villa, se apostó por una serie de maestros albañiles y carpinteros de la comarca de los Alcores. En realidad aquellos artífices eran los mismos oficiales que anualmente dedicaban gran parte de su actividad profesional al mantenimiento de edificios menores como el mesón o los dos hornos de pan. La labor de todos estos albañiles y artesanos que estuvieron al servicio de los condes de Castellar –fueran grandes arquitectos como Juan de Segarra o maestros y oficiales menores como Francisco Rodríguez o Juan de Rueda– salen a la luz en este trabajo y constituyen un primer acercamiento global para ulteriores trabajos sobre la arquitectura barroca en la provincia de Sevilla.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Ducal de Medinaceli (ADM). Toledo. Fondos: Contadurías de El Puerto-Sevilla, Planos 577 y 580.

Archivo General de Andalucía (AGA). Sevilla. Fondos: Señorío de El Viso. Documentos Andaluces del Archivo Ducal de Medinaceli.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe). Sevilla. Fondos: Real Audiencia de Sevilla. Pleitos.

Fuentes bibliográficas

Arenillas, Juan Antonio. *Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2005.

Banda y Vargas, Antonio de la. *Las Cinco Llagas. De Hospital a Parlamento de Andalucía*. Sevilla: Centro de Publicaciones. Parlamento de Andalucía, 2007.

Cruz Isidoro, Fernando. "Sobre el arquitecto Juan Segarra, teniente de maestro mayor del Concejo Hispalense." *Laboratorio de Arte*, no. 8 (1995): 417-429. https://doi.org/10.12795/LA.1995.i08.24.

---. *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros Mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997.

---. "Sobre los gremios de albañilería y carpintería en la Sevilla del XVII." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, no. 67 (2001): 229-245.

González Moreno, Joaquín. "Ha sido derribado el Palacio del conde de Castellar." *ABC de Sevilla*, 29 de diciembre de 1979. Consultado el 12 de diciembre de 2023. https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19791229-17.html.

López Martínez, Celestino. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Rodríguez, Giménez y Ca., 1928.

Martín Roldán, Ángel. "Una primera aproximación iconográfica de San Francisco de Asís en el Viso del Alcor." En *Actas del XXV curso de Verano del Franciscanismo en Andalucía. San Francisco en el arte y en la literatura (Priego de Córdoba, 18-20 de julio de 2019)*, coordinado por Manuel Peláez del Rosal y Cayetano Sánchez Fuertes, 387-396. Priego de Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2020.

---. *Historia y Arte de la Merced Descalza*. Colección Analecta Mercedaria XXXVIII-XXXIX. Roma: Societas Fratrum Editorum Instituti Historici Ordinis de Merced, 2020-2021.

Martínez Ripoll, Antonio. *La Iglesia del Colegio de San Buenaventura. Estilo e iconografía*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976.

Morales, Alfredo José, María Jesús Sanz, Juan Miguel Serrera, y Enrique Valdivieso. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.

Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246... hasta el de 1671*. T. IV. Madrid: en la Imprenta Real, por Iuan García Infançon, 1677.

San Cecilio, Pedro de. *Annales del Orden de Descalzos de Nuestra Señora de la Merced*. Barcelona: Dionisio Hidalgo, 1669.

Sánchez González, Antonio, ed. *El arte de la representación del espacio: mapas y planos de la colección Medinaceli*. Huelva: Universidad de Huelva, 2017.



D.n DIEGO ORTIZ D ZVÑIGA CAV.ro D. ORD.N D SAN.co 24 D
SEV.A YAVTOR DLOS ANALES ECLESIAST.os Y SECVL.res DESTA CIVD Y DL.os
DISC.sos GENEAL.cos DLOS ORTIZES Y MANVL.es DSV LIN.ge FALL.cio A.o D 1680 A.os 44 DED.D

El imaginario romano en la Sevilla barroca. Pinturas y tapices de los Herrera Melgarejo

Roman Imaginary in the Baroque Seville. The Herrera Melgarejo Families' Paintings and Tapestries

Fernando Quiles García
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España
fquigar@upo.es
0000-0003-0946-3012

Recibido: 05/09/2024 | Aceptado: 07/10/2024

Resumen

Los miembros de estas familias Herrera Melgarejo, que vivieron en Sevilla durante el siglo XVII, acopiaron significativas obras de arte, al tiempo que hicieron una importante labor de promoción artística. Beatriz de Herrera Melgarejo y su esposo Diego López de Balmaseda constituyen uno de los referentes de este estudio. El otro lo representa Francisco de Herrera Melgarejo, casado con María Ortiz de Zúñiga de forma que entroncó con el linaje de "los Ortices", del que también formó parte el ilustre historiador sevillano, Diego Ortiz de Zúñiga. Todos ellos reunieron numerosas obras que ponen de manifiesto la importancia del flujo artístico de procedencia romana hasta Sevilla. Pero también se ha podido verificar la conexión personal de ambas familias con ilustres personajes de la corte pontificia y otros relacionados con la madrileña.

Palabras clave

Herrera Melgarejo
López de Balmaseda
Diego Ortiz de Zúñiga
Ortices
Roma pontificia
Barroco sevillano

Abstract

The members of Herrera Melgarejo families, who lived in Seville during the 17th century, collected significant works of art. At the same time, they did an important work of artistic promotion. Beatriz de Herrera Melgarejo and her husband, Diego López de Balmaseda, constitute one of the references of this study. The other is Francisco de Herrera Melgarejo, married to María Ortiz de Zúñiga, thus he was linked to the lineage of "the Ortices", of which the illustrious Sevillian historian, Diego Ortiz de Zúñiga, was also part. They all brought together numerous works demonstrating the importance of the Roman origins' artistic trade in Seville. In addition, it has also been possible to verify the personal connection of both families with illustrious figures from the papal court and others related to the Madrid court.

Keywords

Herrera Melgarejo
López de Balmaseda
Diego Ortiz de Zúñiga
"Ortices"
Pontifical Rome
Sevillian Baroque

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Quiles García, Fernando. "El imaginario romano en la Sevilla barroca. Pinturas y tapices de los Herrera Melgarejo." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 30 (2024): 68-88. https://doi.org/10.46661/atrio.10973.

© 2024 Fernando Quiles García. 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 debiera sorprendernos la riqueza artística que se atesoró en las casas principales sevillanas, aun a mediados del XVII. Ni siquiera tras el "desalojo" de algunas de las más importantes colecciones conformadas durante siglos por destacados miembros de la nobleza local, quienes con su marcha a la Corte dejaron tras de sí un ostensible vacío[1]. Otras familias llegaron a curar esa "sangría", al involucrarse en las nuevas dinámicas creativas, con sus propios aportes.

En la Sevilla barroca siguió vivo el espíritu que marcó el devenir de la ciudad desde que se convirtiera en cabecera de los negocios con las Indias[2].

En este sentido quiero ocuparme de dos familias vinculables al linaje que se dio en llamar "de los Ortizes"[3]. Me refiero a los Herrera Melgarejo, Francisco y Beatriz, quienes manifestaron el gusto por la Antigüedad y en paralelo cierto prurito de "romanidad", concordante con la herencia familiar.

De los Ortices de Sevilla

María Ortiz de Zúñiga era hija de Juan Ortiz de Zúñiga y Avellaneda y de Leonor de Alcázar. En 1592 contrajo matrimonio con Francisco de Herrera Ortiz de Melgarejo, cuyo tío, Luis de Herrera, quedó obligado al tiempo del casamiento en fundarle un mayorazgo, que acabó beneficiando a su hermana, Ana Luisa de Herrera. Valiéndose de su saneado capital, ya viuda (1651), se amparó en otra fundación, que acabó recayendo en su sobrino Diego Ortiz de Zúñiga (Fig. 1), el gran develador de las grandezas del linaje y de los anales de la *muy Noble y muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía*. Antes de ello, el propio Francisco de Herrera había puesto a disposición de la familia el patronato de una obra pía de más de dos mil ducados de renta, fundada en la parroquia de Omnium Sanctorum. Justamente el templo en cuya capilla mayor tuvieron enterramiento sus antepasados ("cuya Capilla mayor es entierro de sus antepasados"). El hecho de disponer de este recinto en destacado lugar, unido al alto nivel de rentas

1. Valgan las referencias documentales que aporta Mallén Herráiz, cuando el duque de Medina Sidonia reclama desde Madrid la herencia del III duque de Alcalá, su pariente. David Mallén Herráiz, "La colección artística del III Duque de Alcalá: nuevos documentos," *Ars Longa*, no. 26 (2017): 111-130, https://doi.org/10.7203/arslonga.26.10958.
2. Y aunque abunda la bibliografía relativa a este proceso y concretamente a esta etapa, me valgo de lo que antes de ahora he dicho al respecto: Fernando Quiles García, *Sevilla y América en el barroco. Comercio, ciudad y arte* (Sevilla: Bosque de Palabras, 2009).
3. En realidad, esta expresión la acuñó uno de sus integrantes, el gran historiador sevillano Diego Ortiz de Zúñiga, en el *Discvrso genealógico de los Ortizes de Sevilla* (Cádiz: Pedro Ortiz, 1670). Al respecto consúltese el texto de Juan Cartaya Baños, *La nobleza de las letras. Don Diego Ortiz de Zúñiga, un historiador en la Sevilla del Seiscientos* (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021).



Fig. 1. Domingo Martínez, *Retrato de Diego Ortiz de Zúñiga*, 1751. Copia del original de Murillo. Ayuntamiento de Sevilla. © Fotografía: Ayuntamiento de Sevilla.

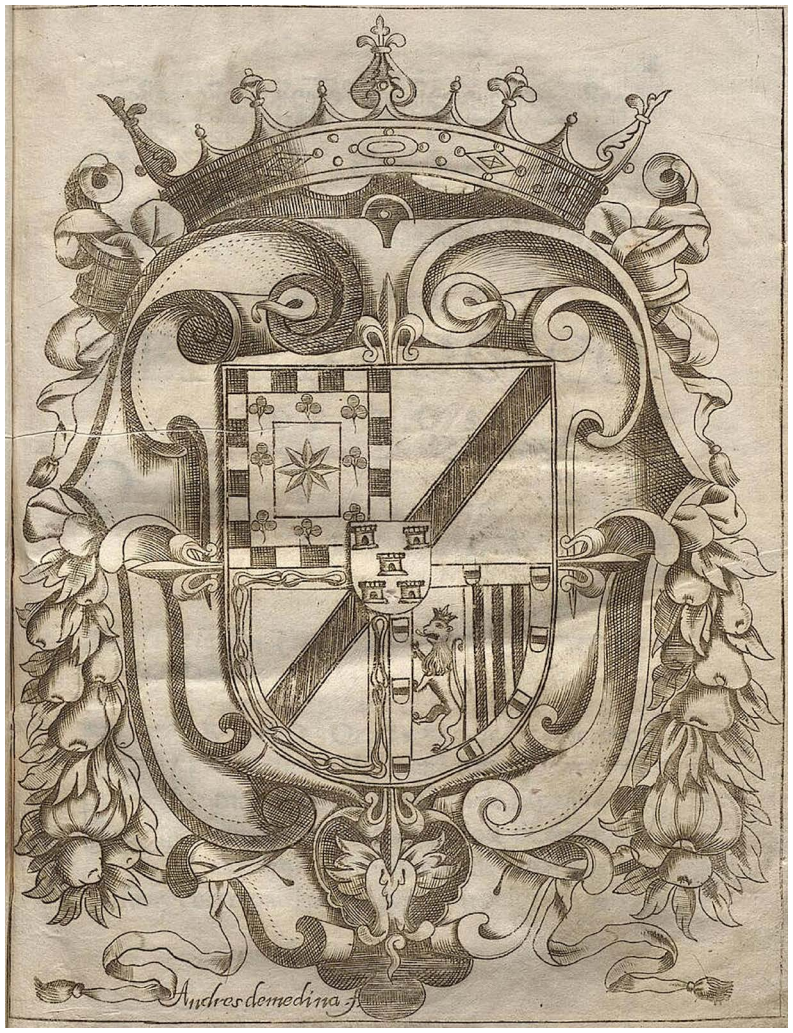


Fig. 2. Escudo calcográfico de los Ortizes. Fdo: "Andres de Medina f.". Ilustración del *Discurso genealógico de los Ortizes de Seuilla*, Impreso en Cádiz, por Pedro Ortiz, 1670. Biblioteca de la Real Academia Española. © Fotografía: Archivo Digital, nº. A-Z4, 2V-2Z4, 3A4.

de sus miembros, dio argumentos a nuestro ilustre cronista para confeccionar su *Discvrso genealógico de los Ortizes de Sevilla* (Impreso en Cádiz, por Pedro Ortiz y en 1670, Fig. 2). Un concienzudo balance histórico que hizo empujado tanto por su amor patrio como por la impregnación de la cuna.

El cronista tuvo a gala exhibir los brillos de su familia, con una amplia estela en la que destellaron los Ortices junto con los Melgarejos y los Herreras. Y así celebró a quien dirigiera la Academia literaria de Sevilla, Antonio Ortiz Melgarejo, que Vélez de Guevara tuvo por "ingenio eminente en la música y en la poesía, cuya casa fue siempre el museo de la poesía y de la música"[4]. Y también a otro pariente apodado "Barrabás", el correo

4. Juan Ruiz Jiménez, "Academia literaria de Sevilla," *Historical Sounds Scapes*, consultado el 1 de agosto de 2024, https://www.historicalsoundscapes.com/evento/286/sevilla.

mayor interino de Indias, Fernando de Medina Melgarejo[5], quien tuvo un enconando enfrentamiento con el conde-duque, Luis Méndez de Haro[6]. Su hijo, Diego Luis de Herrera Ortiz Melgarejo, "pagando tributo á la adversa costumbre de los siglos XVI y XVII de adoptar caprichosamente cualquiera de los patronímicos, suprimió los de Herrera y Medina, escogiendo para su designación personal los de Ortiz y Melgarejo"[7]. Tuvo sobrados recursos económicos, como tantos otros miembros del linaje. Y, como no podía ser de otro modo, dada la cuna manifestó una "extraordinaria afición al estudio y gusto por las artes, arqueología y ejercicios propios de un caballero de esclarecida prosapia"[8].

Su fuerte personalidad le valió el afecto capitular, pues "sus discursos en varias importantes sesiones y su conducta en circunstancias notables le valieron el respeto, la consideración y el prestigio en su patria"[9].

Pero hay más. Diego Ortiz Melgarejo, como quiso ser conocido, desprendiéndose del resto de los apellidos con los que vistieron sus nombres otros integrantes del linaje, fue duro negociador en la defensa de los intereses de sus conciudadanos. Al punto de enfrentarse a la propia Corona que, en su opinión, se excedió en la carga del impuesto de millones. Una carta suya resulta sumamente explícita, advirtiendo que "si este servicio de millones se carga sobre los ricos, como V. E. me manifiesta, es preciso que V. E. conozca que aquellos vendrán á ser pobres, y los pobres vendrán á verse perdidos, como que los ricos los sustentan... No crea V. E. por quien es á los que le dizen ser liberalidad y servicio de S. M. se conzedan impuestos que se han de pagar de bienes ágenos; porque no es sino un disfraz de codicia..."[10].

Esta beligerante posición del procurador mayor en Madrid y representante del reino en las Cortes truncó su trayectoria política, cayendo en desgracia, tal como muy claramente manifestó el valido del monarca, Luis de Haro, en su respuesta a la anterior misiva, en la que bien a las claras se dictó: "...hé mandado que D. Diego Hortiz Melgarejo, Procurador de cortes por essa Ciudad en las que se están celebrando, salga luego

5. En 1605 tuvo pleito con Rodrigo de Tapia de Vargas, correo mayor de Sevilla y de su partido, "sobre competencia del uso y ejercicio del mencionado empleo". Autos entre partes, 1605, Contratación 762, 9.5.14.61, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.
6. José Velázquez y Sánchez, *La cruz del rodeo. Estudio histórico* (Sevilla: Librería Española y Extranjera de José María Geofrín, 1864), 124-125.
7. Velázquez y Sánchez.
8. Velázquez y Sánchez, 125.
9. Velázquez y Sánchez.
10. Velázquez y Sánchez, 139.

de mi corle y veynte leguas en contorno, y que no entre en ella ni en essa Ciudad, ni en otras veynte leguas sin tener orden mia para ello, y juntamente he resuelto excluyrle de la Procurazion de cortes para que no buelva á servir en ella…"[11].

Y vuelvo sobre la carta autógrafa de Ortiz Melgarejo, para reconocer la honesta actitud del procurador de Cortes, testimonio evidente de lo transferido por el padre en la manera de enfrentarse a la administración cortesana. Lo que no le privó de su "rico pasar", como así lo manifestó: "Yo, Señor, por mi parte confieso á V. E. que me favoreció Dios con un patrimonio opulento"[12].

Francisco de Herrera Melgarejo, en la casa de Arguijo y bajo la mirada de Zeus

El 15 de marzo de 1637 Herrera Melgarejo dio poder para testar a su esposa, María Ortiz de Zúñiga. Aún tardó unos años en fallecer, por lo que hasta el 30 de septiembre de 1644 no se llegó a concretar el testamento. Vivían a la sazón en la parroquia de San Andrés, en cuya capilla mayor pidió ser enterrado[13]. Los bienes del difunto fueron inventariados unos días más tarde, el 26 de octubre. Sorprende conocer que no pasó un mes antes de que se subastaran en pública almoneda[14]. La desconsolada viuda expresó, una década más tarde y en su última voluntad, el deseo de ser enterrada con él, en la parroquia de Omnium Sanctorum, como así ocurrió. Aparte, testimonió el afecto que le tenía a su sobrino, Diego Ortiz de Zúñiga, a quien dejó el ornamento de su oratorio[15].

Dentro de la rica genealogía familiar Francisco de Herrera tiene un discreto pasar, quedando su nombre asociado a una de las joyas de la arquitectura doméstica del momento, la casa que hasta 1606 perteneció a Juan de Arguijo, gran poeta y anticuario[16]. Del

11. Fechada en Madrid, a 28 de noviembre de mil seiscientos y sesenta años. "Yo, EL REY. Por mandado del Rey Nuestro Señor, Martin de Villela". Velázquez y Sánchez, 147-148.
12. Velázquez y Sánchez, 139.
13. Lib. 3673, fols. 544-48, Protocolos Notariales (PN), Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Sevilla. Ello nos lleva a considerar que pudo ser el mismo enterramiento que señaló Mencía Ortiz de Zúñiga, para ella y su marido. Y concretamente "al lado de la Epístola, vna bobeda y Altar, en cuyo vanco se lee su memoria y dotación", con "vna gran losa de marmol blanco, releuadas en ella las Armas de ambos", en codicilo data el 18 de agosto de 1500. En Ortiz de Zúñiga, *Discvrso genealógico de los Ortizes de Sevilla,* 101-102.
14. Lib. 3673, fols. 836-838, PN, AHPS. También recogida en la documentación municipal, donde se especifica que fue la venta de "ciertos bienes". Documento 335 en Inmaculada Franco Idígoras, *Catálogo de la colección nobiliaria del Archivo Municipal. El archivo familiar de los Ortiz de Zúñiga* (Sevilla: Ayuntamiento, 2000), 136.
15. Traslado en: 553, folio 56vto; 28-IV-1653, PN, AHPS.
16. Se formalizó ante el juez ejecutor el traspaso el 18 de diciembre del citado año. Con un coste de 149.500 ducados. Así lo pone en claro Asensio, quien pudo documentarlo en el archivo del marquesado de la Granja. Sería su sucesor Luis de Herrera quien agregó a este



Fig. 3. Alonso Vázquez, atrib., *La asamblea de los dioses*, 1601. Museo de Bellas Artes de Sevilla. © Fotografía: Pepe Morón, Catálogo CERES.

gusto de este refinado patrono de las artes es el techo de la biblioteca, pintado por Alonso Vázquez[17]. Una obra que nació de la conjunción de ideas del patrono y del artista, cumpliendo con la locución latina *ut pictura poesis*, "como la pintura, la poesía" al recrear el Olimpo presidido por el dios Zeus[18] (Fig. 3).

mayorazgo la casa, en octubre de 1742. José M.ª Asensio, *Don Juan de Arguijo. Estudio biográfico* (Madrid: Tip. Gutenberg, 1883), 29-33. Al respecto véase el texto de Rosa López Torrijos, "El techo de la casa del poeta Juan de Arguijo," en *Velázquez y Sevilla* (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999), 182-196. Y de paso los antiguos aportes de José Gestoso y Pérez: "La casa de D. Juan de Arguijo," *Bética* II, no. 16 y 21 (1914), 7 y 10, respectivamente.

17. José Beltrán Fortes, "Las antigüedades en los círculos artísticos y anticuarios de la Sevilla de Juan de Arguijo," en *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro: Exposición virtual 2015*, coord. Eduardo Peñalver Gómez y María Luisa Loza Azuaga (Sevilla: Universidad, 2017), 125-146.
18. Una buena contextualización en: Vicente Lleó Cañal, "*Ut pictura poesis* (Pintores y poetas en la Sevilla del Siglo de Oro," *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, no. 35 (2007): 33-60.

No cabe duda de que Herrera disfrutó bajo este celaje mítico, por cuanto significaba y por la calidad del pincel que a él se aplicó. Lo que tiene cierta contigüidad con una parte de las obras de arte que a continuación relaciono, que fueron de su propiedad y acabaron consignadas en el inventario de bienes efectuado a su muerte[19].



Fig. 4. El *triunfo del Tiempo*, c. 1504. Galería Colecciones Reales, Madrid. © Fotografía: Patrimonio Nacional, España.

Para empezar una amplia panoplia de tapices, al gusto de la nobleza, que de ellos se sirvió para vestir las paredes de sus moradas. La Antigüedad asomó a las estancias de las más distinguidas familias, lo que en cierto modo les permitió resignificar sus espacios y sus apellidos. Sería el sustrato antiguo sobre el que levantaron sus propios linajes[20].

En el citado documento se relacionan "seis paños de los triunfos del petrarca, de seis anas de cayda" (Fig. 4) y "siete paños del rrouo de elena, de cinco anas de cayda", también "las fabulas de trece paños, vna antepuertta de quatro anas y media de cayda", así como un tapiz antiguo "de medallas". Luego de este recorrido por la Antigüedad, "los meses del año" –en doce piezas– o los "ocho paños de ropaxe". Por lo demás las historias de Jacob y Josué, en siete y ocho episodios, respectivamente. Todo ello probablemente tejido en talleres bruselenses.

La mención a Petrarca, con seguridad se asocia con la serie de *I Trionfi*, compuesta por seis piezas elaboradas en la primera mitad del dieciséis[21]. También cabe considerar esa procedencia en la serie del rapto de Elena, de mediados de ese mismo siglo.

19. lib. 3673, fols. 780-5; 26-X-1647, PN, AHPS. Sigue, en 17 de noviembre, la almoneda: folios 836-8.
20. Tal vez habría que incluirla en el colectivo de casas nobiliares que aún en la primera mitad del XVII adquirieron de manera "compulsiva" tapices no sólo en Sevilla. Victoria Ramírez Ruiz, "Fortuna y dispersión de las colecciones nobiliares de tapices de los siglos XVI y XVII," en *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del Encuentro Internacional de Flandes a Extremadura*, eds. Ignacio López Guillamón y César Chaparro Gómez (Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020), 110-149.
21. Miguel Ángel Zalama, "El triunfo del Tiempo," *El hilo de Ariadna*, consultado el 14 de julio de 2024 de https://doi.org/10.58079/cx3l. Del mismo autor: "En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica," en *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*, dir. Miguel Ángel Zalama y Patricia Andrés González (Aranjuez: Doce Calles, 2020), 15-40.

E igualmente en "las fábulas de trece paños", que bien podrían ser las de Ovidio, entre las que se encuentran las de Mercurio y Herse y las de Vertumno y Pomona, ambas representadas en las colecciones reales, habiendo sido manufacturadas en Bruselas[22].

Evidentemente, la conjunción de series mitológicas, sacras, elementos simbólicos y "antepuertas" (*portiers*, al gusto del medio), nace de la particular sensibilidad del propietario con respecto a la tapicería. Quizás haya que pensar en la permanencia de alguna obra del tiempo de Arguijo, pero sobre todo en el interés del nuevo propietario por un arte excelso, de procedencia flamenca y raíces antiguas. Evidenciando, de otro lado, una tendencia que triunfaba entre los coleccionistas sevillanos, con una temática que se ha convertido a mediados de siglo en la mejor muestra del arte en los hogares de mercaderes y de representantes del poder económico en la ciudad.

En contraposición con la tapicería, la colección de pinturas es relativamente modesta, aunque concordante con el espíritu de la época. Ante todo "un quadro grande de nra sra", que forma parte "de la capilla de la casa". El oratorio era espacio obligado en estas ricas casonas, solía presidirlo una imagen de devoción, fuera pintada o esculpida, que podía encontrarse acompañada de otras, repartidas por la estancia u organizadas en el altar de cabecera. Igual ocurría con el patio de estas nobles moradas, donde se disponían series pintadas, fueran paisajes o bodegones, aunque también podían exhibirse representaciones sacras. Justamente, los doce lienzos pequeños mencionados en el inventario con representación de Sibilas podrían haberse asociado con este ámbito. Al margen de estas concesiones a la rutina coleccionista, en el inventario que se analiza figuran otros doce cuadros de devoción "de diferentes pinturas y tamaños", además de otros cuatro "de los tienpos" y tres "de las edades del mundo". De estas dos series, se ha podido documentar en otras moradas las relativas a los "cuatro tiempos del año" o las cuatro estaciones. Fue temática popular en la ciudad ya en la segunda mitad del XVI, por mano de artífices locales que las tenían entre sus encargos[23]. Menos clara resulta la referencia a las edades del mundo. Noticia hay de la obra *De Aetatibus Mundi Imagines*, del pintor portugués Francisco de Holanda, que tomó forma de cuaderno ilustrado con el que trató de hacer una crónica del mundo en una secuencia temporal articulada en seis edades[24]. Si bien por la referencia

22. Lourdes Cabrera Martínez, "Los amores de Mercurio y Herse (Según la Fábula de Ovidio)," *Temas de estética y arte*, no. 26 (2012): 103-124.
23. José María Sánchez-Cortegana, "Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: Adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano," *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXV, no. 103 (2013): 193, https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2013.103.2504.
24. J. B. Bury, "Francisco de Holanda and His Illustrations of the Creation," *Portuguese Studies* 2 (1986): 15-48; más reciente: Marcos A. Lopes Veiga, "O Hermetismo e a Arte em Francisco de Holanda. As Imagens das Idades do Mundo e a concepção da criação," *Revista Diálogos Mediterrânicos*, no. 15 (2018): 94-111.

numérica y por la más cercana sensibilidad artística, podríamos considerar el modelo de Pietro da Cortona, con su propia interpretación de "las cuatro edades del mundo".

Quede como colofón a este apartado el hecho de que la subasta de los bienes de Francisco Herrera pudo producirse por la necesidad de liquidez económica, no parece que la viuda tuviera el menor interés por atesorar esos bienes ni salvaguardar los recuerdos compartidos. Y no podemos menos de considerar el que fueron miembros del mismo cuerpo social quienes se hicieron con los enseres subastados. Valga la constatación de Diego de Paiva adquiriendo "vna hechura de un crusifixo" (400 rs de plata), así como "vn quadro g^{de} de deuosion" (100 rs)[25]. O la de Agustín Clemente comprando "quattro payses pequeños, de dos devoson y dos llanos"[26]. Igualmente, Miguel de Neve, que abonó 210 reales por "tres quadros grandes"[27]. Y más nombres figuran en la almoneda, como Nicolás Bucareli, Juan de Salcedo, Juan Bautista Alemán, Jacinto Pérez de Santillán o Antonio Camargo, canónigo de la Santa Iglesia. Este último adquirió un arca de plata en ochocientos reales[28].

Beatriz de Herrera Melgarejo y Diego López de Balmaseda, un matrimonio bien situado

Hubiera querido establecer el nexo familiar entre Francisco y Beatriz, tal como los apellidos inducen a pensar, pero no me lo han permitido las fuentes utilizadas. Eso sí: no hay duda de que el matrimonio al que ahora me refiero se insertó en el mismo "ecosistema", la propia élite social sevillana. Incluso he podido saber que ambos pudieron ser enterrados en la parroquia de Omnium Sanctorum, bajo cuya capilla mayor acabó la parentela de Ortiz de Zúñiga.

De partida, tanto Beatriz como Diego, coincidieron en El Puerto de Santa María, donde contrajeron matrimonio. Ambos cultivaron sus respectivos círculos de amistades, con los consiguientes reportes artísticos. En el caso de ella he logrado saber que tuvo conocimiento, incluso amistad, con influyentes hombres de la Iglesia. Empezando por Giulio Rospigliosi, nuncio en España de Su Santidad, Alejandro VII, durante nueve años, hasta 1653. Quizás le vino este conocimiento por su primo Francisco de Herrera, religioso agustino establecido en Roma, hasta que emprendió camino a las Indias, en 1649.

25. Lib. 3673. fols. 836-838, PN, AHPS. Citas en fols. 836vto y 838r.
26. 838r. En 22 reales.
27. 837r.
28. 836vto.

Viajó entonces al Perú, donde fue definidor general de la provincia de San Agustín[29]. Evidentemente, el nivel de confianza con el emisario pontificio fue grande, tal como lo sugieren los regalos que de él recibió. Ella pudo cumplir con los intereses del sacerdote, que en los años de su nunciatura pudo involucrarse en cualquiera de los dos procesos que la Iglesia sevillana tenía en marcha y que tomaron forma bajo el propio pontificado: la confirmación del culto a Fernando III (1655) y el decreto inmaculista (1661)[30]. Que sepa, tuvo trato con algún miembro del cabildo catedralicio, como el ministril Jerónimo de Medina, al que le unió cierta amistad[31].

Algún agasajo recibió de otro religioso que pasó por Sevilla, alojándose en su hogar en tanto preparaba su partida a ultramar, fray Basilio de Rivera. Al menos una lámina de piedra con guarnición de bronce y ébano ochavada, con la Santísima Trinidad coronando a la Virgen[32]. No menos relevante es este dato en la composición del elenco de amistades de la familia López de Balmaseda/Herrera Melgarejo, pues fray Basilio acabó sus días en el convento de San Agustín de Quito, donde efectuó una concienzuda labor de promoción artística[33].

Pero nada igual a lo ocurrido con el generoso nuncio apostólico, quien dio la medida de sus afectos hacia Beatriz de Herrera con un importante conjunto de láminas:

> Ytten vna lamina grande de señora Santa Ana y San Joachin enseñando a leer a nuesttra señora con su guarniçion de piedra de colores y marco de ebano que ymbio de regalo a la dicha el eminentisimo señor cardenal de Rospigliosi.
>
> Ytten otras ttres laminas de vn ttamaño, las dos en concha de nacar, la una de la visittasion de nuestra señora a Santa Ysauel y la otra de vn santto obpo. haçiendo oraçion a vn cruçiffixo con su guarniçion de

29. Con sus criados Manuel de Castro y Diego de Medina. Consta el expediente de información y licencia de pasajero a Indias, con fecha del 13 de enero de 1649. Libros de asiento de pasajeros, 1553-1571, Contratación 5428, n.3, r.21, AGI. Y en este mismo repositorio podemos leer un códice que ofrece una imagen de esta provincia agustina, escrito por fray Juan Theodoro Vázquez, *Crónica continuada de esta provincia de San Agustín del Perú*. En: Códices L.42, Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid. Hay edición impresa más reciente, con estudio previo y notas de Teófilo Aparicio López (Valladolid: Monte Casino, 1991)
30. Del trasfondo "ideológico", en el caso de la acción pro-fernandina, como "creación intelectual de la monarquía católica": José Antonio Calvo Gómez, "La creación intelectual de la monarquía católica. La canonización equipolente de Fernando III (1201-1252) y la investigación eclesiástica sobre su culto inmemorial en el siglo XVII," *Anuario de derecho canónico*, no. 7 (2018): 109-159; y referencia concreta al 55 en página 121.
31. Él era miembro de la capilla musical de la catedral desde 1565. Clara Bejarano Pellicer, *Los Medina. Redes económicas y sociales en torno a una familia de músicos entre el Renacimiento y el Barroco* (Sevilla: Diputación Provincial, 2019). Llegó a extender su prestigio como intérprete musical incluso a las Palmas, en Canarias. Francisco J. Herrera García, "La Catedral de Canarias y sus agentes en Sevilla. La contratación de la custodia procesional (1611-1615)," *Anuario de Estudios Atlánticos*, no. 62 (2016): 5.
32. "que dio de regalo a doña Beatris de Herrera Melgarejo el obispo de la nueba Segouia el año de mill y seisçienttos y cinquentta quando paso a las Yndias y poso en casa".
33. En su sala capitular se conservaba un lienzo de Miguel de Santiago sobre la vida del santo titular, con una inscripción que alude a ello. José Gabriel Navarro, *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador* (Quito: Tip. y Enc. Salesianas, 1925), III: 86. Más en: Ángel Justo Estebaranz, "Élites quiteñas y mecenazgo pictórico durante el barroco: Las series de la Vida de San Agustín y de los Ejercicios Espirituales," *Potestas*, no. 15 (2019): 103-123, https://doi.org/10.6035/Potestas.2019.15.6.

> bronçe y fflores de platta y la otra de San Miguel mas pequeña que haçe vn Relicario con sus punttas guarneçidas de bronçe y plata, que estas ttres y la dos antteçedentes a ymbiado de Regalo en diferenttes ocasiones el eminenttisimo señor cardenal de Rospigliossi a la dicha Doña Beattris de herrera[34].

Las que "a ymbiado de Regalo en diferenttes ocasiones el eminenttisimo señor cardenal de Rospigliossi a la dicha Doña Beattris de herrera"[35]. Pero fue la reina Mariana la que mejor gozó del munificente espíritu del prelado romano. Recibió de él un lote de espejos pintados con flores: "*sei specchi grandi con diverse pitture fatti da i meglio pittori che siano in Roma* [...] *uno de fiori, uno di frutti, uno di prospettive, uno di uccelli, uno di ornamenti di Donne, uno di diversi armature*". Una moda o "tendencia que por entonces comenzaba a producir excepcionales ejemplos en la ciudad de Roma"[36]. Es evidente que Rospigliosi hizo un inteligente uso del regalo en su labor de intermediación entre ambas cortes[37]. Por ello mismo hay que resaltar lo llegado a Sevilla, por lo que significa con relación a su receptora. Pero queda para más adelante precisar el papel jugado por Beatriz de Herrera en este contexto, rodeada de gente de tan alto rango en el medio eclesial. De momento, paso a considerar la información relativa a su esposo, Diego López de Balmaseda. Su reputación en el medio le valió la amistad de Guillermo Bécquer, quien falleció en octubre de 1650, habiendo dejado dispuesto en su testamento que fuera él quien se ocupara de la gestión de sus bienes, "atento a las muchas noticias que tiene de sus asuntos"[38]. No le faltaron contactos en la collación donde vivía con su esposa, la de San Nicolás, donde también habitaban muchos comerciantes flamencos y vascos. No por nacer en El Puerto de Santa María (15-VI-1596) renunció a sus orígenes vascos. Tanto su padre, Juan López de Balmaseda, como su madre, María de la Peña y Pino, eran oriundos de las Encartaciones de Vizcaya. Él precisamente de Balmaseda y ella de la cercana población –como refiere el documento que manejo– de *Cobieses de la Hoz* (Kabiezes, quizás). Es más, al cabo de los años –en octubre de 1664– reivindicaría

34. En el inventario de bienes de Diego López Valmaseda. 12973, fol. 455vto, AHPS. De ello se da cuenta en: Fernando Quiles García, *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano* (Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005), 35.
35. 12973, fol. 455vto, AHPS.
36. David García Cueto, "Los nuncios en la corte de Felipe IV como agentes del arte y la cultura," en *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica: (siglos XV-XVIII)*, eds. José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (Madrid: Polifemo, Fundación Lázaro Galdiano, Universidad Rey Juan Carlos, 2010), 1853, 1874.
37. En 1646 se carteaba con el erudito Cassiano dal Pozzo, desde Madrid, solicitando su apoyo a Velázquez en su segundo viaje a Italia. De otro lado, consta que ocupó la nunciatura durante un tiempo inusual, entre 1644 y 1652. Sin duda, tenía importantes cometidos con los que cumplir, por ello se explica el cargamento de obras de arte que trajo en su equipaje, "buena parte de ellos estuvieran destinados a ser entregados como regalo en la corte madrileña". García Cueto, "Los nuncios en la corte de Felipe IV como agentes del arte y la cultura," 1827 y 1833, respectivamente. Interesante complemento: Angela Negro, *La Collezione Rospigliosi. La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento* (Roma: Campisano Editore, 1999).
38. Era hijo de Miguel y fundador del mayorazgo familiar en noviembre de 1622. Con su hermano Adán adquieren la capilla catedralicia, que se reformó para constituirla en enterramiento familiar, en 1662. Así lo recuerda la inscripción: "Esta cª entierro es de Miguel y Adan Bécquer, hermanos, y de sus herederos y sucesores. Acabose año 1662". Santiago Montoto, "Antecedentes familiares de Bécquer," *Revista de Filología Española* LII (1969): 1-9, https://doi.org/10.3989/rfe.1969.v52.i1/4.792.

ese origen, tomando parte en la elección de "diputados generales, regidores y otros ministros", postulándose por la villa de Morga, como regidor de Oracina[39].

Desde 1634 tenía el oficio de contador de la Real Audiencia y también en la Casa de Contratación. Llegó incluso a ser nombrado por el tribunal del Consejo y Contaduría Mayor de Hacienda juez ejecutor.

No faltan las menciones documentales a su pasar legal, como la relativa al pleito que sostuvo contra Juan del Río y Magdalena Díaz por el pago de un tributo, a principios de los treinta[40]. O el entablado con los herederos del difunto capitán y maestre de plata Domingo de Ojirondo, en la segunda mitad de la propia década[41].

Casó en primeras nupcias con Francisca de Mondragón y Arellano, viuda del contador Luis de la Puente, quien fuera tenedor de bastimentos de las provisiones generales de la Andalucía y de la frontera con África. Ante la posibilidad que se le brindó para asumir cargo de responsabilidad en el puerto, prefirió cederlo a un pariente. Y en el treinta y nueve contrajo matrimonio por segunda vez con Beatriz de Herrera Melgarejo, siendo la dote del 3 de abril[42].

Refuerza sus vínculos de barrio con la fiesta "que yo e echo todos los años a mi supremo y seráfico San Miguel, el día de su aparición, a ocho de mayo", en su capilla del convento de las descalzas mercedarias, en la inmediatez de San Bartolomé[43].

Ello le retribuyó un espacio para su última morada, la propia capilla del Santo Arcángel donde tuvo cabida la celebración. Desafortunadamente el convento de mercedarias de San José fue pasto de las llamas en 1936, de manera que no podemos reconocer el lugar ni constatar la huella del patrono. Nos queda el eco de las palabras con que manifestó su última voluntad, que referente a la pintura fue[44]:

> Y pusse en el vn quadro de san miguel que se hizo en madrid por Vicencio Cardicho [*sic*] a mi costa solicitandolo el Padre Vicario general fray Pedro de los angeles y del padre fray melchor de los Reyes

39. Pero "no tuvo suerte de salir". Se podría tratar de la localidad de Okina, en Álava. Noticia dada en el testamento del 16 de abril de 1665. 12972, fol. 1122r, AHPS.
40. Pleitos, 29447-3, AHPS; Real Audiencia, 6-VII-1630/12-VIII-1634.
41. Quien había fallecido a bordo *abintestato*. Las fechas extremas del pleito sostenido por López de Balmaseda y otros deudos son de 1633 a 1638. Bienes de difuntos, Contratación, lib. 959, no. 13, AGI.
42. 12972, fol. 1123, AHPS. Desafortunadamente el documento está en muy mal estado y no ha sido posible consultarlo.
43. En el testamento. Lib. 12972, folio 1122r, 1665, PN, AHPS.
44. Foliación del testamento: 1122-112.

> de dha orden que estaban en madrid en aquel tiempo y yo lo di para el dho altar y labre el marco de yeseria y dorado como esta y hice la bobeda a mis costa y pusse el letrero queesta en la piedra y demas desto hice dos cortinas moradas con sus baras de hierro de donde penden para cubrir dho altar y para adorno del y de la Yglesia pusse en ella dos retratos grandes de cuerpo entero el vno de nuestro muy santo padre alejandro setimo y el otro del eminentissimo sr. Don Jullio Rospigliossi Cardenal de san sixto... [que] son mios propios...[45].

Y así descubrimos múltiples detalles que nos permiten ubicar a López de Balmaseda en el medio artístico. Evidentemente, al margen de las pulsiones devocionales que alimentaron durante años el afecto por san Miguel Arcángel, a quien anualmente festejó, hay que subrayar la mención al encargo realizado a Vicente Carducho.

A la medida de su gusto artístico también contribuye el hecho de haber ejercido, en los años veinte, como secretario del I marqués de Armunia, Diego Fernández de Córdoba y Lasso de Castilla, tío de quien –desde 1624– fuera marqués de Estepa, Adán Centurión[46].

La suma de voluntades, capitales y sensibilidades artísticas hace del matrimonio una muestra muy representativa de las élites locales. Sevilla fue una ciudad que dio cabida a un poderoso colectivo que transmutó su poder económico en social, que supo aprovecharse del enclave, volcado al río por el que transitaba la flota de Indias que, en tanto amarraba a puerto, dejaba un rastro notable. Y como en tierra de frontera, con las tensiones propias, tuvo a la Corona ejerciendo sobre ella un férreo control, sirviéndose para ello de sus agentes que basculaban alrededor de la Casa de Contratación. Más arriba tuvimos una prueba clara del papel desarrollado por quienes llevaban las riendas de la administración local, en tensión no pocas veces con la Corona. A la sombra de palacio se movían influyentes personajes, ávidos de poder y de capital, que tuvieron en Sevilla meramente la puerta de las Indias y los negocios a ellas vinculados. De ahí la relevancia de la Contratación, un organismo que se ocupó del control del tráfico indiano, atento al puerto, donde se mezclaban sus agentes con la marinería y sobre todo un incontable número de comerciantes, en su mayoría venidos de fuera. Éstos se hicieron sitio en el laberinto del callejero sevillano, bien fuera en sus moradas como en el espacio sacro del que fueron apropiándose.

45. Idem, 1122vto.
46. Jorge Alberto Jordán Fernández, "El palacio del marqués de Armunia en Estepa," *Anuario de estudios locales*, no. 7 (2020): 176-182. Y por lo que respecta a las antigüedades y el museo de la localidad fundado con el apoyo de la familia blasonada: José Ramón López Rodríguez, "En los orígenes del Museo Arqueológico de Sevilla: Dos esculturas thoracatas y la colección de Juan de Córdoba Centurión. Una propuesta de identificación," *SPAL*, 26 (2017): 319-337, https://doi.org/10.12795/spal.2017i26.15.

Y vuelvo sobre los bienes de López de Balmaseda, para completar este bosquejo que trazo sobre la sensibilidad artística de quien, a buen seguro, ocupó un lugar en este influyente grupo social. Valiéndonos del inventario de sus bienes, podemos adentrarnos en el hogar compartido y familiarizarnos con sus posesiones artísticas, sabiendo de su disposición. Y pongamos por delante los tapices, representativos de un antiguo orden establecido por ciertas élites económicas de la ciudad. Como en algún documento se ha referido, muchas de ellas servirán para marcar espacios, al punto de que hay donde se las menciona como tapicerías "de galería". En el caso del matrimonio que me ocupa, quiero recordar diversas piezas:

> Vna ttapiceria de la Ysttoria de Abrahan de çinco paños. Ytten otros çinco paños de otra ttapiçeria de la misma Ystoria. Ytten otra ttapiçeria de seis paños de la Ysttoria de Alçides. Ytten otros seis paños de corte muy viejos q no son hermanos.

La historia de Abraham fue muy popular en las casas nobiliares, sin ir más lejos, recordemos que el conde de Monterrey, en la Corte, dejó al morir a mediados de siglo, prácticamente en las mismas fechas que manejamos con respecto a la familia sevillana, una tapicería con la citada historia, en seis paños, "que llaman de galería"[47].

Tuvo, además, un nutrido conjunto de pinturas, junto con algunas esculturas. Encabeza la relación de bienes artísticos el Santo Cristo de la Asunción, "que sudó sangre el ttiempo de la peste", que a buen seguro presidió el oratorio, de ahí que aún se conservara también la cortina de tafetán[48]. Un Ecce Homo, más pequeño, pero igualmente velado, habría de acompañarlo en el propio lugar, así como los dos cuadros de san Miguel, de tres y dos varas y media, respectivamente.

La imagen principal del oratorio podría relacionarse, como he podido considerar, con la venerada en la iglesia de la Asunción, en la Alberca (Salamanca), que en el mismo año de la peste sudó sangre, por lo que le quedó el título del Santísimo Cristo del Sudor[49]. En cualquier caso, no puedo menos de considerar esta secuela del doloroso episodio vivido en el cuarenta y nueve.

Otro detalle llamativo en esta serie pictórica es el que se refiere a la procedencia de algunas de las obras. La consignación como "pintura de Roma" permite constatar la

47. Victoria Ramírez Ruiz, "La colección de tapices de los condes de Monterrey," *Libros de la Corte*, no. 10 (2015), doc. 1.
48. Al respecto consúltese: Sonia Caballero Escamilla, "Los oratorios privados: espacios y soportes para la devoción y la contemplación (siglos XV y XVI)," *Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, no. 23/2 (2023): 773-789, https://doi.org/10.51349/veg.2023.2.09.
49. Fernando Quiles García, "Sería por primavera... Sevilla, una ciudad herida (1649)," *Cuadernos de los Amigos de Osuna*, no. 22 (2020): 39.

fuerza del nexo con la capital pontificia. Refiere el inventario asimismo "seis paiçes de Roma" (2x3 varas, aproximadamente), de los que dos representaban "la Ysttoria de Dauid y Gigantte Goliat y los otros quattro ffruteros y de Monttería". Con el mismo sello "romano", que admite algún comentario, porque tanto puede aludir a la procedencia geográfica, como a la artística, figura en el documento un cuadro de Nuestra Señora de la Concepción, así como un san Juan Bautista, del mismo tamaño. Y posiblemente tuvieran la misma filiación ("como el de arriua") un san Jerónimo, una representación de la caída de san Pablo, "una Virgen con unos pobres", santa Beatriz, "una madre de Dios con san Joseph y el Niño", "una Diana en un bosque". Todos ellos citados consecutivamente y quizás de las mismas dimensiones, lo que permite pensar en una serie, posiblemente del mismo origen. Pero hay más. Jugoso es el inserto de "Otros seis lienços de Pinttura Romana de medida q llaman Ymperial que son en vno san Pedro y San Pablo = en otro San Agusttin y san Ambrosio = en otro San Gregorio y San Geronimo = en otro San Anttonio y San Pablo Primer hermittaño = en otro la Madalena y Santta Maria egepciaca = otro de vn exçeomo"; también "otro quadro Romano de la misma medida Ymperial de San Miguel" y cinco lienzos más, pequeños, con "apóstoles de medio cuerpo romanos"[50].

Y aún resulta más interesante y con seguridad la más clara constatación de los afectos de la familia por el mundo romano, el que tuviera López de Balmaseda, además, una lámina con la Virgen con el Niño dormido "de mano guido borones" (Fig. 5). Al gusto del duque de Alcalá quien tuvo otro ejemplar de los mismos tema y autor en su casa, regalo de un cardenal romano en 1625[51].

En el mismo sentido nos orienta la referencia al lienzo de Tiziano. Evidentemente, la reputación del artista le valió el reconocimiento de la casa, al punto de no quedar constancia en la escritura del tema representado. López de Balmaseda incorporó a sus bienes cuadros de origen italiano, ya lo hemos visto, pero igualmente hubo otros que puedo tener parecida procedencia, aun cuando no se especifique.

Mención aparte merecen los cuadros "con unos muchachos y una vieja con unas uvas" y con "tres mozas con sus cántaros". El hecho de que el matrimonio Herrera y López de Balmaseda tuvieran estas obras en su casa antes de 1665, les sitúa en la vanguardia como demandantes de arte, relacionándolos con artistas en la órbita de Murillo. Precisamente apenas cinco años antes el sevillano pintó *Rebeca y Eliezer*, que representa a

50. 12973, fol. 455, AHPS.
51. Mallén Herráiz, "La colección artística del III duque de Alcalá: nuevos documentos," 115.



Fig. 5. Mariano Salvador Maella, *Virgen con el Niño dormido*, 1761. Copia de Guido Reni. Real Academia de San Fernando, Madrid, n.º inv. 1761. © Fotografía: Real Academia de San Fernando, Madrid.

varias "mozas" conversando animadamente en torno a un pozo del que extraen el agua con la que llenan sus cántaros. Tampoco se han de descartar otras escuelas, sean italianas o flamencas en la concepción de estas representaciones. Justamente a continuación refiere el escribano otro "quadro de tres varas, con dos leones y un cierbo", posiblemente con esta última procedencia[52].

No podían faltar en semejante colección "los países", en este caso ocho, muy viejos y rotos, igual de ajados que otros cuatro con los "tiempos de el año". De esta materia ya se habló unas líneas arriba, pero ahora me permito hacer una consideración sobre el estado de las piezas: "viejos" y "rotos". Seguir el camino de estas obras desde la salida

52. 13002, fol. 762vto, AHPS.

de taller hasta el momento en que los documentos nos los descubren en su lugar último es imposible, pero nos cabe al menos llamar la atención sobre ello. El envejecimiento y deterioro de series completas tienen que ver quizás con la pérdida de interés de quien las posee. Aunque no se puede descartar el hecho de que verse afectadas por peores condiciones de conservación, en un espacio abierto, como pudo ser el patio.

No es seguro que se integraran en el conjunto ornamental del oratorio, sino más bien en otras estancias más amplias y abiertas, una serie de piezas que trasladan historias del Antiguo Testamento, como "la Cena del rey Baltasar", el templo de Salomón y "la Cayda de San Pablo". Aparte, los lienzos de Cristo, la Virgen y los Apóstoles, todos ellos de vara y cuarta de alto. Y una Santísima Trinidad coronando a la Virgen, "con un rettrato a los pies", que pudo hacer pareja con una Concepción, "con otro rettratto a los pies" de más de dos varas de largo. Lástima que no sepamos quiénes eran los retratados, pero quiero pensar que se trata de Beatriz y de Diego. Ya deslicé la idea de que ella intermediara entre el emisario pontificio y el cabildo catedralicio, quizás en pro del proceso de exaltación de la Inmaculada Concepción, que tuvo un avance el 8 de diciembre de 1661 cuando el pontífice firmó la bula *Sollitudo*.

Completa un elenco de cuadros con representación de la Concepción ("mui maltratado viexo y quebrado"), otro de los "quince misterios", más de la Oración en el Huerto y de la Samaritana sacando agua de un pozo ("muy viejos y maltratados"). Una santa Verónica en tabla; el mismo soporte en que va una representación de Nuestra Señora, santa Ana, san Joaquín y san Antonio. En sendos países un santo fraile y el hermano Antonio orando a Nuestra Señora. Y media docena más de países, viejos, que podrían estar emparejados con representaciones de san Antonio y san Antón, san Antonio y san Diego, santa Catalina y santa Gertrudis, Nuestra Señora del Pópulo y san José. Y nueve cuadros más, viejos, otro en tabla de Cristo con la Magdalena a los pies, y, por fin, "nuebe santtos de bultto de marfil"[53].

En esta sección singularizo el "quadro de tres varas sin acauar, del nazim^{to}", que me permite pensar en el hecho de que además de adquirir obras concluidas, el cliente bien pudo encomendar otras cuyo proceso pudo ir siguiendo.

Concluyo este estudio, necesariamente el avance de un análisis más detallado que compartiré si me alcanza el tiempo.

53. 12973, fols. 455-457; 23-V-1665, AHPS.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.

Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), Sevilla.

Fuentes bibliográficas

Asensio, José M.ª. *Don Juan de Arguijo. Estudio biográfico*. Madrid: Tip. Gutenberg, 1883.

Bejarano Pellicer, Clara. *Los Medina. Redes económicas y sociales en torno a una familia de músicos entre el Renacimiento y el Barroco*. Sevilla: Diputación Provincial, 2019.

Beltrán Fortes, José. "Las antigüedades en los círculos artísticos y anticuarios de la Sevilla de Juan de Arguijo." En *Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro: Exposición virtual 2015*, coordinado por Eduardo Peñalver Gómez y María Luisa Loza Azuaga, 125-146. Sevilla: Universidad, 2017.

Bury, J. B. "Francisco de Holanda and His Illustrations of the Creation." *Portuguese Studies* 2 (1986): 15-48.

Caballero Escamilla, Sonia. "Los oratorios privados: espacios y soportes para la devoción y la contemplación (siglos XV y XVI)." *Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, no. 23/2 (2023): 773-789. https://doi.org/10.51349/veg.2023.2.09.

Cabrera Martínez, Lourdes. "Los amores de Mercurio y Herse (Según la Fábula de Ovidio)." *Temas de estética y arte*, no. 26 (2012):103-124.

Calvo Gómez, José Antonio. "La creación intelectual de la monarquía católica. La canonización equipolente de Fernando III (1201-1252) y la investigación eclesiástica sobre su culto inmemorial en el siglo XVII." *Anuario de derecho canónico*, no. 7 (2018): 109-159.

Cartaya Baños, Juan. *La nobleza de las letras. Don Diego Ortiz de Zúñiga, un historiador en la Sevilla del Seiscientos*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021.

Franco Idígoras, Inmaculada. *Catálogo de la colección nobiliaria del Archivo Municipal. El archivo familiar de los Ortiz de Zúñigar.* Sevilla: Ayuntamiento, 2000.

García Cueto, David. "Los nuncios en la corte de Felipe IV como agentes del arte y la cultura." En *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica: (siglos XV-XVIII)*, editado por José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez, 1823-1890. Vol. 3. Madrid: Polifemo, Fundación Lázaro Galdiano, Universidad Rey Juan Carlos, 2010.

Gestoso y Pérez, José. "La casa de D. Juan de Arguijo." *Bética* II, no. 16 (1914): 7.

---. "La casa de D. Juan de Arguijo (conclusión)." *Bética* II, no. 21 (1914): 10.

Herrera García, Francisco J. "La Catedral de Canarias y sus agentes en Sevilla. La contratación de la custodia procesional (1611-1615)." *Anuario de Estudios Atlánticos*, no. 62 (2016): 1-20.

Jordán Fernández, Jorge Alberto. "El palacio del marqués de Armunia en Estepa." *Anuario de estudios locales*, no. 7 (2020): 176-182.

Justo Estebaranz, Ángel. "Élites quiteñas y mecenazgo pictórico durante el barroco: Las series de la Vida de San Agustín y de los Ejercicios Espirituales." *Potestas*, no. 15 (2019): 103-123. https://doi.org/10.6035/Potestas.2019.15.6.

Lleó Cañal, Vicente. "*Ut pictura poesis* (Pintores y poetas en la Sevilla del Siglo de Oro." *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, no. 35 (2007): 33-60.

Lopes Veiga, Marcos A. "O Hermetismo e a Arte em Francisco de Holanda. As Imagens das Idades do Mundo e a concepção da criação." *Revista Diálogos Mediterrânicos*, no. 15 (2018): 94-111.

López Rodríguez, José Ramón. "En los orígenes del Museo Arqueológico de Sevilla: Dos esculturas thoracatas y la colección de Juan de Córdoba Centurión. Una propuesta de identificación." *SPAL*, 26 (2017): 319-337. https://doi.org/10.12795/spal.2017i26.15.

López Torrijos, Rosa. "El techo de la casa del poeta Juan de Arguijo." En *Velázquez y Sevilla*, 182-196. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999.

Mallén Herráiz, David. "La colección artística del III Duque de Alcalá: nuevos documentos." *Ars Longa*, no. 26 (2017): 111-130. https://doi.org/10.7203/arslonga.26.10958.

Montoto, Santiago. "Antecedentes familiares de Bécquer." *Revista de Filología Española* LII (1969): 1-9. https://doi.org/10.3989/rfe.1969.v52.i1/4.792.

Navarro, José Gabriel. *Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador*. Vol. III. Quito: Tip. y Enc. Salesianas, 1925.

Negro, Angela. *La Collezione Rospigliosi. La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*. Roma: Campisano Editore, 1999.

Ortiz de Zúñiga, Diego. *Discvrso genealógico de los Ortizes de Sevilla*. Cádiz: Pedro Ortiz, 1670.

Quiles García, Fernando. *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005.

---. *Sevilla y América en el barroco. Comercio, ciudad y arte*. Sevilla: Bosque de Palabras, 2009.

---. "Sería por primavera... Sevilla, una ciudad herida (1649)." *Cuadernos de los Amigos de Osuna*, no. 22 (2020): 37-41.

Ramírez Ruiz, Victoria. "La colección de tapices de los condes de Monterrey." *Libros de la Corte*, no. 10 (2015): 30-59.

---. "Fortuna y dispersión de las colecciones nobiliares de tapices de los siglos XVI y XVII." En *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del Encuentro Internacional de Flandes a Extremadura*, editado por Ignacio López Guillamón y César Chaparro Gómez, 110-149. Badajoz: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2020.

Ruiz Jiménez, Juan. "Academia literaria de Sevilla," *Historical Sounds Scapes*. Consultado el 1 de agosto de 2024. https://www.historicalsoundscapes.com/evento/286/sevilla.

Sánchez-Cortegana, José María. "Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI: Adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXXV, no. 103 (2013): 177-196. https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2013.103.2504.

Vázquez, Juan Theodoro. *Crónica continuada de esta provincia de San Agustín del Perú*. con estudio previo y notas de Teófilo Aparicio López. Valladolid: Monte Casino, 1991.

Velázquez y Sánchez, José. *La cruz del rodeo. Estudio histórico*. Sevilla: Librería Española y Extranjera de José María Geofrín, 1864.

Zalama, Miguel Ángel. "En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica." En *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres*, dirigido por Miguel Ángel Zalama y Patricia Andrés González, 15-40. Aranjuez: Doce Calles, 2020.

---. "El triunfo del Tiempo," *El hilo de Ariadna*. Consultado el 14 de julio de 2024. https://doi.org/10.58079/cx3l.

EL P. D. D.

SEF CARRION, Y

MARFIL,

FUE CONSAGRADO OBISPO
DE CARISTO, Y AUXILIAR
DE EL ARZOBISPADO DE S.T
FEE DE BOGOTA, EL DIA
27 DE MARZO DE 1785.
EN LA CIUDAD DE CARTA
GENA DE YNDIAS A LOS
57. AÑOS 11 MESES, Y 5 DIAS
DE SU EDAD. POR [illegible]
[illegible] SE RETRATO DESPUES [illegible] CONFIRIO EL
[illegible] DE CUENCA. [illegible] FUE PROMOVIDO A DE
[illegible] DONDE PERMANECE [illegible]
HAUIENDOLO CONDECORADO S. M. EL S. D. [illegible]
[illegible] CANA

De Perú y Nueva Granada. Lienzos enrollables americanos en las Carmelitas Descalzas de Antequera

From Peru and New Granada. American Rolling Canvases in the Discalced Carmelites of Antequera

Mario Segovia Portillo
Universidad de Granada, España
mariosegoviap15@gmail.com
0000-0002-2394-3197

Recibido: 20/05/2024 | Aceptado: 02/09/2024

Resumen

Este artículo se centra en el estudio de una tipología pictórica escasamente estudiada, los conocidos como lienzos enrollables o de estuche. Para ello presentamos tres ejemplos localizados en el convento de Carmelitas Descalzas de Antequera (Málaga), provenientes de diferentes virreinatos americanos, concretamente de Perú y Nueva Granada. Dos de ellos se corresponden con los retratos oficiales de dos indianos malagueños, Juan José de Villaluenga y Marfil y José de Carrión y Marfil; mientras que el último es un lienzo devocional en el que se representa la imagen de san José con el Niño Jesús. Además, para enriquecer y ampliar el campo de estudio mencionamos otros lienzos enrollables encontrados en la ciudad de Antequera que atribuimos a talleres andaluces.

Palabras clave

Tornaviaje
Lienzos enrollables
Pintura virreinal
Siglo XVIII
Antequera
Málaga

Abstract

This article focuses on the study of a pictorial typology that has rarely been studied, those known as roll-up or case canvases. To this end, we present three examples located in the convent of Discalced Carmelites of Antequera (Malaga), coming from different American viceroyalties, specifically from Peru and New Granada. Two of them correspond to the official portraits of two Indians from Malaga; Juan José de Villaluenga y Marfil and José de Carrión y Marfil, while the last is a devotional canvas in which the image of Saint Joseph with the Child Jesus is represented. Furthermore, to enrich and expand the field of study we mention other rolling canvases found in the city of Antequera that we attribute to Andalusian workshops.

Keywords

Return-journey
Roll-up or Case Canvases
Viceregal Painting
18th Century
Antequera
Malaga

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Segovia Portillo, Mario. "De Perú y Nueva Granada. Lienzos enrollables americanos en las Carmelitas Descalzas de Antequera." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 30 (2024): 90-111. https://doi.org/10.46661/atrio.10575.

© 2024 Mario Segovia Portillo. 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

El estudio de los conocidos como lienzos enrollables o de estuche es un tema al que se le está prestando una mayor atención historiográfica en los últimos años, no obstante, ofrece todavía interrogantes por despejar y obras que poner en valor entre la comunidad científica. Si bien contamos con numerosas pinturas que responden a esta naturaleza tipológica, las investigaciones sobre las mismas no son especialmente abundantes. En este sentido, debemos de mencionar la publicación de Bruquetas Galán en la que se analiza uno de estos casos localizado en el Museo de América de Madrid, concretamente el lienzo de *Nuestra Señora del Monte Farelo*[1]. También Luisa Elena Alcalá examinó una de estas singulares pinturas, en la que se representa ahora un tema no religioso sino de historia natural, como es el *Árbol de Ahuahuate* procedente de la colección del Cardenal Lorenzana, conservada en el Instituto El Greco de Toledo[2]. Esto, junto a las pinturas de castas como, por ejemplo, *De español y morisca albina*, pintada por Miguel Cabrera localizada en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles, o los retratos que en este trabajo presentaremos, nos lleva a entender que estamos ante un formato no asociado a un determinado género pictórico en concreto.

Debemos mencionar también que este tipo de piezas no se identifican con una zona geográfica determinada, sino que podemos rastrear ejemplos por España, Portugal, Filipinas y en el continente americano desde California hasta Chile. Como sugiere Alcalá en su investigación sobre la ya citada obra conservada en el Instituto El Greco de Toledo, se desconoce exactamente cuándo se comienza a emplear esta tipología en los virreinatos americanos, no obstante, parece evidente que su popularización debió de producirse durante el siglo XVIII, ya que la mayoría de los ejemplares conservados se corresponden con este arco cronológico, como es también el caso de los ejemplos que presentamos en esta investigación.

Además de las anteriores publicaciones, en relación al análisis de esta tipología pictórica en los territorios de ultramar, resulta obligado mencionar los artículos "Case Study

* Los resultados presentados en este artículo se enmarcan dentro del trabajo de investigación "Arte virreinal americano en la provincia de Málaga", inserto dentro del Programa de Becas de Iniciación a la Investigación para Estudiantes de Grado promovido por la Universidad de Granada y el Banco Santander, bajo la tutorización de Adrián Contreras-Guerrero, al que agradecemos toda la ayuda prestada.

1. Rocío Bruquetas Galán, "De Camariñas a Cuzco La imagen de Nuestra Señora del Monte Farelo, protectora de navegantes," en *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinatos americanos y la metrópolis*, eds. Fernando Quiles García, Pablo Francisco Amador Marrero, y Martha Fernández (Sevilla: Enredars; Santiago de Compostela: Andavira, 2020), 491-509.
2. Luisa Elena Alcalá, "Gathering at the Ahuehuete Tree: A conversation piece," en *The Significance of the Small Things: Essays in Honour of Diana Fane*, eds. Luisa Elena Alcalá y Ken Moser (Madrid: Ediciones el Viso, 2018), 14-21.

of The Divine Shepherdess Painting" de Megan Crouch y "El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal" de Luisa Elena Alcalá, en los cuales se incluye un epígrafe específico destinado a tratar estos particulares lienzos enrollables. En estos se pone de manifiesto cómo esta modalidad surgió probablemente para satisfacer necesidades ocasionadas por la distancia y la movilidad[3]. Precisamente dos de los lienzos que presentamos son los retratos oficiales de dos destacados indianos que se desplazaron en varias ocasiones por el territorio americano hasta llegar de nuevo a España. Bien viajaran estos lienzos junto a ellos, o bien se enviaran tras su realización, el factor de la movilidad justifica por completo esta solución tipológica.

El origen de este tipo de lienzos viajeros, según apuntan investigaciones como la de Ruiz Gutiérrez, podemos rastrearlo en la influencia del arte oriental en Occidente gracias a los intercambios culturales propiciados tras el contacto entre ambos territorios. Su origen puede ser rastreado en China, donde los denominados "kakemonos" alcanzaron un auge destacado durante el periodo de la dinastía Tang (618-907 d. C.). Más tarde se estableció su utilización en Japón, a modo de pintura colgante vertical sobre papel o seda, montada sobre unos rodillos que ofrecían rigidez y permitían un fácil trasporte. Con rapidez algunos de estos ejemplares se popularizaron en Europa tras los primeros contactos luso-hispanos con Japón, apareciendo pinturas de temática cristiana a modo de kakemonos japoneses, como ilustra el ejemplar del museo de los 26 mártires de Nagasaki, en Japón. Esta es una pieza única, realizada a principios del siglo XVII por el taller de Giovanni Niccolo, donde se representa a la *Virgen de las Nieves* a modo de una Madonna italiana[4].

Los lienzos enrollables americanos de las Carmelitas Descalzas de Antequera

En el convento de las Carmelitas Descalzas de Antequera (Málaga)[5] localizamos varias de estas pinturas, las cuales poseen la particularidad de haber sido realizadas en dos virreinatos americanos diferentes. Concretamente en Perú y Nueva Granada, quedando

3. Megan Crouch, "Case Study of The Divine Shepherdess Painting," *CeROArt*, no. EGG 4 (2014), consultado el 31 de julio de 2024, https://doi.org/10.4000/ceroart.4093; Luisa Elena Alcalá, "El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal," *Latin American and Latinx Visual Culture* 3, no. 3 (2021): 87-98, https://doi.org/10.1525/lavc.2021.3.3.87.
4. Ana Ruiz Gutiérrez, *El galeón de Manila [1565-1815] Intercambios culturales* (Granada: Universidad de Granada, 2016), 264-265.
5. Nos gustaría agradecer a Jesús Romero Benítez, artífice de la puesta en marcha del Museo Conventual de las Descalzas de Antequera, y a Gonzalo Otalecu Guerrero, responsable del Departamento de Patrimonio Cultural y Artístico de la Diócesis de Málaga, la especial colaboración prestada en esta investigación y acompañamiento al interior de esta clausura.

constatado que estamos ante un recurso pictórico ampliamente extendido y no asociado a un lugar de producción concreto. Dos de ellos son los retratos oficiales de Juan José de Villaluenga y Marfil y José de Carrión y Marfil, ambos localizados en la sacristía de esta iglesia conventual[6]. El primero sigue las características de este tipo de retratos oficiales realizados en el virreinato del Perú, mientras que el segundo responde a las del virreinato de Nueva Granada, territorios en los que estos personajes desarrollaron su labor profesional hasta que regresaron de nuevo a España.

Y es que precisamente junto a las donaciones que llegaron desde América como piezas de platería, lienzos devocionales, mobiliario, entre otros diversos objetos, los indianos también acostumbraron a enviar sus propios retratos. La finalidad no era otra que la de ser colgados en los templos a los que patrocinaron o con los que tuvieron algún tipo de relación –como es nuestro caso–, o para que se exhibieran en sus casas familiares como representación del linaje familiar. Se trata de un tipo de pintura de carácter demostrativo que bebe de la tradición del retrato áulico barroco. En la mayoría de los casos se presenta al retratado sobre un fondo de cortinajes, de cuerpo entero, en posición de tres cuartos y cercano a un escritorio en el que se encuentran los símbolos de su dignidad, es decir, útiles de escritura como las escribanías u ornamentos litúrgicos, dependiendo del oficio que desempeñaba en la sociedad virreinal. Además, no faltarán las cartelas en las que se detallan los puestos que ocupó en la sociedad americana[7].

Un último ejemplo llegado también desde América se haya en este mismo convento, pero ahora con un carácter religioso-devocional y localizado en el interior de la clausura. Se trata de una pintura en la que se representa a *San José con el Niño Jesús*, realizada con mucha seguridad por un pintor quiteño durante la segunda mitad del siglo XVIII, tal y como demuestran sus estrechas similitudes con otras pinturas de esta misma escuela.

6. Estos dos lienzos han sido previamente mencionados, aunque a modo de inventario y sin reseñar su particular tipología en las siguientes publicaciones: Agustín Clavijo García, "Pintura colonial en Málaga y su provincia," en *Andalucía y América en el siglo XVIII: actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*, eds. Bibiano Torres Ramírez y José Jesús Hernández Palomo (Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, 1985), 117; Rosario Camacho Martínez, *Inventario artístico de Málaga y su provincia* (Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España, 1985), 2:97; Jesús Romero Benítez, *Guía Artística de Antequera* (Antequera: Caja de Ahorros de Antequera, 1989), 107; Jesús Romero Benítez, *El Museo Conventual de las Descalzas de Antequera* (Antequera: Ayuntamiento de Antequera y Centro Municipal de Patrimonio Histórico, 2008), 45.
7. Adrián Contreras-Guerrero, "III. Las travesías del arte 1. Los equipajes indianos 2. La plata de Indias: piedad y demostración social," en *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España*, coord. Rafael López Guzmán (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021), 231.

Retrato de Juan José de Villaluenga y Marfil



Fig. 1. Anónimo limeño, *Juan José de Villaluenga y Marfil*, h. 1781-1784. Óleo sobre lienzo enrollable. Sacristía de la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Antequera, Málaga. © Fotografía: Mario Segovia Portillo.

La primera de las obras que analizaremos se encuentra en la sacristía del mencionado convento carmelita de Antequera. Se trata del retrato oficial de *Juan José de Villaluenga y Marfil* (Fig. 1), el cual cuenta con unas dimensiones de 1,85 x 1,35 metros. Juan José nace en 1748 en la villa de Iznate –dependiente de la ciudad de Vélez-Málaga–, hijo de Juan Félix de Villaluenga, natural de Haro en la diócesis de Calahorra y escribano del número en Vélez Málaga, y de Mariana Marfil de Lagos y Ríos, natural de Benamocarra, diócesis de Málaga. Juan Félix en un primer momento se casó con Ana María de Aguirre, no obstante, al quedar viudo contrajo matrimonio en segundas nupcias con Mariana Marfil en la villa de Benamocarra en 1745. De este matrimonio nació el 5 de enero Juan José de Villaluenga en Iznate, no obstante, fue bautizado en la parroquia de San Juan Bautista de Vélez-Málaga el 12 de enero de 1748[8]. Cabría hacer mención también a otros familiares directos como su hermana Mariana Villaluenga y Marfil, su media hermana María del Carmen Villaluenga y Aguirre –hija del primer matrimonio de su padre Juan Félix con Ana María de Aguirre–, y un tío llamado Jacinto Marfil de Lagos y de los Ríos[9].

Villaluenga en 1763 entró en la Real Academia de San José para profesores de Leyes en Alcalá, posteriormente obtuvo el grado de bachiller en Cánones en la Universidad de

8. Villaluenga y Marfil de Lagos, Villaluenga y de los Ríos, Juan José, 1791, Expedientes de pruebas de la Orden de Carlos III 556, leg. 103 y 241, Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid.
9. Los parentescos familiares aquí presentados han sido recuperados de su expediente de pruebas como caballero de la orden de Carlos III, anteriormente citado a coalición de su partida de bautismo. Villaluenga y Marfil de Lagos, Villaluenga y de los Ríos, Juan José, 1791, Expedientes de pruebas de la Orden de Carlos III 556, AHN.

Alcalá en 1767 y también asistió a la Universidad de Toledo[10]. En 1767 realizó su pasantía con Pedro Fernando de Vilches, quien pasó a servir como fiscal del Concejo de Órdenes. El Consejo Real lo recibió como abogado en 1771. Posteriormente obtuvo el nombramiento como protector de los Indios de la Audiencia de Quito el 24 de julio de 1773, asimismo, fue nombrado fiscal del Crimen en 1776. Aunque posteriormente se trasladó hasta Lima para sustituir a Joaquín de Galdeano como fiscal del Crimen en 1781, regresó de nuevo a Quito debido a su nombramiento para reemplazar a José García León y Pizarro como regente, presidente y superintendente general, en el cual sirvió del 4 de mayo de 1784 hasta 1790. Respecto a su matrimonio, Villaluenga se casó en 1784 con Josefa Pizarro, hija del primer regente de Quito, José García León y Pizarro, a quien sustituyó[11].

Durante esta etapa, ocupando el cargo de vigésimo sexto presidente de Quito, dedicó especial atención a los trabajos públicos de las calles de Quito. En este sentido, llevó a cabo la labor de pavimentado de las calles, creó jardines públicos y edificó un hostal para huérfanos e inválidos. Resulta curioso añadir que fue un gran admirador de la fiesta taurina, mandando a construir en lo que era la plaza de la Casa del Matadero lo que podemos denominar como la primera plaza de toros de Ecuador[12]. Sobre este personaje, González Suárez en su *Historia General de la República del Ecuador* (1891) nos transmite lo siguiente:

> El nuevo Presidente era ilustrado y estaba deseoso de adquirir méritos haciendo obras que redundaran en beneficio de los pueblos confiados a su dirección y autoridad. Villaluenga fue quien mandó empedrar todas las calles de la ciudad; pues, hasta esa época, no lo estaban sino las del centro; hizo que se blanquearan las paredes exteriores de todas las casas y estableció carretas urbanas destinadas a recoger la basura y servir para el aseo de la población. Varón de ánimo generoso, discurrió también formar paseos públicos, donde los vecinos gozaran de honesto recreo y esparcimiento; y, de acuerdo con el Cabildo Civil de Quito, plantó la primera Alameda y el primer jardín público que hubo en esta capital[13].

Posteriormente en 1789, fue nombrado para sustituir a Juan Antonio Uruñuela Aransay como regente del tribunal en Guatemala, y ocho días más tarde recibió honores del Consejo de Indias. Incluso en 1791 fue distinguido como caballero de la Orden de Carlos III. Tres años más tarde de esta distinción obtuvo el más alto ascenso al Consejo

10. Pedro Ballesteros Torres, "Universitarios Alcalaínos en las Audiencias Americanas. Siglo XVIII," *Estudios de Historia Social y Económica de América*, no. 9 (1992): 211.
11. Mark A. Burkholder y Donald S. Chandler, *Biographical Dictionary of Audiencia Ministers in the Americas, 1687-1821* (Londres: Greenwood Press, 1982), 357.
12. Alfonso Ortiz Crespo, *Guía de arquitectura. Ciudad de Quito* (Quito/Sevilla: Junta de Andalucía, 2004), 2:278.
13. Federico González Suárez, *Historia general de la República del Ecuador* (Quito: Imprenta del Clero, 1891), 5:324-325.

de Indias como ministro togado, cargo que fue fomentado por su suegro, José García León y Pizarro. Para finalizar este apartado biográfico, debemos de apuntar que regresó a la península, llegando a la ciudad de Cádiz a mediados de marzo de 1796 y poco después asumió su puesto, el cual ocupó hasta su jubilación con dos tercios de salario el 16 de mayo de 1800[14].

Centrándonos en el lienzo, se presenta a Juan José de Villaluenga y Marfil en posición de tres cuartos mirando hacia la derecha, vestido según la moda del momento, con larga casaca, chupa y calzón, todas estas en tonalidad oscura mientras que la chorrera y medias se presentan del habitual tono blanco[15]. Asimismo, hace gala de importantes distinciones como la gran cruz de la orden de Carlos III en el pectoral y la banda con dos franjas amarillas y central blanca culminada con la cruz de la orden de Isabel la Católica. La escena se deja ver a partir de un cortinaje situado en el lateral izquierdo, siguiendo el tradicional modelo de retrato áulico barroco.

Juan José se halla en el interior de su despacho con un fondo amueblado a partir de una gran estantería de libros, hecho que indica su condición de hombre cultivado en el saber. A la derecha, tras el personaje, se localiza un escritorio con una destacada escribanía de plata, acompañante habitual de los personajes letrados. La forma de disponer al retratado con todos estos recursos, composición, tonalidad, entre otras cuestiones se encuentra en correspondencia con otros retratos de la escuela limeña de pintura. Pensemos en los retratos de *Pedro José Bravo* realizado por José Joaquín Bermejo en 1778, o el de *Pedro Peralta Barnuevo* pintado por Cristóbal de Aguilar en 1751[16]. Por lo tanto, con mucha seguridad este retrato fue realizado durante la estancia de Villaluenga en Lima, entre los años 1781 y 1784, lapso temporal en que desempeñó el cargo de fiscal del Crimen en la capital del virreinato del Perú.

Un aspecto interesante es la decoración del suelo a partir de un entramado textil en zigzag en el que se alternan tonos negros, rojizos y blancos. Teniendo en cuenta que nos encontramos en territorio peruano, todo parece apuntar que se trata de una alfombra de textil de *cumbi*. En relación al origen de este tipo de textil, durante el incanato se confeccionaban dos tipos de telas, una de factura más tosca para el pueblo llano, que

14. Mark A. Burkholder y Donald S. Chandler, *Biographical Dictionary*, 358.
15. Sobre la moda del siglo XVIII recomendamos la lectura de Amelia Leira Sánchez, "La moda en España durante el siglo XVIII," *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, no. 0 (2007): 87-94.
16. Para más información sobre estos véase Luis Eduardo Wuffarden, "Catálogo: Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla," en *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*, ed. Ricardo Kusunoki Rodríguez (Lima: Museo de Arte de Lima, 2015), 156-165.



Fig. 2. Anónimo limeño, *Juan José de Villaluenga y Marfil* (detalle), h. 1781-1784. Óleo sobre lienzo enrollable. Sacristía de la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Antequera, Málaga. © Fotografía: Mario Segovia Portillo.

se conoce como *abasca*, y otra más refinada para las élites, denominada *cumbi*. Esta versión más fina era realizada a partir de fibras camelotadas nativas —de llama, vicuña y alpaca— y siguió produciéndose durante la llegada de los españoles, aunque adaptándose a nuevos diseños decorativos[17]. La presencia de esta gran alfombra de *cumbi* peruano nos recuerda al retrato de *Constanza de Luxán*, localizado en la antigua iglesia de los jesuitas de Orduña (Vizcaya), y que, como en nuestro retrato, es un elemento que evidencia la identidad mestiza de su propietario.

Asimismo, en los ángulos inferiores se dibujan dos cartelas en las que se detallan los aspectos biográficos más importantes del personaje. Precisamente la información que transmiten nos hace pensar que fueron modificadas en una fecha posterior a la realización de la obra. Desgraciadamente el deficiente estado de conservación no permite leer la totalidad del texto. En la primera (Fig. 2), situada a la izquierda, se puede leer lo siguiente: "EL SR. DN. JUAN DE VILLALUENGA Y MARFIL NATURAL DE VÉLEZ-MÁLAGA CA(...)O PENSIONADO (...) DISTINGUIDA ORDEN ESPAÑOLA DE CARLOL 3º FUE

17. Adrián Contreras-Guerrero, "Aquellas 'curiosidades de Yndias'," en *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España*, coord. Rafael López Guzmán (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021), 97. Para más información y ejemplos sobre el tejido *cumbi* recomendamos las siguientes lecturas. Véase Elena Phips, Johanna Hectht, y Cristina Esteras Martín, *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530–1830* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2004) y Dilys E. Blum, "Los textiles en las colonias iberoamericanas," en *Revelaciones: Las artes en América Latina, 1492-1829*, coord. Joseph J. Rishel y Suzane L. Stratton Pruitt (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 148-156.



Fig. 3. Anónimo limeño, *Juan José de Villaluenga y Marfil* (detalle), h. 1781-1784. Óleo sobre lienzo enrollable. Sacristía de la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Antequera, Málaga. © Fotografía: Mario Segovia Portillo.

ELEGIDO POR SU MAJESTAD FISCAL PROTECTOR GENERAL D INDIAS DE LA REAL AUDIENCIA Y REINO DE QUITO EN EL PERU EN JULIO DE 1773 PROMOVIDO A FISCAL DE LA DE LIMA SIRVIO (...) DE PRESIDENT(...) COMANDANTE GENERAL DE LAS ARMAS Y (...)".

Por otro lado, en la cartela de la derecha (Fig. 3) se puede leer: "EFECTIVA EL AÑO DE 1795 YA SU SOLICITUD LO JUBILO S.M. EN EL DE 1800: Y FIJO SU RESIDENCIA EN MALAGA EN DONDE PERMANECE: ERA DE EDAD DE 29 AÑOS CUANDO SE ¿TRASLADÓ? EN QUITO Y ESTA COMUNIDAD DE CARMELITAS DESCALZAS DE ANTEQUERA (...) LA MUCHA LIMOSNA (...) ATRASOS (...) UNA MEMORIA (...)". Aunque no logramos descifrar el mensaje al completo, podemos intuir la relación de Villaluenga con el convento de Carmelitas Descalzas de Antequera, al que deducimos que envió "mucha limosna"[18]. Esta relación quizás pudiera deberse a que algún familiar directo, como su hermana, hubiese ingresado como religiosa en este lugar, hipótesis en la que seguiremos indagando. Por otro lado, el deficiente estado de conservación permite apreciar cómo en esta segunda cartela existía un texto anterior –totalmente ilegible–, que fue cubierto por una

18. En relación a esto, Romero Benítez apunta que Villaluenga costeó la labor de policromado del retablo mayor del templo conventual en 1797 –una vez que regresó a Málaga– con un precio de nueve mil reales. Véase Jesús Romero Benítez, *El Museo Conventual de las Descalzas de Antequera* (Antequera: Ayuntamiento de Antequera y Centro Municipal de Patrimonio Histórico, 2008), 31.

nueva información. Esto viene a confirmar la modificación del texto una vez que llegó la obra a Málaga en un probable ejercicio de actualización biográfica.

Otro asunto de interés, relacionado también con estas habituales donaciones realizadas por los indianos, es la constancia documental del envío de un cáliz de oro adornado de esmeraldas, con su patena y cucharita, en el año de 1783 a la parroquia de San Juan Bautista de Vélez-Málaga, templo donde fue bautizado. Resulta curioso el hecho de que, como segundo posible destino para esta ofrenda Villaluenga propone a otra comunidad carmelita, el convento de San José de la Soledad, en este caso de Carmelitas Descalzos[19]. Esto parece indicar la especial relación de este personaje con la orden carmelita, tanto en la femenina de Antequera como en la masculina de Vélez-Málaga.

También reseñar que, según la documentación consultada, gracias a todos los honores recibidos y cargos que ocupó, Villaluenga fue admitido en la Real Congregación del Dulcísimo Nombre de Jesús de la parroquia de San Juan Bautista de Vélez-Málaga[20]. En dicha congregación "no son admitidos otros que los condecorados con semejantes qualidades, por constitución previa aprobada por el Real y Supremo Concejo de Castilla"[21]. Asimismo, se nos indica cómo durante el periplo americano asistió en todo momento a su madre y hermana en cuanto a sus vidas y estudios, además de enviar diversas alhajas para algunos de los templos de la ciudad de Vélez-Málaga y limosna para varios pobres[22], costumbre habitual entre este tipo de indianos.

Retrato de José de Carrión y Marfil

Continuamos con el retrato de *José de Carrión y Marfil* (Fig. 4), primo de Juan José de Villaluenga y Marfil, que localizamos en esta misma sacristía con unas dimensiones algo inferiores en lo que respecta a la anchura (1,85 x 0,80 metros). José de Carrión y Marfil nació en

19. María Jesús Mejías Álvarez, "Poder y devoción entre Quito y Vélez-Málaga. A propósito de un cáliz donado en 1783," en *El tesoro del lugar florido: estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, coords. Juan Haroldo Rodas Estrada, Nuria Salazar Simarro, y Jesús Paniagua Pérez (León: Universidad de León, 2017), 569-578. Aunque en la publicación Mejías Álvarez menciona el convento de las Carmelitas Descalzas de Jesús, María y José como segundo posible destino, realmente en la transcripción del documento que incluye en su investigación podemos leer: "...Yglesia del Combento de Religiosos Carmelitas Descalsos de la antedicha Ciudad...". Por lo tanto, creemos que su mención al convento carmelita femenino de Vélez-Málaga se trate de una pequeña confusión.
20. Pertenecer a esta congregación significaba uno de los principales signos de distinción nobiliaria en Vélez-Málaga. Para más información véase Pilar Pezzi Cristóbal, "La Real Congregación del Dulce Nombre de Jesús de Vélez-Málaga," en *Actas del VIII Congreso Nacional del Dulce Nombre de Jesús*, coords. Salvador David Pérez González y María José Sánchez Rodríguez (Álora y Alhaurín el Grande: Hermandades y Cofradías del Dulce Nombre de Jesús, 2022), 157-175.
21. Villaluenga y Marfil de Lagos, Villaluenga y de los Ríos, Juan José, leg. 125
22. Villaluenga y Marfil de Lagos, Villaluenga y de los Ríos, Juan José, leg. 126.

la costera villa de Estepona (Málaga) el 22 de abril de 1747, se graduó en derecho en la Universidad de Alcalá y ejerció posteriormente como abogado en la ciudad de Sevilla, aunque luego acabó eligiendo la carrera militar. No obstante, no siguió por este camino, sino que finalmente se decantó por la vida religiosa, ordenándose presbítero en el año 1773. Viajó hasta México con el obispo de Yucatán, Antonio Caballero y Góngora, que al ser promovido a la arquidiócesis de Santa Fe se llevó consigo a Carrión y Marfil como vicario general. Posteriormente, en 1784, a la edad de treinta y siete años fue nombrado obispo auxiliar del arzobispado de Santa Fe de Bogotá y consagrado en Cartagena de Indias en 1785.



Fig. 4. Anónimo neogranadino, *José de Carrión y Marfil*, h. 1785. Óleo sobre lienzo enrollable. Sacristía de la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Antequera, Málaga. © Fotografía: Mario Segovia Portillo.

Muy pronto Carrión fue promovido a la silla del nuevo obispado de Cuenca, perteneciente a la demarcación de la Real Audiencia de Quito. Fue en 1763 cuando se erigió este nuevo obispado, no obstante, factores como la guerra con Inglaterra retrasaron la efectiva ocupación de esta sede, que se demoró hasta 1786, una vez firmado el Tratado de Versalles en 1783[23]. Para ello también contó con su gran valedor, Caballero y Góngora, además de recibir el apoyo del presidente de la Audiencia de Quito, su primo Juan José de Villaluenga y Marfil[24].

23. Bula del Papa Pio VI al Rey Carlos III, comunicando la provisión del Obispado de Cuenca en Ecuador, a favor de José Carrión y Marfil, obispo auxiliar del Arzobispado de Santa Fe, antes obispo de Caristo (Grecia), 1786, Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Bulas y breves, 646, Archivo General de Indias (AGI), Sevilla.
24. Eduardo Redondo Pérez, "Correspondencia a la vía reservada del obispo malagueño José Carrión y Marfil," en *El reino de Granada y el Nuevo Mundo: V Congreso Internacional de Historia de América, mayo de 1992* (Granada: Diputación Provincial de Granada, 1994), 1:709.

En el obispado de Cuenca permaneció hasta que en 1798 fue nombrado obispo de Trujillo[25], diócesis de especial importancia por entonces en el virreinato del Perú. Aquí su labor no fue muy apacible teniendo diferentes problemas con el cabildo secular y eclesiástico de Trujillo, con el gobernador intendente, con el clero diocesano y regular e incluso hasta con el rector del seminario. Además, las nuevas ideas de los criollos americanos no eran aceptadas por Carrión y Marfil. La crisis finalizó en ruptura cuando, con ocasión del desembarco de la expedición libertadora del general José de San Martín a las costas peruanas, se levantaron pronunciamientos en favor de la independencia en importantes ciudades del norte del Perú. El intendente marqués de Torre Tagle declaró la independencia de Trujillo el 29 de diciembre de 1820, hecho que fue totalmente rechazado por Carrión y Marfil, quien consideraba que su lealtad al rey Fernando VII y al Real Patronato se encontraban por encima de las aspiraciones de los sublevados. El prelado incluso llegó a proponer la resistencia armada ofreciendo cuatro mil pesos con este fin[26].

Finalmente, Carrión se retiró del gobierno de la diócesis delegando sus funciones en el vicario José Cleto Gamboa. Asimismo, se entrevistó con el general San Martín en Ancón en enero de 1821 y le expresó sus discrepancias. San Martín le franqueó el paso a Lima, con el fin de reunirse con los partidarios del virrey José de la Serna. Permaneció en la capital del Perú hasta que, en agosto de 1821, solicitó sus pasaportes al nuevo gobierno independiente. Regresó a la península y fue designado abad de la colegiata de Alcalá la Real en Jaén. Por último, falleció en Noalejo, de esta misma provincia, el 13 de mayo de 1827, reposando sus restos en la iglesia de la Asunción de esta villa. Es interesante apuntar que dejó en su testamento por único y universal heredero a su pariente Joaquín Carrión y Moreno, perteneciente a la destacada familia de los Carrión de Vélez Málaga, de la que se puede decir era el jefe por su edad y prestigio[27].

Centrándonos en la obra que nos ocupa, se trata de un lienzo enrollable en el que se representa el retrato oficial de José de Carrión y Marfil, en posición de tres cuartos, mirando hacia la izquierda y de cuerpo entero. El prelado viste con filetata y esclavina de color grisáceo y botones rojos. Con la mano izquierda sostiene un sombrero de teja mientras que la derecha la sitúa sobre un libro, posiblemente se trate de una Biblia.

25. Bula del Papa Pío VI al Rey Carlos IV comunicando la provisión del obispado de Trujillo, en Perú, en José Carrión y Marfil, antes obispo de Cuenca, 1798, Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales, Bulas y breves, 618, AGI.
26. En relación a la vida de José de Carrión y Marfil durante este periodo le recomendamos la lectura de Pedro Fernández De Córdoba, *Memoria interesante para servir a la historia de las persecuciones de la Iglesia en América: por un amante de Truxillo y de su obispo* (Lima: Por Don Manuel Peña, 1821).
27. Rafael Ortega y Sagrista, "Don José Carrión y Marfil, obispo de Trujillo y abad de Alcalá la Real (1746-1827)," *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 15 (1985): 94.

En la mesa sobre la que se sitúa dicho libro se localiza una escribanía y de fondo una estantería repleta de libros, que nos puede recordar al retrato de su primo. Asimismo, Carrión y Marfil aparece condecorado con la gran cruz de la orden americana de Isabel la Católica, la cual pende de su cuello. En el margen superior derecho se dibuja su escudo heráldico sobre el habitual cortinaje rojo que enmarca la escena, el cual en este caso cae hacia un lado y otro del lienzo. En lado inferior izquierdo se dibuja una interesante cartela (Fig. 5) con la siguiente inscripción:

EL YMO. SR. DN. JOSEF CARRION Y MARFIL, FUE CONSAGRADO OBISPO DE CARISTO, Y AUXILIAR DE EL ARZOBISPADO DE STA. FE DE BOGOTA, EL DIA 27 DE MARZO DE 1785. EN LA CIUDAD DE CARTAGENA DE INDIAS A LOS 37 AÑOS 11 MESES Y 5 DIAS DE SU EDAD POR CUANDO SE RETRATO DESPUES SE LE CONFERIO EL OBISPADO DE CUENCA AL QUE FUE PROMOVIDO AL DE TRUJILLO EN EL PERU DONDE PERMANECE HAVIENDOLO CONDECORADO S.M. EL REY FERNANDO VII CON LA GRAN CRUZ DE LA ORDEN AMERICANA DE ISABEL LA CATÓLICA (...).

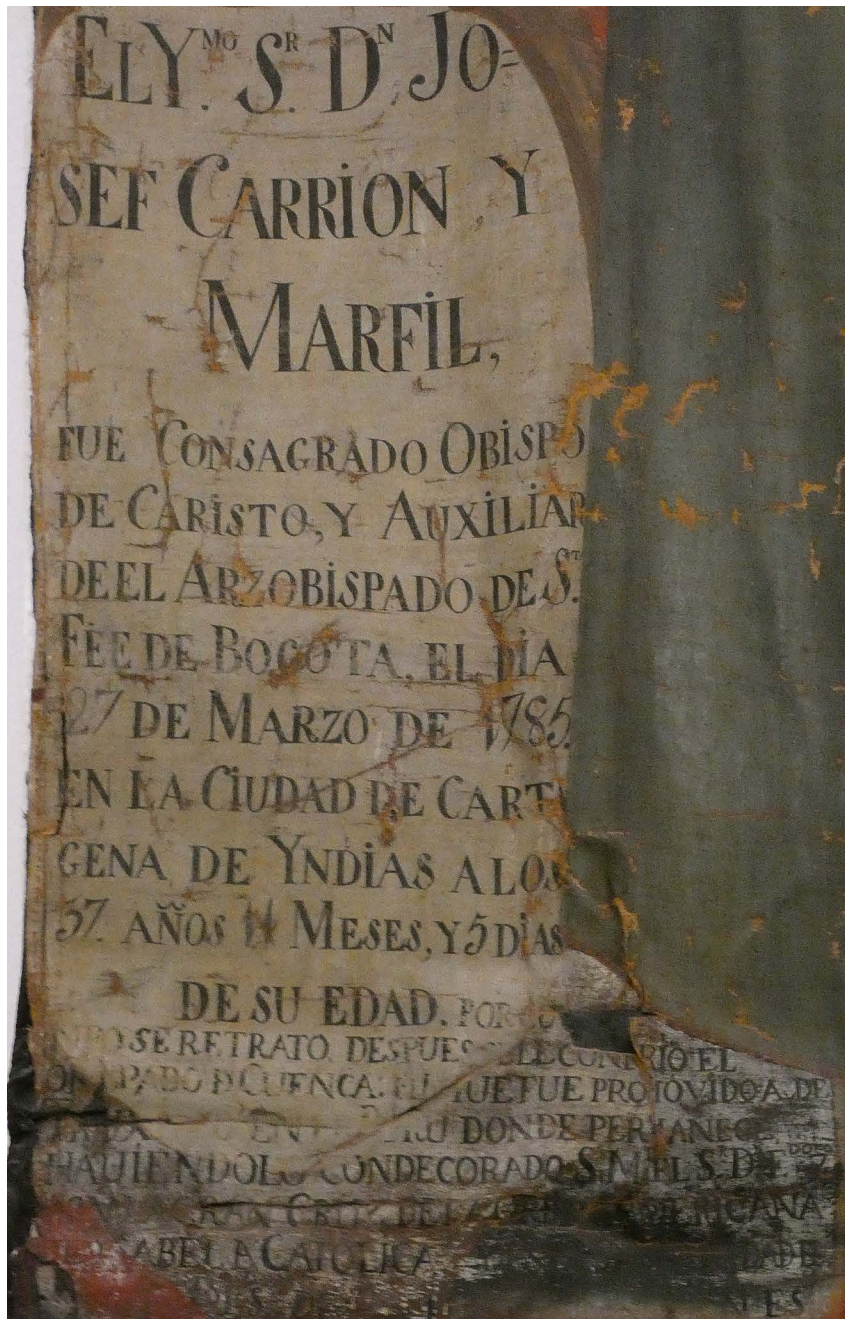


Fig. 5. Anónimo neogranadino, *José de Carrión y Marfil* (detalle), h. 1785. Óleo sobre lienzo enrollable. Sacristía de la iglesia de las Carmelitas Descalzas de Antequera, Málaga. © Fotografía: Mario Segovia Portillo.

Aunque el estado de conservación tampoco permite su lectura al completo, confirma la realización de esta obra en territorio americano, concretamente cuando fue nombrado obispo de Caristo y auxiliar del arzobispado de Santa Fe de Bogotá, mientras se encontraba en Cartagena de Indias, a los 37 años de edad. Posteriormente podemos deducir que se aumentó el tamaño de la cartela añadiéndose el obispado de Cuenca, Trujillo y la condecoración de la gran cruz de la orden americana de Isabel la Católica. En este momento, tras ser condecorado y siendo ya obispo de Trujillo es cuando intuimos que se produjo la ampliación del texto.

Sobre el contexto de producción de la pintura, debió de ser realizada bien en Santa Fe de Bogotá o bien en Cartagena de Indias, en torno al año 1785. En este sentido, resulta pertinente comentar los razonables parecidos con la obra del pintor neogranadino Pablo Antonio García del Campo, por ejemplo, con su retrato de *José Celestino Mutis* localizado en la Universidad del Rosario de Bogotá. Aquí se puede apreciar una similar disposición en cuanto al cortinaje, escribanía, disposición de la estantería e incluso en la torpeza a la hora de representar la perspectiva del suelo y mesa. De este pintor se conserva una segunda obra firmada en la catedral de Santa Fe de Bogotá en la que se representa a la *Inmaculada Concepción con la eucaristía entre el alma buena y el alma condenada*[28]. También cabría la posibilidad de que Carrión y Marfil encargase este retrato en Cartagena de Indias, antes de llegar a Santa Fe de Bogotá. Hipótesis que igualmente cabría barajar además de por la mención a dicha ciudad en la cartela, por el parecido con algunos de los retratos de Pablo Caballero Pimentel, pintor residente en este territorio[29].

Para ir finalizando con este epígrafe, tras los procesos independentistas del virreinato del Perú, José de Carrión y Marfil llega a Madrid en 1822 desde donde escribe al párroco de Estepona, lugar en el que fue bautizado, al que no había olvidado durante sus tareas en las diócesis americanas. En este año le envía un cáliz de oro con las alhajas correspondientes –vinajeras, patena, campanilla, etc.–, para que se depositase y sirviese de monumento y memoria en el pueblo donde había nacido. Este fue un valioso donativo ya que fue uno de los pocos objetos que había conseguido salvar y traerse de América, además de que en ese momento el religioso se encontraba en una situación de penuria[30].

San José con el Niño Jesús

Otro de los lienzos enrollables llegados desde América y custodiado ahora en el interior de la clausura conventual es el *San José con el Niño* (Fig. 6), realizado con mucha probabilidad por un pintor quiteño del siglo XVIII, como denotan sus estrechas similtiudes con otras obras de esta misma escuela[31]. En Perú la fe josefina fue ya impulsada en

28. Adrián Contreras-Guerrero y Camilo Andrés Moreno Bogoya, coords., *Pintura y escultura en las colecciones de la Catedral de Bogotá y su Capilla del Sagrario* (Bogotá: Arquidiócesis de Bogotá, 2023), 57.
29. Sergio Paolo Solano, "Entre pinceles y armas Pablo Caballero Pimientel, pintor y capitán de milicias pardas en Cartagena de Indias, siglo XVIII," *Amauta* 10, no. 20 (2012): 25-29.
30. Rafael Ortega y Sagrista, "Don José Carrión y Marfil", 94.
31. En relación al arte virreinal quiteño en España recomendamos Ángel Justo Estebaranz, "Arte quiteño en España," en *Arte quiteño más allá de Quito*, eds. Alfonso Ortiz Crespo y Adriana Pacheco Bustillos (Quito: FONSAL, 2010), 295-311 y Jesús Paniagua Pérez, "Arte quiteño en algunos lugares de España," en *Arte quiteño más allá de Quito*, eds. Alfonso Ortiz Crespo y Adriana Pacheco Bustillos (Quito: FONSAL, 2010), 313-337.

el siglo XVI por Jerónimo de Loayza, primer arzobispo de Lima, quien promovió la creación de la primera cofradía josefina asentada en la catedral de Lima. Fue tan considerable la devoción conseguida que a finales del siglo XVI lograron que la festividad fuera de guardar. Además, diversos gremios artesanales adoptaron al santo patriarca por patrón y pronto comenzaron a proliferar más cofradías y hermandades con su advocación rindiéndole culto. Para el siglo XVIII su devoción ya estaba plenamente consolidada en las diferentes zonas del virreinato[32].

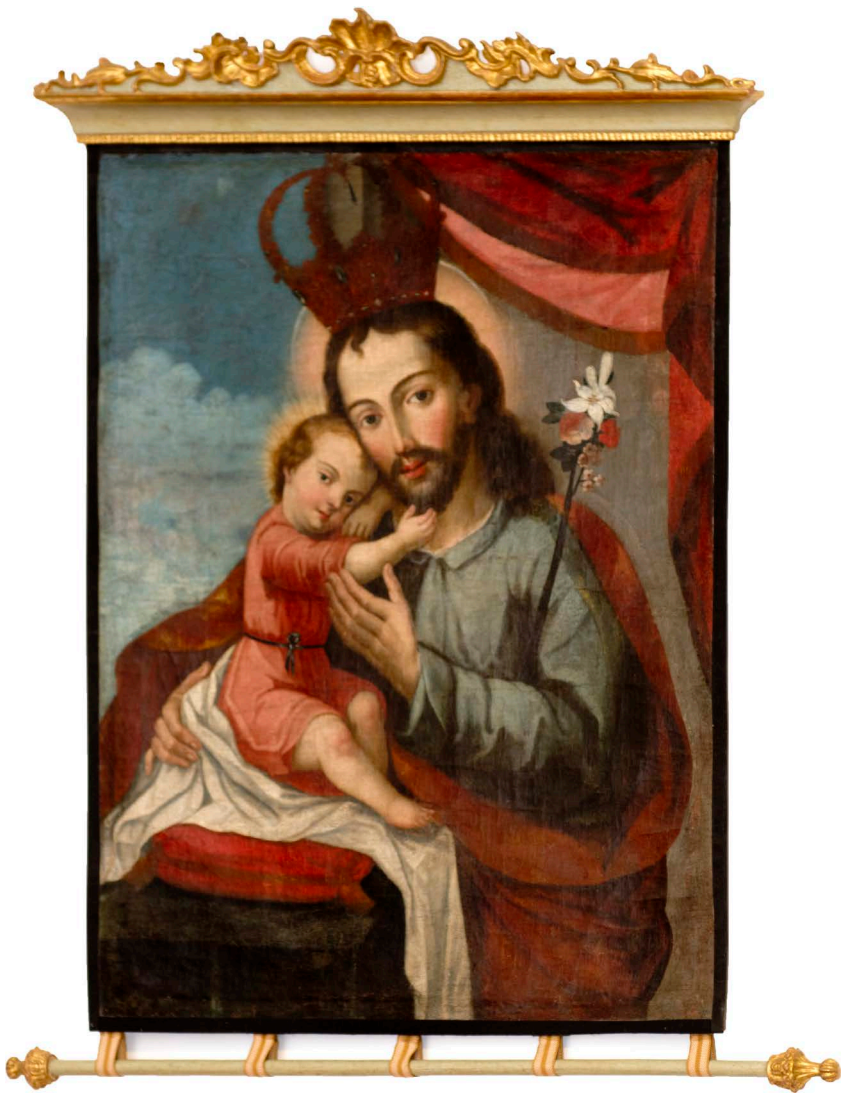


Fig. 6. Anónimo quiteño, *San José con el Niño Jesús*, segunda mitad del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo enrollable, clausura del convento de Carmelitas Descalzas de Antequera, Málaga. © Fotografía: Antonio del Junco.

La realización de esta pintura debe de corresponderse con el periodo de expansión que esta iconografía josefina tuvo a partir del segundo tercio del siglo XVIII, momento en el que proliferó la imagen magnificiente y aúlica de san José junto a su hijo. Para su representación, los artistas americanos siguieron los modelos recomendados por tratadistas como Francisco Pacheco e Interián de Ayala. Estos abogaban por presentar la fisionomía de un hombre de entre treinta y cuarenta años, en plena madurez física y moral, en contraposición con esa idea de hombre anciano que se describe en los evangelios apócrifos, inclinándose por mostrar una figura de cabello largo y ondulado, barba crecida y sosteniendo una vara de azucenas como símbolo de pureza[33].

32. Para más información sobre la devoción de San José en los virreinatos americanos véase Rafael López Guzmán, "El viaje de San José a América. Entre el patrocinio político y la actividad artesanal," en *Iberoamérica en perspectiva artística: transferencias culturales y devocionales*, eds. Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle, y Carme López Calderón (Castellón: Universidad Jaime I, Servicio de Publicaciones, 2016), 207-226. Para el caso específico peruano recomendamos "Capitulo II: El glorioso patriarca señor san Joseph en el Perú," en Irma Barriga Calle, *Patrocinio, Monarquía y poder: el glorioso patriarca señor San Joseph en el Perú Virreinal* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2010), 41-112.
33. Alejandra Cortés Guzmán, "Obra comentada: Miguel Cabrera. San José y el niño, siglo XVIII," en *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, coord. Verónica Zaragoza (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015), 30.

Centrándonos en nuestro lienzo, san José se representa de medio cuerpo y en primer plano, ataviado con túnica azulada, capa marrón y coronado por una rica presea regia ornamentada con pedrería, además sostiene la tradicional vara de azucenas, aquí enriquecida con un mayor repertorio floral. El niño, vestido con túnica rojiza, se sitúa a la izquierda sobre una mesa y cojín, encontrándose recostado sobre la figura paterna mientras le acaricia su barbilla, asunto habitual en otros ejemplos de pintura quiteña. Además, la escena se abre a partir de un habitual cortinaje que deja ver las figuras.

Concretamente en esta obra estamos ante una de las variantes de las representaciones de san José con el Niño en la que al primero se le muestra coronado. Asunto que se da sobre todo a partir del siglo XVIII, y que tendió a generalizarse en el mundo americano. Y es que, paulatinamente, lo que eran representaciones que aludían al cariño filial entre padre e hijo, pasaron a convertirse en manifestaciones del poder y magnificencia de san José, a modo de soberano coronado y portando la vara florida a manera de cetro. Una iconografía que, como menciona Barriga Calle[34], encontraba sustento en autores como Pedro de Torres, quien señalaba que la vara del desposorio fue su cetro, que se le habría dado intentado compensarlo por la pérdida del cetro de Judá[35]. De hecho, "desde que se puso en su mano [la vara] fue cetro; porque desde entonces se vio Christo en forma de flor en la vara de su mando para construirlo cetro real"[36].

Ahondando en el lugar de producción de la pintura, su análisis formal nos permite ponerla en relación con la obra de pintores quiteños de la segunda mitad y finales del siglo XVIII, como, por ejemplo, el círculo de los Cortés de Alcocer. Así pues, el celaje con la presencia de esas nubes blanquecinas y grisáceas, la vara de flores que porta san José, las aureolas del Niño y la Virgen, o la tonalidad general de la pintura, entre otras cuestiones, se encuentran resueltas prácticamente de la misma forma que en la *Presentación de niño Jesús en el templo* de Francisco Javier Cortés. Por otro lado, los rostros parecen asemejarse más concretamente con los de José Cortés de Alcocer, padre del anterior. Por ejemplo, su pintura *La Santísima Trinidad con La Sagrada Familia* localizada anteriormente en el Museo Filanbanco de Guayaquil (Ecuador) y de la que se desconoce su paradero actual. Cabe añadir, continuando con este análisis comparativo, que el rostro de nuestro san José guarda especial similitud con el de *Alonso de Ávila y el milagro de las viandas*, obra anónima quiteña de la segunda mitad del siglo

34. Barriga Calle, *Patrocinio, Monarquía y poder*, 155.
35. Pedro de Torres, *Excelencias de S. Joseph, varon divino, patriarca grande, esposo purissimo de la Madre de Dios, y altissimo Padre Adoptivo del Hijo de Dios* (Sevilla: por los Herederos de Thomàs Lopez de Haro, 1710), 250.
36. Pedro de Torres, 254.

XVIII, localizada en la Compañía de Quito. Por lo tanto, ante todas estas similitudes y aunque no podamos confirmar su autoría, sí parece estar claro encontrarnos ante una pintura quiteña de finales del siglo XVIII.

Otros lienzos enrollables en Antequera

Si bien el presente artículo se centra en los lienzos enrollables de factura americana localizados en las Carmelitas Descalzas de Antequera, resulta pertinente dejar constancia de la existencia de otros lienzos enrollables en esta ciudad, aunque realizados ahora por artistas andaluces. Es el caso del lienzo de la *Virgen de Belén* (Fig. 7), ubicado en la misma clausura conventual de las Carmelitas Descalzas junto al mencionado de *San José con el Niño*. En esta ocasión, la tonalidad y factura de la obra nos hace pensar estar ante una obra salida de un taller andaluz del siglo XVIII. La composición de la Virgen y el Niño Jesús recuerda a la obra del mismo tema realizada por Alonso Cano, aunque con un colorido y solución más propia del siglo XVIII, pareciendo la obra de algún seguidor de Pedro Atanasio Bocanegra.

Por otro lado, cabe reseñar la existencia de un lienzo con el retrato de *Fray Pedro de Flores* (Fig. 8), fechable hacia 1795 y localizado en el antecamarín de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Antequera. El interés de esta obra –además de por mostrar el retrato de dicho personaje y una leyenda biográfica del mismo–, radica en el hecho de que aparece pintado un pequeño lienzo enrollable con la imagen de san José y el Niño Jesús. Fray Pedro fue un franciscano que nació en Lucena (Córdoba) en 1720 y falleció en el convento de los Terceros Franciscanos de Antequera en 1795, y precisamente fue conocido por ser "especialísimo devoto y promotor de

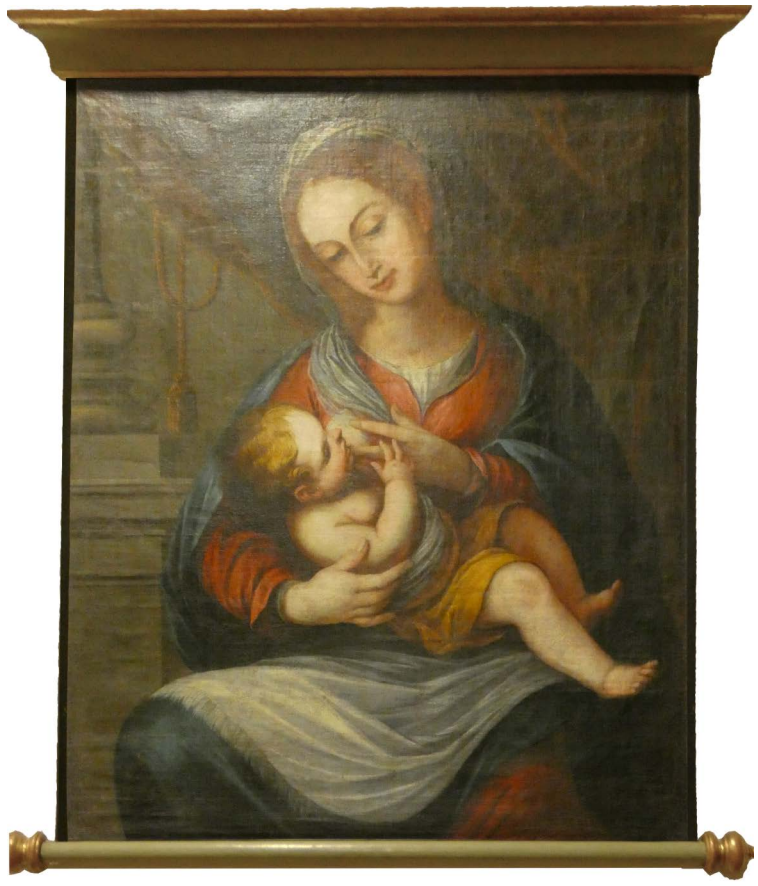


Fig. 7. Anónimo andaluz, *Virgen de Belén*, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo enrollable. Clausura del convento de Carmelitas Descalzas de Antequera, Málaga. © Fotografía: Mario Segovia Portillo.



Fig. 8. Anónimo andaluz, *Fray Pedro de Flores*, h. 1795. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Antequera, Málaga. © Fotografía: Sergio Ramírez González.

los cultos de San José", según aparece en la leyenda del lienzo. El contar con esta particular pintura de estuche con la imagen de san José, le permitiría poder venerarlo en cualquier lugar al que se desplazara, dada la facilidad con la que se transportaban de este tipo de obras.

Conclusiones

A lo largo de estas líneas hemos tenido la oportunidad de acercarnos hasta un ámbito de estudio escasamente trabajado hasta el momento, los conocidos lienzos enrollables o de estuche. Una particular tipología pictórica a la que no se le ha prestado el suficiente interés como demuestran los exiguos estudios sobre el tema. Por lo tanto, con

esta investigación contribuimos al conocimiento de estas pinturas a través del análisis de una serie de ejemplos localizados en la ciudad de Antequera (Málaga). Si bien nos centramos en los provenientes de los virreinatos americanos, también mencionamos otros que atribuimos a talleres andaluces.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de Indias (AGI). Sevilla. Fondos: Mapas, planos, documentos iconográficos y documentos especiales. Bulas y breves.

Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid. Fondos: Expedientes de pruebas de la Orden de Carlos III.

Fuentes bibliográficas

Alcalá, Luisa Elena. "Gathering at the Ahuehuete Tree: A conversation piece." En *The Significance of the Small Things: Essays in Honour of Diana Fane*, editado por Luisa Elena Alcalá y Ken Moser, 14-21. Madrid: Ediciones el Viso, 2018.

---. "El concepto de distancia en el estudio del arte virreinal." *Latin American and Latinx Visual Culture* 3, no. 3 (2021): 87-98. https://doi.org/10.1525/lavc.2021.3.3.87.

Ballesteros Torres, Pedro. "Universitarios Alcalaínos en las Audiencias Americanas. Siglo XVIII." *Estudios de Historia Social y Económica de América*, no. 9 (1992): 191-212.

Barriga Calle, Irma. *Patrocinio, Monarquía y poder: el glorioso patriarca señor San Joseph en el Perú Virreinal*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2010.

Blum, Dilys E. "Los textiles en las colonias iberoamericanas." En *Revelaciones: Las artes en América Latina, 1492-1829*, coordinado por Joseph J. Rishel y Suzane L. Stratton Pruitt, 148-156. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Bruquetas Galán, Rocío. "De Camariñas a Cuzco La imagen de Nuestra Señora del Monte Farelo, protectora de navegantes." En *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinatos americanos y la metrópolis*, editado por Fernando Quiles García, Pablo Francisco Amador Marrero, y Martha Fernández, 491-509. Sevilla: Enredars; Santiago de Compostela: Andavira, 2020.

Burkholder, Mark. A. y Donald S. Chandler. *Biographical Dictionary of Audiencia Ministers in the Americas, 1687-1821*. Londres: Greenwood Press, 1982.

Camacho Martínez, Rosario. *Inventario artístico de Málaga y su provincia*. Vol. 2. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España, 1985.

Clavijo García, Agustín. "Pintura colonial en Málaga y su provincia." En *Andalucía y América en el siglo XVIII: actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*, editado por Bibiano Torres

Ramírez y José Jesús Hernández Palomo, 89-118. Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, 1985.

Contreras-Guerrero, Adrián. "III. Las travesías del arte 1. Los equipajes indianos 2. La plata de Indias: piedad y demostración social." En *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España*, coordinado por Rafael López Guzmán, 229-255. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021.

---. "Aquellas 'curiosidades de Yndias'." En *Tornaviaje. Arte Iberoamericano en España*, coordinado por Rafael López Guzmán, 79-101. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021.

Contreras-Guerrero, Adrián y Camilo Andrés Moreno Bogoya, coords. *Pintura y escultura en las colecciones de la Catedral de Bogotá y su Capilla del Sagrario*. Bogotá: Arquidiócesis de Bogotá, 2023.

Cortés Guzmán, Alejandra. "Obra comentada: Miguel Cabrera. San José y el niño, siglo XVIII." En *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, coordinado por Verónica Zaragoza, 30. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.

Crouch, Megan. "Case Study of The Divine Shepherdess Painting." *CeROArt*, no. EGG 4 (2014). Consultado el 31 de julio de 2024, https://doi.org/10.4000/ceroart.4093.

Fernández De Córdoba, Pedro. *Memoria interesante para servir a la historia de las persecuciones de la Iglesia en América: por un amante de Truxillo y de su obispo*. Lima: Por Don Manuel Peña, 1821.

González Suárez, Federico. *Historia general de la República del Ecuador.* Vol. 5. Quito: Imprenta del Clero, 1891.

Justo Estebaranz, Ángel. "Arte quiteño en España." En *Arte quiteño más allá de Quito*, editado por Alfonso Ortiz Crespo y Adriana Pacheco Bustillos, 295-311. Quito: FONSAL, 2010.

López Guzmán, Rafael "El viaje de San José a América. Entre el patrocinio político y la actividad artesanal." En *Iberoamérica en perspectiva artística: transferencias culturales y devocionales*, editado por Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle y Carme López Calderón, 207-226. Castellón; Universidad Jaime I, Servicio de Publicaciones, 2016.

Mejías Álvarez, María Jesús. "Poder y devoción entre Quito y Vélez-Málaga. A propósito de un cáliz donado en 1783." En *El tesoro del lugar florido: estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, coordinado por Juan Haroldo Rodas Estrada, Nuria Salazar Simarro y Jesús Paniagua Pérez, 569-578. León: Universidad de León, 2017.

Ortega y Sagrista, Rafael. "Don José Carrión y Marfil, obispo de Trujillo y abad de Alcalá la Real (1746-1827)." *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, no. 15 (1985): 43-104.

Ortiz Crespo, Alfonso. *Guía de arquitectura. Ciudad de Quito*. Vol. 2. Quito/Sevilla: Junta de Andalucía, 2004.

Paniagua Pérez, Jesús. "Arte quiteño en algunos lugares de España." En *Arte quiteño más allá de Quito*, editado por Alfonso Ortiz Crespo y Adriana Pacheco Bustillos, 313-337. Quito: FONSAL, 2010.

Pezzi Cristóbal, Pilar. "La Real Congregación del Dulce Nombre de Jesús de Vélez-Málaga." En *Actas del VIII Congreso Nacional del Dulce Nombre de Jesús*, coordinado por Salvador David Pérez González y María José Sánchez Rodríguez, 157-175. Álora y Alhaurín el Grande: Hermandades y Cofradías del Dulce Nombre de Jesús, 2022.

Phips, Elena, Johanna Hectht, y Cristina Esteras Martín. *The Colonial Andes: Tapestries and Silverwork, 1530–1830*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2004.

Redondo Pérez, Eduardo. "Correspondencia a la vía reservada del obispo malagueño José Carrión y Marfil." En *El reino de Granada y el Nuevo Mundo: V Congreso Internacional de Historia de América, mayo de 1992*, 707-714. Vol. 1. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1994.

Romero Benítez, Jesús. *Guía Artística de Antequera*. Antequera: Caja de Ahorros de Antequera, 1989.

---. *El Museo Conventual de las Descalzas de Antequera*. Antequera: Ayuntamiento de Antequera y Centro Municipal de Patrimonio Histórico, 2008.

Ruiz Gutiérrez, Ana. *El galeón de Manila [1565-1815] Intercambios culturales*. Granada: Universidad de Granada, 2016.

Solano, Sergio Paolo. "Entre pinceles y armas Pablo Caballero Pimientel, pintor y capitán de milicias pardas en Cartagena de Indias, siglo XVIII." *Amauta* 10, no. 20 (2012): 25-29.

Torres, Pedro de. *Excelencias de S. Joseph, varon divino, patriarca grande, esposo purissimo de la Madre de Dios, y altissimo Padre Adoptivo del Hijo de Dios*. Sevilla: por los Herederos de Thomàs Lopez de Haro, 1710.

Wuffarden, Luis Eduardo. "Catálogo: Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla." En *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*, editado por Ricardo Kusunoki Rodríguez, 156-165. Lima: Museo de Arte de Lima, 2015.



El escultor genovés Francesco Galleano (c. 1713-1753): obras atribuibles y un modelo repetido por su taller

The Genoese Sculptor Francesco Galleano (c. 1713-1753): Attributable Works and a Model Repeated by his Workshop

Juan Luis Puya Lucena
Universidad de Sevilla, España
juanluispuya99@gmail.com
0009-0004-9331-0063

Recibido: 22/02/2024 | Aceptado: 02/09/2024

Resumen

Francesco Galleano fue uno de los escultores pertenecientes a aquel grupo de artistas que llegaron desde la ciudad ligur de Génova. Formado, al igual que su hermano Pietro, en el obrador de su maestro Antón María Maragliano, su instalación en la ciudad de Cádiz le permitió obtener y viabilizar los encargos realizados por su taller, expandiéndose a la zona que le rodeaba. Su gran éxito, a pesar de su pronta muerte, le sirvió para dominar el panorama escultórico genovés en la urbe gaditana. En este trabajo, abordaremos el estudio y propuesta de atribución de varios santos, situados en distintos templos de la ciudad, en el que se ha llevado a cabo un análisis histórico, artístico y comparativo. Asimismo, plantearemos la hipótesis sobre la presencia de un modelo utilizado por el obrador o por sus seguidores en reiteradas ocasiones.

Palabras clave

Francesco Galleano
Escultura genovesa
Madera policromada
Siglo XVIII
Cádiz
Modelo

Abstract

Francesco Galleano was one of the sculptors who belonged to that group of artists who came from of the Ligurian city of Genoa. Trained like his brother Pietro in the workshop of his master Antón María Maragliano, his installation in the city of Cadiz allowed him to get and make viable the orders made by his workshop, expanding to the area around him. His great success, despite his early death, allowed him to dominate the Genoese sculptural panorama in the city of Cadiz. In this article, we will address the study and proposed attribution of several sculptures, located in the different temples of Cadiz, in which a historical, artistic, and comparative analysis has been carried out. Likewise, we will raise the hypothesis that a model used by the workshop or by its supporters on many occasions.

Keywords

Francesco Galleano
Genoese Sculpture
Polychromed Wood
18th Century
Cadiz
Prototype

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Puya Lucena, Juan Luis. "El escultor genovés Francesco Galleano (c. 1713-1753): obras atribuibles y un modelo repetido por su taller." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 30 (2024): 112-129. https://doi.org/10.46661/atrio.9628.

© 2024 Juan Luis Puya Lucena. 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).

Antecedentes históricos

Cádiz se apoderó del monopolio de las Indias en 1717, mediante bula otorgada por el rey borbónico Felipe V, ordenando inmediatamente el traslado de la Casa de Contratación y del Consulado desde la vecina Sevilla. De esta forma, finalizó la pugna que ambas ciudades tenían por el control del comercio internacional. Este nuevo período floreciente y próspero para la urbe gaditana se caracterizó por el aumento demográfico y económico, la nueva expansión urbanística, el reforzamiento de murallas y la construcción y mejora de edificios[1]. Si bien, este suceso no fue más que el culmen de un proceso iniciado a mediados del siglo XVII, por el cual pretendía dominar el mercado marítimo. Su evidente condición portuaria permitía a los barcos la entrada y salida, al igual que a los comerciantes, que se enriquecían y se establecían tras un largo período de navegar entre países[2]. Y, luego, la recuperación de la ciudad, tras el fatídico asalto angloholandés de 1596. En este sentido, Cádiz gozó de un buen posicionamiento social y económico, que fue ascendiendo, frente a una Sevilla asolada por la epidemia de peste y la inutilización del río Guadalquivir. Por estos condicionantes, no parece extraño su posicionamiento por la dominación del comercio naval y su control total por aquellos años[3].

Ese interés por la demanda comercial propició la llegada de artistas de ámbito nacional, o bien de zona extranjera, que percibieron en Cádiz una oportunidad por trabajar con una clientela interesada y rigurosa. Ello coadyuvó a ser una ciudad cosmopolita, capaz de aglutinar a un grupo de comunidades europeas y agruparlas en un solo espacio, conformando una simbiosis cultural única. Por el caso que nos atañe, la escultura religiosa tomó un papel relevante en las iglesias gaditanas, contratando a esos artífices para ornamentar y embellecer los interiores, al tiempo de proporcionar el culto adecuado. Debemos recordar la inexistencia de una escuela local en Cádiz, pues siempre ha mirado más allá de sus fronteras, actuando como foco receptor de escultores, quienes desarrollaron parte de su carrera profesional en un momento determinado, o bien enviaban sus obras desde su lugar de origen. La madera policromada y el mármol, a veces pintado, fueron los materiales predilectos con los que plasmar las necesidades de una fervorosa sociedad gaditana[4].

1. Juan Alonso de la Sierra Fernández et al., *Guía artística de Cádiz y su provincia I* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005), 18; Manuel Bustos Rodríguez, "La topografía urbana del Cádiz moderno y su evolución," *RAMPAS*, no. 10 (2008): 420-425, https://doi.org/10.25267/Rev_atl-mediterr_prehist_arqueol_soc.2008.v10.14.
2. Sobre la condición portuaria de Cádiz en Juan José Iglesias Rodríguez, "Las infraestructuras portuarias de la Bahía de Cádiz ante el reto del monopolio americano," *Studia Histórica: Historia Moderna*, no. 2 (2017): 185-219, https://doi.org/10.14201/shhmo2017392185219.
3. Manuel Bustos Rodríguez, "Origen y consolidación de las élites gaditanas en la época moderna," en *Actas de las X Jornadas de Andalucía y América* (Universidad de Santa María de la Rábida, 1991), coord. Bibiano Torres Jiménez (Huelva: Diputación de Huelva, 1992), 175.
4. Carlos Maura Alarcón, *Semana Santa de Cádiz* (Madrid: Editorial Almuzara S.L., 2023), 64.

La escuela sevillana nutrió de obras a la ciudad desde finales del siglo XVI, dada la proximidad que hay entre las urbes. Una serie de escultores, que nacieron mayormente en la zona castellana, gallega o en Andalucía Oriental, se formaron en la ciudad del Guadalquivir bajo la tutela de los grandes maestros: Juan Martínez Montañés, José de Arce y Pedro Roldán. Del primero, trabajó como oficial el granadino Francisco de Villegas y, aunque bajo las directrices de Francisco de Ocampo, el gallego Jacinto Pimentel. Del siguiente, despuntó el riojano Alonso Martínez y, del último, la sevillana Luisa Roldán y su enorme estela, sobresaliendo su nieto Pedro Duque Cornejo, José Montes de Oca y Benito de Hita y Castillo[5]. No obstante, a finales del Seiscientos y principios del Setecientos, llegaron desde Italia importantes obras y conjuntos esculpidos en los referidos materiales. Fueron los casos de Tommaso Orsolino, Stefano Frugoni, Jacopo Antonio Ponzanelli, los hermanos Schiaffino, Nicola Fumo o los Patalano[6]. Sin embargo, los escultores genoveses fueron los que proveyeron, de manera cuantiosa, a la capital gaditana y a su provincia una vez establecidos allí. El reconocido *caposcuola* Antón María Maragliano[7] creó con sus manos, junto a sus discípulos, composiciones airosas y artificiales sin moverse de su Génova natal. Uno de sus más predilectos discípulos fue Francesco Galleano, quien sí se trasladó a Cádiz y se encontró con un panorama próspero y repleto de posibilidades para trabajar allí.

Francesco Galleano: biografía de un escultor genovés en Cádiz

La biografía de Francesco Galleano es, hasta el momento, demasiado escueta, pero nos permite conocer datos biográficos y trabajos realizados. Su natalicio se produjo en Génova en torno al año 1713, siendo hijo de José y María Galleano y hermano menor del también escultor Pietro Galleano. Se desconoce, hasta ahora, su entrada en el obrador de Anton Maria Maragliano, pero sería pronto cuando aprendiese el oficio por el cual asimilaría el estilo tan dinámico de su maestro y evolucionaría de manera progresiva. Su llegada a Cádiz a partir de 1727 fue decisiva para implantar su taller. Este hecho sería motivado por el envío de una escultura realizada por su hermano, lo que aumentó la posibilidad de quedarse. Razón no le faltó al pintor y tratadista genovés Carlo Giuseppe

5. José Roda Peña, "Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente," *Mirabilia Ars*, no. 1 (2014): 162-218.
6. Véase José Miguel Sánchez Peña, "Dos obras de Nicola Fumo," *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, no. 9 (1991): 97-106; Ricardo García Jurado, "Stefano Frugoni, escultor del mármol de Carrara," en *El Barroco: Universo de Experiencias*, eds. María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán (Granada: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017), 407-425.
7. Recomendamos Daniele Sanguinetti, *Anton Maria Maragliano 1664-1739. «Insignis sculptor Genue»* (Génova: Editorial SAGEP, 2012).

Ratti en afirmar, en su *Vite de'pittori, scultori, ed architteti genovesi*, que "...trasladado a Cádiz, tuvo muchas ocasiones de construir esculturas, en donde cosechó muchos éxitos, y más que podía haber conseguido si su apresurada muerte no lo hubiera arrebatado. Ello fue en el año 1735, mientras apenas alcanzando los 40 años de su vida". Si bien, erró en la fecha de fallecimiento, ya que no es correcta[8].

Los encargos, tanto documentados como asignados, bastaron para que su obrador se posicionase como uno de los más importantes de la provincia gaditana, llegando a dominar el panorama escultórico genovés hasta su óbito. Una de sus primeras obras fue la imagen de *Jesús Resucitado* del convento de San Francisco, realizada en 1729. El historiador Lorenzo Alonso de la Sierra publicó los pagos que la hermandad de los Trece proporcionó al genovés. Otros trabajos documentados son la talla de *Santa Bárbara* de la iglesia castrense de San Francisco en San Fernando[9] y la desaparecida urna procesional de Jesús Nazareno, fechados de manera respectiva en 1735 y 1736[10]. A ello habría que sumar un gran número de imágenes que fueron atribuidas y datadas en el segundo tercio del siglo XVIII, en su mayoría por José Miguel Sánchez Peña. Destacamos las obras gaditanas de la iglesia de San Lorenzo –relieves de los áticos del retablo mayor y laterales del crucero y *Nuestra Señora de los Dolores*–, las de San Juan de Dios –*San Miguel Arcángel* y *Nuestra Señora de la Soledad*– o el conjunto de los Misterios Dolorosos del Santo Rosario, ahora en el Museo Catedralicio[11]. También contribuyeron José Manuel Moreno Arana[12], Rafael Guirado[13] y Esperanza Señas[14] en la asignación de obras localizadas en la provincia gaditana como un *San Antonio*, ubicado en Jerez de la Frontera, la dolorosa del *Mayor Dolor* de San Fernando, en los dos primeros casos respectivamente, y un conjunto de imágenes del convento de las Descalzas en Sanlúcar de Barrameda.

8. Carlo Giuseppe Ratti, *Vite de'pittori, scultori, ed architetti genovesi* (Génova: Stamperia Casamara, 1769), 2:173.
9. Eduardo Martínez Pérez, "¿Una obra de Francesco Galleano en San Fernando? Argumentos para la atribución de la gloriosa virgen mártir Santa Bárbara, del Real Cuerpo de Artillería de Marina (S. Fernando, Cádiz)," *Cuadernos de restauración*, no. 7 (2003): 67-74.
10. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, *El Nazareno de Santa María. Cuatro siglos de arte en Cádiz* (Madrid: Silex ediciones, 1992), 80-81.
11. José Miguel Sánchez Peña, *Escultura Genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz* (Cádiz: autoedición, 2006), 119-125; 230-231; 239-243; 249-252.
12. José Manuel Moreno Arana, "La impronta genovesa en la escultura jerezana de la segunda mitad del siglo XVIII," *Revista de Historia de Jerez*, no. 16-17 (2014): 192.
13. Rafael Guirado Romero, "La Hermandad de la Vera-Cruz de San Fernando (1891-1931)" (Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Cádiz, 2021), 193-195.
14. Esperanza Sebas Fernández, "La escultura genovesa en el Convento de las Descalzas de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)," en *Hum171. Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. Nuevas investigaciones 2022*, coord. Fernando Cruz Isidoro (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2022), 129-142.

En relación a su vida personal, se casó con Magdalena Repeto el 11 de enero de 1743 en el Sagrario de la santa iglesia catedral, y meses después arrendaron una casa en la calle Villalobos esquina con la de Caballería. Las monjas doña Ana y doña Teresa Mier de Tojo, propietarias de la vivienda, les otorgaron habitarla por un tiempo de 6 años y con la cantidad anticipada de 15 pesos mensuales. En el mismo año, Galleano figuró junto a Francesco María Mayo, Cayetano de Acosta y Gonzalo Fernández de Pomar en la lista de artistas destacados para la reforma del Palacio Real de Madrid[15]. Tres años después, intentó participar en la construcción de la sillería de coro de la catedral de Córdoba, un hecho del que se carece de más información[16]. Retomando los datos del matrimonio, llegaron a tener dos hijos, llamados Francisco de Paula y José María, nacidos en 1752 y 1753. Fue, en ese momento, cuando el palacio de Villareal de El Puerto de Santa María requirió de sus servicios en la realización de las imágenes de su capilla particular[17]. Sin embargo, una enfermedad desconocida le impidió seguir trabajando. Por este motivo, pudo testar dos veces, declarando el fallecimiento de sus hijos y a su mujer como heredera universal y albacea junto a Francisco van Hemert y Tomás Micón[18]. El óbito del escultor aconteció el 21 de diciembre de 1753, siendo enterrado en la capilla de la Venerable Orden Tercera de Santo Domingo vestido con el hábito de la orden[19]. Tras su muerte, los escultores Doménico Giscardi en Cádiz y Jácome Baccaro en Jerez de la Frontera dominaron el panorama escultórico.

Francesco Galleano: obras atribuibles

La fama adquirida por Francesco Galleano y su taller se debe a su vasta y fecunda producción. En este punto, damos a conocer las imágenes que podemos considerar de su gubia. Una de ellas es la talla de *San Francisco de Asís* (Fig. 1) del cenobio franciscano de Nuestra Señora de los Remedios. Hemos conocido su ubicación en un retablo situado en la antigua capilla de San Diego de Alcalá. Sin embargo, fue trasladado a otro en 2017 en

15. Virginia Albarrán Martín, "Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid," *BSAA Arte*, no. 74 (2008): 207.
16. Rafael Aguilar Priego, "Bosquejo histórico de la ejecución de la sillería del coro de la Catedral de Córdoba," *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 17, no. 56 (1946): 180.
17. José Manuel Moreno Arana, "Hipólito Sancho y el estudio de la escultura barroca en la provincia de Cádiz," en *El legado de Jano: actas de las I Jornadas de Historia: conmemoración del 50º aniversario del fallecimiento de don Hipólito Sancho* (Jerez de la Frontera y El Puerto de Santa María, 2015), coord. Antonio Aguayo Cobo (Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezano, 2016), 81-97; "La escultura barroca en las provincias de Cádiz y Huelva," en *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, coord. Antonio Rafael Fernández Paradas (Antequera: ExLibric, 2016), 278; José Crisanto López Jiménez, *Escultura mediterránea. Final del siglo XVII y el XVIII. Notas desde el sureste de España* (Alicante: Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966), 9.
18. El poder de testar y el testamento fueron dados a conocer por Sánchez Peña, "Escultura genovesa," 117-118.
19. Sánchez Peña, 118.



Fig. 1. Taller de Francesco Galleano (atribuido), *San Francisco de Asís*, madera policromada y estofada. Convento de Nuestra Señora de los Remedios, Cádiz. © Fotografía: Juan Luis Puya Lucena.

el espacio dedicado a san Luis de los franceses, desmontado en 2020 sin razón aparente[20]. El santo fundador dirige su mirada hacia una pequeña cruz, indicando una posible relación con los grafismos faciales del *San José* de la capilla isleña de los Desamparados en la boca entornada, los ojos rehundidos, la nariz afilada y las cejas arqueadas. Asimismo, la barba, nacida a partir de las orejas y del surco naso-labial, y la cabellera, rasurada en el centro, ofrecen pequeñas y largas hebras de pelo de forma compacta y ondulante. La manera de tratarlo recuerda a la del referido *San Antonio* de la iglesia de los Descalzos de Jerez de la Frontera. Su mano diestra evoca a la de *Jesús Resucitado* del citado convento, mientras que sus pies aluden a los de *Santa Bárbara* de San Fernando, presentándose alargados y perforados junto al costado. Viste una túnica con capucha marrón, riquísimamente decorada con elementos donde predominan hojas y flores, ceñida por un cordón de tres nudos y con pliegues que no cesan de aparecer en diagonal. Su alarmante estado de conservación obliga a una restauración para que recupere los valores estéticos.

20. Juan Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, y Pablo Amador Marrero, *Convento y Museo. 450 años de la llegada de los franciscanos y del culto a la Vera-Cruz en Cádiz* (Cádiz: Hermandad de la Vera-Cruz, 2016), 75.



Fig. 2. Taller de Francesco Galleano (atribuido), *San Judas Tadeo*, madera policromada y estofada. Santa y apostólica iglesia catedral de la Santa Cruz sobre las aguas, Cádiz. © Fotografía: Juan Luis Puya Lucena.

Otro de los santos asignables es un *San Judas Tadeo* (Fig. 2) colocado en la capilla de San Benito de la catedral nueva. Si bien creemos que su ubicación debió ser la sacristía de la iglesia del hospital de la Misericordia (San Juan de Dios), teoría que proponemos a partir de un acta de cabildo localizada en el Archivo Catedralicio con fecha a uno de septiembre de 1845, en la que el canónigo de la catedral, don José María Yanguas y Soria:

> pidió constase en las Actas la procedencia de las Santas Imágenes que S. S. como encargado para ello por el Cabildo ha traído a esta Santa Iglesia Catedral desde el año 1838, en que se estrenó y en su virtud se mandó poner la nota que sigue a este acuerdo: del director de la Casa Hospicio de la Misericordia, una imagen de San Judas Tadeo, que existía en la sacristía de dicha iglesia[21].

21. Actas de los Cabildos generales 1583-1969, Acta de Cabildo uno de septiembre de 1845, sección I, serie uno, leg. 61, fol. 42, Archivo Catedralicio (ACC), Cádiz. Este documento fue recogido por Enrique Hormigo Sánchez y José Miguel Sánchez Peña, *Documentos para la Historia del Arte en Cádiz* (Cádiz: José Miguel Sánchez Peña, 2007), 30.



Fig. 3. Taller de Francesco Galleano (atribuido), *Busto de San Felipe Benizio*, madera policromada. Iglesia de San Lorenzo, Cádiz. © Fotografía: Juan Luis Puya Lucena.

El apóstol de Cristo comparte características fisonómicas con la *Virgen del Mayor Dolor* del conjunto de los Misterios Dolorosos, especialmente en la zona de los párpados, cejas y nariz. Sin embargo, la cabellera y la barba, ambas de aspecto grumoso y abocetado, recuerdan a las que empleó Galleano en el grupo de la Caída. No obstante, los pies concuerdan con los de Dios Hijo, uno de los protagonistas del relieve de la Santísima Trinidad del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo. La roca en la que se alza obliga a que el miembro inferior izquierdo reciba el peso y el contrario sirva de apoyo. Esta solución pone de relieve el aprendizaje de Galleano en el taller de Maragliano, en cuya producción se perciben un *San José con el Niño Jesús* y un *San Roque* con dicho recurso[22]. Resulta interesante la vestimenta, compuesta por una túnica y manto envolvente, que forman diversos planos acartonados y ondulaciones, mientras un repertorio de hojas y flores inundan tales indumentarias. Un libro, un hacha y una pequeña ranura en el pecho, del que posiblemente pendiera un relicario o un medallón con la faz de Cristo, conforman sus atributos.

Un busto de *San Felipe Benizio* (Fig. 3), perteneciente a la Venerable Orden Tercera de los Siervos de María, también es asimilable al quehacer del genovés[23]. El santo manifiesta su mirada inclinada y abstraída, a través del entornado de la boca, en la contemplación de un gran crucifijo cogido en sus manos. Merece especial atención la resolución de los pequeños mechones en la cabellera y barba, similares a los del ya estudiado *San Francisco de Asís*. Si bien, las facciones de su semblante pueden concordar con las

22. Daniele Sanguinetti, coord., *Anton Maria Maragliano. Bozzetti e piccole sculture* (Génova: Sagep editorial, 2010). Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Presepe en Imperia, 29 de mayo-12 de septiembre de 2010.
23. Miguel Ángel Castellano Pavón, "Exposición en la capilla de Servitas," *Diario de Cádiz*, 10 de marzo de 2021, consultado el 3 de diciembre de 2023, https://www.diariodecadiz.es/opinion/articulos/Exposicion-capilla-Servitas_0_1554446433.html.



Fig. 4. Taller de Francesco Galleano (atribuido), *San Benito de Palermo y Santa Efigenia de Etiopía*, h. 1752, madera policromada y estofada. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, Cádiz. © Fotografía: Juan Luis Puya Lucena.

del *Señor de la Oración del Huerto* del convento de la Piedad o, si cabe, con las de *San Cayetano* del retablo del Cristo de los Afligidos de la iglesia de San Lorenzo. Su cuerpo queda oculto por un hábito con muceta y escapulario negro sobre fondo marrón verdoso, colgando en su cintura una corona dolorosa y un libro en su diestra.

Hemos de añadir dos esculturas, ubicadas en el lado de la epístola del presbiterio de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, los santos Benito de Palermo y Efigenia, princesa de Etiopía (Fig. 4). Fueron titulares de una cofradía junto a Nuestra Señora de la Salud, fundada por la comunidad negra a mediados del siglo XVII en la parroquia del Rosario, resultado del enfrentamiento con la Orden de Predicadores al ser expulsados de la cofradía del Rosario, creada por éstos. Ambos personajes se convirtieron en los grandes abanderados del colectivo negroide, una gran minoría que vio en ellos su más fiel reflejo[24]. Las tallas que aquí presentamos obedecen a las características propias

24. Jaime Calderón Rovira, "Las cofradías de negros, pardos y mulatos en el Cádiz de la Edad Moderna," en *Del espacio a la identidad. Patrimonios y humanidades en el siglo XXI*, eds. Pablo López Gómez, Ana Beatriz Hidalgo Salamanca, Ana Cristina Rodríguez Guerra, Eduardo Fernández García, y Rafael Ceballos Roa (León: Universidad de León, 2021), 70-71, 73-75.

de Francesco Galleano, aunque no ofrecen la soltura que el genovés conseguía en sus imágenes, por lo que pensamos en un seguidor suyo. La cronología de ambos la situamos en torno al año 1752. En ese año, la hermandad contrató a Tomás Guisado el Joven[25] para la ejecución de un retablo donde albergar a sus titulares. Para la ocasión, se realizarían las nuevas imágenes de los santos, ya que sabemos que la efigie actual de *San Benito* debió ser sustituida por la que fue reclamada y devuelta por los cofrades, según consta en el *Libro de Cabildos* de la hermandad del Rosario[26]. En relación a *Santa Efigenia*, se incorporó como tercera titular en esos años, pues no consta que lo haya sido con anterioridad[27]. Habría que tener presente el proceso de expansión devocional en el siglo XVIII por Francisco Colmenero, quien llevó a la santa no sólo a los rincones de España, sino también a los virreinatos americanos, por lo que no sería extraña su adhesión[28]. Por otro lado, citamos que la titular mariana, la *Virgen de la Salud*, fue intervenida por un maestro anónimo[29].

Si bien, san Benito de Palermo fue un fraile franciscano del siglo XVI, cuyo culto y difusión fue inmediato tras su muerte. La presencia de la orden y de la raza facilitó su expansión por Andalucía de forma abrumada[30]. El santo mira fijamente al frente, en cuya testa, coronada por un halo dorado, se manifiestan los párpados levantados, uno de los signos ineludibles en la producción de nuestro genovés, así como la boca entreabierta, que nos recuerda a la de *San Miguel Arcángel* de la iglesia de San Juan de Dios. Sus manos desproporcionadas sostienen con cuidado una cruz en la siniestra y, seguramente, un corazón en llamas en la diestra, ésta última coincide en forma con la del referido *San José* de Génova. La túnica marrón, de planos recortados y ceñida por un cíngulo, oculta su cuerpo, que ofrece un sutil *contrapposto*. En cambio, santa Efigenia de Etiopía fue una figura de los primeros tiempos del cristianismo, relacionada con san Mateo

25. Hormigo Sánchez y Sánchez Peña, "Documentos," 198. Tomás Guisado el Joven ha sido estudiado por Álvaro Recio Mir, "El retablo rococó," en *El retablo barroco sevillano*, eds. Fátima Halcón y Francisco Javier Herrera García (Sevilla: Fundación El Monte-Universidad de Sevilla, 2000), 215; Francisco Javier Herrera García, "El retablo en Carmona durante la segunda mitad del siglo XVIII," en *Actas del III Congreso de Historia de Carmona*, coord. Manuel González Jiménez (Carmona: Universidad de Sevilla, 2003); Manuel Antonio Ramos Suárez, "El retablo mayor de la Capilla de la Vera Cruz de Marchena (Sevilla)," *Laboratorio de Arte*, no. 32 (2020): 251-270, https://doi.org/10.12795/LA.2020.i32.13.
26. Calderón Rovira, "Las cofradías," 74.
27. En un documento fechado en 1738 no consta el nombre de santa Efigenia. Nos referimos a Hormigo Sánchez y Sánchez Peña, "Documentos," 197.
28. Ismael Martínez Carretero, "Santos legendarios del Carmelo e iconografía," en *El culto a los Santos: cofradías, devoción, fiestas y arte* (San Lorenzo del Escorial, 2-5 de septiembre de 2008), coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escurialenses, 2008), 403-404.
29. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, coord., *Pietas Populi. Pervivencias* (Cádiz: Consejo Local de Hermandades y Cofradías, 2012). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Provincial en Cádiz, 2 de agosto-2 de septiembre de 2012.
30. Bernard Vincent, "San Benito de Palermo en España," *Studia Histórica. Historia Moderna*, no. 1 (2016): 24-25, 27, https://doi.org/10.14201/shhmo20163812338.

y su evangelización por Etiopía y el Valle del Nubia. La talla mira con atención la cruz, sostenida en su derecha, mientras en la siniestra debió portar un libro o una iglesia en llamas, sus símbolos habituales. Viste túnica con escapulario y toca de color marrón y capa y velo blanco, siendo atractiva la decoración de flores y rocallas que ocupan dichas indumentarias, ofreciendo planos irregulares a modo de pliegues[31].

Un modelo repetido en el taller de Francesco Galleano

Una de las peculiaridades de la producción del taller de Francesco Galleano es el uso reiterado de un modelo basado en la colocación de los ropajes de forma desplegada y con numerosos dobleces en las túnicas. En el caso de los mantos, queda recogido en uno de los lados de la imagen, mientras es dejado caer en el opuesto, lo que ganaría en movimiento. El hecho de esta repetición podría deberse a que nuestro genovés vio en él un éxito asegurado para numerosos trabajos. Una de las primeras imágenes que localizamos es la *Virgen del Carmen* del convento de las Descalzas de Sanlúcar de Barrameda (Fig. 5), fechada en 1736. Aquí, no sólo observamos esa clara composición, heredada de Maragliano[32] –sentada o de pie, pero disponiendo al Niño Jesús en el lado izquierdo y el

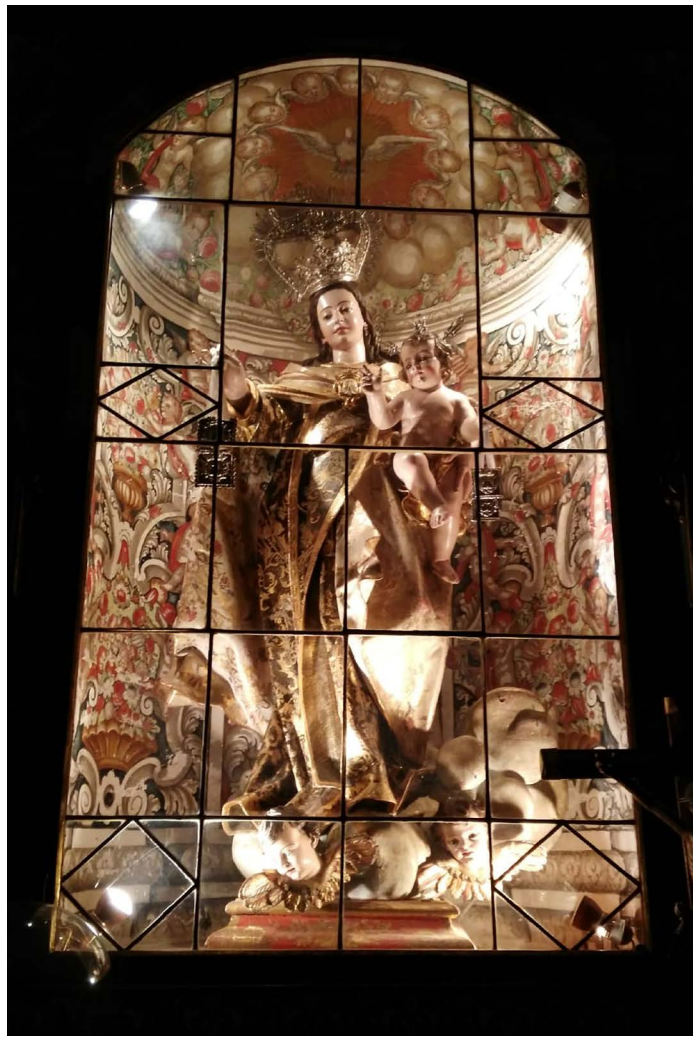


Fig. 5. Taller de Francesco Galleano (atribuido), *Virgen del Carmen*, 1736, madera policromada y estofada. Convento de los Descalzos, Sanlúcar de Barrameda. © Fotografía: Manuel de los Reyes.

31. Rafael Castañeda García y Bernard Vicent, "Las representaciones de santa Ifigenia en las monarquías ibéricas, siglos XVI-XVIII," en *Imagen y santidad entre el Mediterráneo y América ibérica durante la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*, eds. Claire Bouvier y Ramón Dilla Martí (Lille: Universidad de Lille, 2021), 18, https://doi.org/10.4000/atlante.8669. Fabio Zarattini, "Santos negros carmelitas e franciscanos: estudo das imagens de Minas Gerais e Pernambuco," *REVER* 22, no. 1 (2022): 62, https://doi.org/10.23925/1677-1222.2021vol22i1a5.
32. Véase la Virgen de Porta Coeli de la iglesia del Carmen, la Virgen del Rosario de la capilla del Pópulo, ambas localizadas en Cádiz, y la Virgen del Rosario de la iglesia mayor de San Fernando.



Fig. 6. Taller de Francesco Galleano (atribuido), *San Fructuoso*, madera policromada y estofada. Iglesia de Santa Cruz, Cádiz. © Fotografía: Juan Luis Puya Lucena.

cetro o rosario en el contrario–, sino que los aditamentos portados, especialmente la capa blanca, ofrecen este anguloso y magistral recurso[33].

Por otro lado, existen tres esculturas, que representan a tres santos obispos, atribuibles al taller de Galleano y que parten de un mismo modelo, pero con ligeras modificaciones. Nos inclinamos a pensar que las fuentes grabadas son las causantes de esta imitación, aunque, por ahora, desconocemos las que hayan sido utilizadas. Sin embargo, el genovés no fue el único en utilizar esta manera mencionada al principio, pues hemos encontrado varios escultores, entre ellos el murciano Francisco Salzillo y el campobassano Paolo Saverio di Zinno, que emplean esta solución. Del primero, destacaremos el *San Vicente Ferrer* de la iglesia de Santiago de Murcia y del segundo mencionaremos un *San Blas*, localizado en Isernia (Italia). De esta forma, no es baladí pensar que existe una repetición en las obras de índole iconográfica en nuestro escultor, como veremos a continuación.

Una de las esculturas, que reseñamos, es un *San Fructuoso* (Fig. 6) que la parroquia del Sagrario de la Santa Cruz expone en su capilla bautismal. Si bien precisa de una restauración urgente, los datos son escasos, siendo nombrado en el primer tomo de *Cádiz Artística*: "Se conserva en este recinto (la capilla bautismal) una talla dieciochesca de San Fructuoso (...)"[34], donde hoy permanece. La potencia expresiva de su rostro es resaltada en el levantamiento excesivo de los párpados, la boca abierta o la aparición

33. La imagen ha sido estudiada recientemente por Señas Fernández, "La escultura genovesa," 139-141.
34. Alonso de la Sierra Fernández et al., "Cádiz artística," 28-29.

de rasgos vetustos como las arrugas y la barba gris poblada. La túnica y el alba de color blanco han sido solucionados mediante pliegues doblados perpendicularmente, mientras que la capa pluvial, cerrada por un broche, es dejada caer en el lado derecho y recogida en el contrario. Asimismo, su mano izquierda reposa sobre un libro y la opuesta porta el báculo con un haz con llamas.



Fig. 7. Taller de Francesco Galleano (atribuido), *San Blas*, h. 1750, madera policromada y estofada. Convento de Nuestra Señora de los Remedios, Cádiz. © Fotografía: Juan Luis Puya Lucena.

Este esquema también lo hallamos en la pequeña efigie de *San Blas* (Fig. 7), que actualmente ocupa la hornacina lateral izquierda del retablo central de la capilla de San Diego de Alcalá y habitada por la hermandad del Nazareno del Amor[35]. Si bien, su destino fue el ático de un simulacro lignario dedicado a san Donato, que acabó pereciendo en la contienda de 1931. Una fotografía de finales del siglo XIX demuestra que estaba colocado en la cara posterior del primer pilar de la nave de la epístola[36]. De nuevo, contemplamos esa composición anteriormente reseñada, pero con matices tenidos en cuenta: la mirada absorta, mientras hace ademán de cerrar los párpados, el color negro de su túnica o la mano diestra bendiciendo. En fecha indeterminada, debió desaparecerle el báculo, ubicado en la siniestra. Igualmente, en el desaparecido *San Agustín* (Fig. 8) del palacio de Villarreal de El Puerto de Santa María encontramos esta solución. Si bien, el santo de Hipona coge una parte de su capa pluvial con la izquierda, al tiempo de portar su cayado en el lado opuesto[37].

35. Alonso de la Sierra Fernández, Alonso de la Sierra Fernández, y Amador Marrero, "450 años," 64-65.
36. El retablo debió realizarse en torno a 1650 bajo la dirección de Alejandro de Saavedra, pero a mediados del siglo XVIII la parte central fue modificada, incorporándose la vitrina y la hornacina del ático, donde se situaba la pequeña talla de San Blas, siendo posible adscribirla al taller de Francesco Galleano hacia 1750. Alonso de la Sierra Fernández, Alonso de la Sierra Fernández, y Amador Marrero, 77.
37. López Jiménez, "Escultura Mediterránea," 9.



Fig. 8. Francesco Galleano, *retablo de la Capilla de los Purullena (paradero desconocido)*, 1753. Palacio de los Purullena, El Puerto de Santa María. © Fotografía: Centro Municipal de Patrimonio Histórico de El Puerto de Santa María.



Fig. 9. ¿Francisco de Villegas? (cabeza y manos) y taller de Francesco Galleano (túnica y manto) (atribuido), *San José con el Niño Jesús*, madera policromada y estofada. Iglesia de la Santa Cruz, Cádiz. © Fotografía: Juan Luis Puya Lucena.

Para acabar este punto, reseñaremos una escultura de *San José con el Niño* (Fig. 9), situada en la parroquia de Santa Cruz. Este tipo representativo tuvo predicamento en Cádiz en el siglo XVIII, cuando los artistas, especialmente genoveses, ejecutaron exuberantes imágenes de esta fraternal iconografía. En este caso responde a una intervención, ya que la cabeza y manos del patriarca son anteriores, asignándose a la gubia de Francisco de Villegas. La vestimenta, que oculta su cuerpo, es lo que realizaría el taller de Francesco Galleano. De aspecto volumétrico, consta de una túnica de numerosos pliegues verticales y un manto, decorado con roleos vegetales en ambos casos[38].

38. Alonso de la Sierra Fernández et al., "Cádiz artística," 29. Sobre la fotografía en Recursos de Investigación de la Alhambra, "Cádiz. Sª. Catalina [Iglesia de San Francisco. Cádiz]," consultado el 12 de octubre de 2024, https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/9759.

Conclusiones

El escultor Francesco Galleano consiguió dominar el panorama escultórico genovés en Cádiz y su área limítrofe, por medio de los encargos tomados por su taller. A partir de este artículo, la producción del artista queda ampliada y se ha podido reconstruir parte de la historia de algunas imágenes por medio de diversas fuentes. Si bien, queda por demostrar qué modelos o estampas utilizaba el genovés para la creación de sus obras lo cual, sin duda, merece un estudio en profundidad. Estas ideas debieron ser trasladadas a otros miembros del taller o artistas seguidores de su arte, como fue el caso de Antonio Molinari, de un desconocido Gerónimo Guano u otros que todavía están sin descubrir. En definitiva, Francesco Galleano demostró su validez como escultor en una ciudad pujante y en época de bonanza en la que, a pesar de su pronta muerte, creó una multitud de esculturas para las iglesias y hermandades gaditanas y su provincia.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo Catedralicio (ACC). Cádiz. Fondos: Actas de Cabildo.

Fuentes bibliográficas

Aguilar Priego, Rafael. "Bosquejo histórico de la ejecución de la sillería del coro de la Catedral de Córdoba." *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 17, no. 56 (1946): 173-214.

Albarrán Martín, Virginia. "Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid." *BSAA Arte*, no. 74 (2008): 203-218.

Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo. *El Nazareno de Santa María. Cuatro siglos de arte en Cádiz*. Madrid: Silex ediciones, 1992.

---, coord. *Pietas Populi. Pervivencias*. Cádiz: Consejo Local de Hermandades y Cofradías, 2012. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Provincial en Cádiz, 2 de agosto-2 de septiembre de 2012.

Alonso de la Sierra Fernández, Juan, Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, y Pablo Amador Marrero. *Convento y Museo. 450 años de la llegada de los franciscanos y del culto a la Vera-Cruz en Cádiz*. Cádiz: Hermandad de la Vera-Cruz, 2016.

Alonso de la Sierra Fernández, Juan, Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, Pablo Pomar Rodil, y Miguel Ángel Mariscal. *Guía artística de Cádiz y su provincia I*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.

Bustos Rodríguez, Manuel. "Origen y consolidación de las élites gaditanas en la época moderna." En *Actas de las X Jornadas de Andalucía y América* (Universidad de Santa María de la Rábida, 1991), coordinado por Bibiano Torres Jiménez, 175. Huelva: Diputación de Huelva, 1992.

---. "La topografía urbana del Cádiz moderno y su evolución." *RAMPAS*, no. 10 (2008): 413-444. https://doi.org/10.25267/Rev_atl-mediterr_prehist_arqueol_soc.2008.v10.14.

Calderón Rovira, Jaime. "Las cofradías de negros, pardos y mulatos en el Cádiz de la Edad Moderna." En *Del espacio a la identidad. Patrimonios y humanidades en el siglo XXI*, editado por Pablo López Gómez, Ana Beatriz Hidalgo Salamanca, Ana Cristina Rodríguez Guerra, Eduardo Fernández García, y Rafael Ceballos Roa, 65-78. León: Universidad de León, 2021.

Castañeda García, Rafael, y Bernard Vicent. "Las representaciones de santa Efigenia en las monarquías ibéricas, siglos XVI-XVIII." En *Imagen y santidad entre el Mediterráneo y América ibérica durante la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII)*, editado por Claire Bouvier y Ramón Dilla Martí, 1-39. Lille: Universidad de Lille, 2021. https://doi.org/10.4000/atlante.8669.

Castellano Pavón, Miguel Ángel. "Exposición en la capilla de Servitas." *Diario de Cádiz*, 10 de marzo de 2021, consultado el 3 de diciembre de 2023, https://www.diariodecadiz.es/opinion/articulos/Exposicion-capilla-Servitas_0_1554446433.html.

García Jurado, Ricardo. "Stefano Frugoni, escultor del mármol de Carrara." En *El Barroco: Universo de Experiencias*, editado por María del Amor Rodríguez Miranda y José Antonio Peinado Guzmán, 407-425. Granada: Asociación Hurtado Izquierdo, 2017.

Guirado Romero, Rafael. "La Hermandad de la Vera-Cruz de San Fernando (1891-1931)." Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Cádiz, 2021.

Herrera García, Francisco Javier. "El retablo en Carmona durante la segunda mitad del siglo XVIII." En *Actas del III Congreso de Historia de Carmona*, coordinado por Manuel González Jiménez, 221-249. Carmona: Universidad de Sevilla, 2003.

Hormigo Sánchez, Enrique, y José Miguel Sánchez Peña. *Documentos para la Historia del Arte en Cádiz*. Vol. 1. Cádiz: José Miguel Sánchez Peña, 2007.

Iglesias Rodríguez, Juan José. "Las infraestructuras portuarias de la Bahía de Cádiz ante el reto del monopolio americano." *Studia Histórica: Historia Moderna*, no. 2 (2017): 185-219. https://doi.org/10.14201/shhmo20173692185219.

López Jiménez, José Crisanto. *Escultura mediterránea. Final del siglo XVII y el XVIII. Notas desde el sureste de España*. Alicante: Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966.

Martínez Carretero, Ismael. "Santos legendarios del Carmelo e iconografia." En *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte* (San Lorenzo del Escorial, 2-5 de septiembre de 2008), coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 393-416. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escurialenses, 2008.

Martínez Pérez, Eduardo. "¿Una obra de Francesco Galleano en San Fernando? Argumentos para la atribución de la gloriosa virgen mártir Santa Bárbara, del Real Cuerpo de Artillería de Marina (S. Fernando, Cádiz)." *Cuadernos de restauración*, no. 7 (2009): 67-74.

Maura Alarcón, Carlos. *Semana Santa de Cádiz*. Madrid: Editorial Almuzara SL, 2023.

Moreno Arana, José Manuel. "La impronta genovesa en la escultura jerezana de la segunda mitad del siglo XVIII." *Revista de Historia de Jerez*, no. 16-17 (2014): 169-195.

---. "Hipólito Sancho y el estudio de la escultura barroca en la provincia de Cádiz." En *El legado de Jano: actas de las I Jornadas de Historia: conmemoración del 50º aniversario del fallecimiento de don Hipólito Sancho* (Jerez de la Frontera, El Puerto de Santa María, 2015), coordinado por Antonio Aguayo Cobo, 81-97. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios Históricos Jerezano, 2016.

---. "La escultura barroca en las provincias de Cádiz y Huelva." En *Escultura Barroco Español: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, coordinado por Antonio Rafael Fernández Paradas, 273-296. Vol. 2. Antequera: ExLibric, 2016.

Ramos Suárez, Manuel Antonio. "El retablo mayor de la Capilla de la Vera Cruz de Marchena (Sevilla)." *Laboratorio de Arte*, no. 32 (2020): 251-270. https://doi.org/10.12795/LA.2020.i32.13.

Ratti, Carlo Giuseppe. *Vite de'pittori, scultori, ed architetti genovesi*. Vol. 2. Génova: Stamperia Casamara, 1769.

Recio Mir, Álvaro. "El retablo rococó." En *El retablo barroco sevillano*, editado por Fátima Halcón y Francisco Javier Herrera García. Sevilla: Fundación El Monte-Universidad de Sevilla, 2000.

Roda Peña, José. "Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente." *Mirabilia Ars*, no. 1 (2014): 162-218.

Sánchez Peña, José Miguel. "Dos obras de Nicola Fumo." *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, no. 9 (1991): 97-106.

---. *Escultura Genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*. Cádiz: autoedición, 2006.

Sanguinetti, Daniele, coord. *Anton Maria Maragliano. Bozzetti e piccole sculture*. Génova: Sagep editorial, 2010. Publicado con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del Presepe en Imperia, 29 de mayo-12 de septiembre de 2010.

---. *Anton Maria Maragliano 1664-1739. «Insignis sculptor Genue»*. Génova: Editorial SAGEP, 2012.

Señas Domínguez, Esperanza. "La escultura genovesa en el convento de las Descalzas de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)." En *Hum171. Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. Nuevas investigaciones 2022*, editado por Fernando Cruz Isidoro, 129-142. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2022.

Vincent, Bernard. "San Benito de Palermo en España." *Studia Histórica. Historia Moderna*, no. 1 (2016): 23-38. https://doi.org/10.14201/shhmo20163812338.

Zarattini, Fabio. "Santos negros carmelitas e franciscanos: estudo das imagens de Minas Gerais e Pernambuco." *REVER* 22, no. 1 (2022): 59-76. https://doi.org/10.23925/1677-1222.2021vol22i1a5.


BONAPARTE
KAROLVS . MAGNVS . IMP

Propaganda y manipulación a través de la pintura. Antoine-Jean Gros y la campaña de Napoleón a Siria

Propaganda and Manipulation through Painting. Antoine-Jean Gros and Napoleon's Campaign to Syria

Antonio Pérez Largacha
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR), Logroño, España
Antonio.perezlargacha@unir.net
0000-0002-4459-394X

Recibido: 01/06/2024 | Aceptado: 08/07/2024

Resumen

Durante la expedición a Egipto, Napoleón realizó una campaña militar a Siria que, como la realizada en Egipto, fue un fracaso. Durante el asedio de Jaffa y Acre el ejército francés sufrió una plaga y algunas decisiones de Napoleón fueron criticadas y divulgadas por la prensa de Inglaterra. En un contexto político complicado, Napoleón recurrió al arte, y en especial a la pintura, para acallar los rumores sobre su actitud y aparecer como protector de los soldados antes de ser coronado emperador. Las pinturas de Antoine-Jean Gros relativas a la campaña en Siria reflejan la propaganda y manipulación de lo que realmente ocurrió y ponen las bases de un orientalismo, al tiempo que la pintura histórica adquiere una dimensión nueva y diferente.

Palabras clave

Antoine-Jean Gros
Napoleón
Siria
Jaffa
Orientalismo
Pintura histórica

Abstract

During his expedition to Egypt, Napoleon conducted a military campaign in Syria which, like the one in Egypt, was a failure. During the siege of Jaffa and Acre the French army suffered a plague and some of Napoleon's decisions were criticized and revealed by the English press. In a complicated political context, Napoleon turned to art, and especially painting, to silence rumours about his attitude and to appear as a protector of the soldiers before he was crowned Emperor. Antoine-Jean Gros' paintings of the campaign in Syria reflect the propaganda and manipulation of what really happened and lay the foundations for an orientalism, while historical painting takes on a new and different dimension.

Keywords

Antoine-Jean Gros
Napoleon
Syria
Jaffa
Orientalism
Historical Painting

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Pérez Largacha, Antonio. "Propaganda y manipulación a través de la pintura. Antoine-Jean Gros y la campaña de Napoleón a Siria." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 30 (2024): 130-149. https://doi.org/10.46661/atrio.10629.

© 2024 Antonio Pérez Largacha. 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



Fig. 1. Jacques-Louis David, *Napoleón en el paso de San Bernardo*, 1802. Óleo sobre lienzo. Palacio de Versalles, Francia. © Fotografía: Wikimedia Commons, https://lfn.m.wikipedia.org/wiki/Fix:Jacques_Louis_David_-_Bonaparte_franchissant_le_Grand_Saint-Bernard,_20_mai_1800_-_Google_Art_Project.jpg.

La vida y obra artística de Antoine-Jean Gros (1771-1835) está unida a la carrera política de Napoleón Bonaparte y, junto a Jacques-Louis David (1748-1825) y Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), fue el pintor que participó de una forma más activa en la propaganda visual de su Consulado e Imperio, contribuyendo a construir y representar el mito de Bonaparte. En opinión de David O'Brian, la admiración de Gros por Napoleón le llevó a reflejar y plasmar su devoción por la guerra, su desprecio por la vida humana y su atávico culto imperial[1].

Como discípulo de Jacques-Louis David, sus pinturas reflejan su influencia en composiciones, actitudes y temáticas. Un ejemplo es el cuadro que representa a *Napoleón en el paso de San Bernardo*[2] (Fig. 1), donde David transmite la imagen de un Bonaparte triunfante con unas virtudes que hasta entonces eran propias de héroes de la antigüedad. Una composición en la que, con el gesto de su brazo, Napoleón indica el camino a seguir y fija la mirada del espectador, como hará Gros en el cuadro que representa a Bonaparte visitando a las tropas francesas apestadas en Jaffa, en el que Napoleón palpa la pústula de un soldado enfermo. En ambos casos la mano que revela la acción se representa sin el guante, lo que otorga una visión más personal, íntima y cercana, en el caso de Jaffa hacia unos soldados que están sufriendo[3].

* Grupo de Investigación GRIHAL. Universidad Internacional de La Rioja.

1. David O'Brian, *After the Revolution: Antoine-Jean Gros, Painting and Propaganda under Napoleon* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2006), 10.
2. El cuadro fue encargado originalmente por Carlos IV, rey de España, a Jacques-Louis David, pidiendo posteriormente Napoleón tres copias más, Albert Boime, *Art in an Age of Bonapartism. 1800-1810* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 41.
3. Un gesto y actitud que David también plasmó en su cuadro *La muerte de Sócrates*, realizado en 1787 (Metropolitan Museum de Nueva

Otro paralelismo es que el cuadro de David transmite una campaña militar que no fue tan victoriosa. Las tropas francesas estuvieron próximas al fracaso y Napoleón llegó días después y montado en una mula, como lo representó Paul Delaroche en 1848. Como sucederá con la campaña militar a Egipto y Siria se transmite una imagen alterada de lo que aconteció, pues había que exhibir unos mensajes de gloria y triunfo, de exaltación de la personalidad de Napoleón.



Fig. 2. Jean-Antoine Gros, *Bonaparte en el Puente de Arcole*, ca. 1796. Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre (RF 361), París, Francia. © Fotografía: Museo del Louvre, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010063557.

En 1793 Antoine-Jean Gros se desplazó a Italia, donde conoció a Josefina de Beauharnais (Bonaparte) en 1797 y le introdujo en el círculo de Napoleón en Milán. Allí realizó un estudio de su cuadro representando a Napoleón en la batalla del puente de Arcole en 1796, expuesto en el salón de 1801 (Fig. 2). En este retrato y evento Napoleón encarna los valores propios de la Revolución, los de un soldado capacitado para dirigir y motivar al ejército sin importar el rango. Pero en paralelo al ascenso político de Napoleón dicha cualidad revolucionaria iría desapareciendo y rescataría unos modelos previos a la Revolución que, aunque asociados a la realeza, los artistas de Napoleón dotaron de un nuevo significado. En sus pinturas Gros trasladó la ideología basada en los logros de la Revolución francesa a la figura de Napoleón Bonaparte, su ascenso social y político gracias a unos valores y virtudes que encarnaban tanto el pasado como el presente. Es por ello por lo que para entender la obra de Gros hay que conocer el contexto político y comprender cómo Napoleón manipuló ciertos hechos, utilizando las artes para difundir su figura y poder[4]. Como dice Susan Siegfried, con la

York 31.45). La obra de David convierte al cuerpo y los gestos en transmisores de mensajes, no solo la cara como había sido normal durante el Rococó. Dorothy Johnson, "Corporality and communication: The gestural revolution of Diderot, David, and the Oath of the Horatii," *The Art Bulletin*, no. 71 (1) (1989): 93-113, https://doi.org/10.1080/00043079.1989.10788480.

4. Antonio Baldassarre, "The Politics of Images. Considerations on French Nineteenth-Century Orientalist Art (ca. 1800 – ca. 1880) as a para-

Revolución francesa se representaba lo que sucedía, la historia ya no pertenecía solamente al pasado, sino al presente, lo que Napoleón elevó y llevó a sus intereses políticos personales[5].

Napoleón había regresado de su campaña a Egipto en 1799 y dio el golpe de estado el 18 de brumario (9 de noviembre), siendo coronado emperador en 1804. En estos años Antoine-Jean Gros y otros pintores recibieron encargos muy bien remunerados que, artísticamente, estaban limitados por unas temáticas preestablecidas con especificaciones concretas sobre qué y cómo representarlas. Durante los años de la Revolución los pintores habían sido relativamente libres para escoger la temática de sus obras, pero con Napoleón era el gobierno quien comisionaba qué hechos relativos a su vida y victorias debían ser representados y expuestos en los salones oficiales. En el caso de las pinturas, estas adquirieron además un formato espectacular. Unas instrucciones y temáticas que fueron plasmadas por Antoine-Jean Gros en sus pinturas, quien adquirió un reconocimiento que perdió con el final de Napoleón[6].

Los objetivos de nuestro estudio son demostrar la utilización política de la campaña que Napoleón realizó en Siria a través del arte y, en especial, la pintura, convirtiendo un fracaso en victoria; al tiempo que Antoine-Jean Gross pretendió en sus cuadros desmentir los rumores y noticias que sobre la actitud de Napoleón llegaban a Francia, utilizando para ello modelos del mundo clásico que bien conocía por su participación en el traslado a París de obras de arte desde Italia. Igualmente, la campaña en Egipto y Siria no trasladó a Francia ningún objeto u obra de arte, al contrario que el resto de las campañas realizadas por Napoleón, que deseaba convertir París en la nueva Roma. Es por ello por lo que la pintura se convirtió en transmisora de unos logros civilizadores e inició el camino hacia el orientalismo.

---

digm of Narration and Translation," en *Narrated Communities, narrates Realities. Narration as Cognitive Processing and Cultural Practice*, eds. Hermann Blume, Christoph Leitgeb, y Michael Rössner (Leiden: Brill, 2015), 203, https://doi.org/10.1163/9789004184121_014; Philip Dwyer, "Napoleon and the Foundation of the Empire," *The Historical Journal*, no. 53 (2010): 339-358, https://doi.org/10.1017/S0018246X1000004X.

5. Susan Siegfried, "Visualizing History in Eighteenth-Century France," ***Representations***, no. 145 (2019): 95, https://doi.org/10.1525/rep.2019.145.1.80.
6. Con posterioridad a Napoleón, Antoine-Jean Gros fue profesor de la Escuela de Bellas Artes donde reemplazó al exiliado David, convirtiéndose en un artista influyente para Géricault, Delacroix y otros pintores del naciente Romanticismo al considerarse su estilo un antídoto al clasicismo académico, pero a pesar de recibir diferentes encargos, como pintar algunos techos en las galerías del Louvre, su obra fue siendo cada vez más criticada, lo que le llevó a suicidarse en el Sena en 1835.

La campaña a Egipto de Napoleón y su propaganda

La campaña de Napoleón a Siria se enmarca en la expedición que en 1798 pretendió invadir Egipto y que, en líneas generales, resultó ser un fracaso, con un elevado coste en vidas humanas y recursos invertidos. Sin embargo, en torno a ella se cimentó una imagen de victoria, gloria y conocimiento que perdura en la actualidad, en especial en torno a la egiptología, con obras como *L'Description de l'Egypte*. Sin embargo, en relación con la pintura de Antoine-Jean Gross la principal influencia fue la de Vivant Denon, que en 1802 publicó *Voyage dans la Basse et Haute Egypte*, obra de gran repercusión en Francia e Inglaterra, y fue nombrado director del Museo Napoleón (como era conocido el actual Museo del Louvre), cargo desde el que organizó los salones artísticos.

Los planes y propuestas para la invasión de Egipto fueron usuales en los siglos XVII y XVIII, al tiempo que afloraba la imagen de un Egipto en declive político y económico a causa del deficiente gobierno y administración de los mamelucos. Esta visión fue confirmada por los relatos de viajeros como Volney o el barón de Tott, que afirmaron que la conquista de Egipto sería rápida y fácil, recobrando bajo el mandato francés la prosperidad que había tenido en época grecorromana y transmitía la tradición clásica[7]. Es de ese modo cómo la imagen de una Francia liberadora y restauradora de un pasado glorioso también fue aflorando y contribuyó a poner las bases del orientalismo, acentuó la visión de un Oriente diferente, exótico y, en cierta medida, peligroso, mensajes que están presentes en la obra de Antoine-Jean Gros.

Tras el desembarco de Napoleón en Alejandría y su victoria en la conocida como batalla de las Pirámides, todo parecía indicar que la conquista y dominio de Egipto iba a ser rápida, pero la flota francesa fue destruida en Aboukir por Nelson y Napoleón debió permanecer y gobernar Egipto desde el aislamiento. Al mismo tiempo el Imperio otomano le declaró la guerra y emitió la yihad, la resistencia mameluca en el Alto Egipto fue permanente y la colaboración de la población árabe fue mínima, aconteciendo diversas revueltas. La más importante en El Cairo a la que Napoleón respondió con violencia y crueldad[8]. Es en este contexto en el que se enmarca la expedición que Napoleón realizó a Siria.

7. Philip Dwyer, *Napoleon. The Path to Power* (Londres: Bloomsbury Publishing, 2008), 333-347. La obra de Volney, *Voyage en Syrie et en Ègypte* (1787), fue una fuente de inspiración para Napoleón. Sobre el barón de Tott, un noble húngaro que trabajó como espía y preparó un plan de invasión de Egipto, Ferenc Tóth, "Un Hongrois en Ègypte Avant Napoleón. La misión secrète du Baron de Tott," *Revue Historique des armées*, no. 270 (2013): 14-22, https://doi.org/10.3917/rha.270.0014.
8. De ella se realizaron dos versiones pictóricas. La de Anne-Louis Girodet, de gran violencia y expuesta en el salón de 1810, fue encargada por Denon en 1809, año en el que los ejércitos de Napoleón estaban en campaña en Austria y encontraron mucha resistencia.

En la misma Napoleón intentó consolidar su posición en Egipto, en especial después de la destrucción que había sufrido su flota, pero resultó un fracaso que anticiparía su regreso a Francia. En el transcurso de esta, en el mes de marzo de 1799 el ejército francés inició el asedio de la ciudad de Jaffa y después de abrir una brecha en sus defensas Napoleón envió a dos emisarios para que negociaran su rendición, pero fueron asesinados y sus cabezas expuestas en picas en los muros. Ese mismo día la ciudad fue tomada y las tropas francesas se dedicaron, durante dos o tres días, al pillaje y la destrucción, matando a todas las personas sin importar el sexo o la edad. Con posterioridad, unos 3000 prisioneros fueron ejecutados en una playa cercana, llegando a recibir la orden los soldados de no gastar municiones y utilizar las bayonetas, lo que realizaron a pesar de la repugnancia que sintieron[9]. A continuación, Napoleón se dirigió a Acre, la cual asedió sin éxito durante dos meses, regresando a Jaffa.

En el transcurso de esta campaña el ejército francés fue diezmado por una epidemia de peste, contexto en el Antoine-Jean Gross representará la visita de Napoleón a un hospital en Jaffa. Ante la situación Napoleón decidió abandonar la ciudad y dejar en ella a aquellos soldados enfermos que no podían seguir la marcha, incluso circuló el rumor de que dio la orden de dejarles el veneno suficiente para que lo utilizaran. Cuando los ingleses entraron en la ciudad encontraron a algunos de ellos, lo que propició la extensión de los rumores sobre la actitud, personalidad y moralidad de Napoleón en la prensa inglesa (Fig. 3)[10]. Unos rumores que resultan fundamentales para comprender el cuadro que realizará Antoine-Jean Gross.

Es difícil analizar o describir las características de la plaga. En sus memorias, Napoleón se refiere a ella como una "fiebre", diciendo que no se trataba de una enfermedad contagiosa, mientras que René-Nicolas Desgenettes (1762-1837), médico del ejército francés, se refiere a la peste como "fiebre bubónica", prohibiendo nombrarla por su nombre al ser conocedor del pánico que generaba. En definitiva, la campaña militar en Egipto y Siria conllevó la aparición de penurias y realidades ante las que los ejércitos europeos no estaban preparados, no solo la peste, también enfermedades como la disentería o problemas oculares,

Los rebeldes son mamelucos o beduinos, no árabes, tomando Girodet los modelos de la obra de Denon. Por el contrario, la versión de Pierre-Narcisse Guérin muestra un Napoleón clemente y cercano hacia los rebeldes. Fue expuesta en el salón de 1808 junto a otras obras que reflejan la actitud piadosa de Napoleón, siendo los motivos las batallas y rumores que circulaban sobre la crueldad y mortandad que causaban las campañas napoleónicas.

9. Una descripción de lo acontecido en la campaña en Siria puede encontrarse en Dwyer, *Napoleón. The Path to Power*, 415-422.
10. En 1802, sir Robert Thomas Wilson publicó un relato sobre la muerte de 580 soldados dentro de los dos volúmenes de su historia sobre la expedición inglesa a Egipto, una obra que fue traducida al francés ese mismo año; Porterfield, *The Allure of Empire*, 47-55.

que también utilizará Antonine-Jean Gross para enaltecer aún más la figura de Napoleón[11].

Tras el fracaso de su expedición a Siria, Napoleón regresó a Egipto, donde derrotó al ejército otomano en Aboukir antes de regresar a Francia, victoria representada también por Gros. Pero no fue Napoleón quién encargó el cuadro, sino el general Murat, representado en el centro en una actitud acorde con los ideales y normas que se habían establecido. El cuadro fue expuesto en el salón de 1806, reflejando las caras de los otomanos pánico y temor, mientras son expulsados hacia el mar, en oposición a la calma y tranquilidad de las tropas francesas.

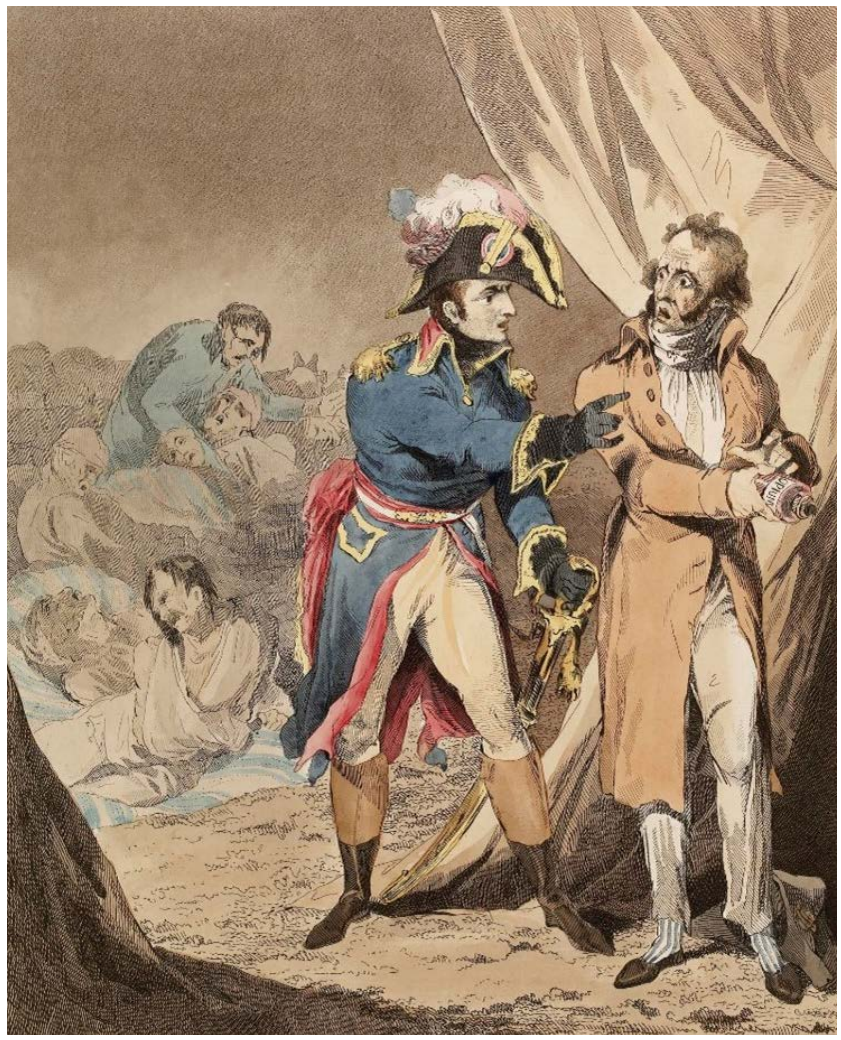


Fig. 3. *Bonaparte ordenando envenenar a sus soldados en Jaffa*, 1803. Grabado. Museo Británico (1886,0407.984), Londres, Reino Unido. © Fotografía: Museo Británico, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1866-0407-984.

A pesar de las dificultades de comunicación con Francia, Napoleón consiguió mantener la difusión de sus pretendidos triunfos y logros, mientras desde Inglaterra se emitía una visión opuesta. Una guerra de información que, como veremos, estuvo latente en la obra de Antoine-Jean Gros.

Antoine-Jean Gros y la representación de la campaña en Siria

La legitimación y difusión de la campaña en Egipto ocupó un lugar central en los años del Consulado de Napoleón; encarnaba su victoria más glamurosa pero también su derrota más significativa, siendo preciso elaborar una narración que ocultara su fracaso, desautorizara los rumores que llegaban desde Inglaterra y ensalzara su actitud y gobierno[12].

11. Catherine Kelly, "Medicine and the Egyptian Campaign: the Development of the Military Medical Officer during the Napoleonic Wars c. 1798-1801," *Canadian Journal of Health History*, no. 27 (2010): 321-342, https://doi.org/10.3138/cbmh.27.2.321.
12. Ian Coller, *Arab France. Islam and the Making of Modern Europe 1798-1831* (Los Angeles: University California Press, 2010), 99-120, https://doi.org/10.1525/california/9780520260641.001.0001.



Fig. 4. Antoine-Jean Gros, *Batalla de Nazaret*, 1801. Óleo sobre lienzo. Musée d'arts de Nantes, Francia. © Fotografía: Wikimedia Commons, https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Antoine-Jean_Gros_010.jpg.

El primer cuadro que se le comisionó a Antoine-Jean Gros fue el de la *Batalla de Nazaret* en la que el protagonista no es Napoleón, sino el general Junot (Fig. 4). Con su boceto consiguió el premio del salón celebrado en 1801, que no le fue entregado debido a las críticas que recibió, relacionadas con una composición en la que no hay un plano central claro y bien definido en el que se pueda distinguir al protagonista. El general Junot es representado en la retaguardia en combate con un jinete mameluco en lugar de estar al mando, en el centro de la composición para fijar la mirada del espectador, una lección que Gros aprendió y no repitió para centrarse en el boato al protagonista, Napoleón.

En la *Batalla de Nazaret*, Gros representa unos actos de valentía con un gran dinamismo y audacia técnica, pero que en su conjunto resultan anecdóticos e individuales y están protagonizados por soldados, no oficiales. De ese modo Gros equiparaba el valor del general Junot con el de unos anónimos soldados representados en primer plano y en diferentes grupos. Como hemos mencionado, esta había sido la manera de representar las efemérides en los primeros años de la Revolución. Todo ello impidió que Gros pudiera convertir su propuesta en un gran cuadro, de unos siete metros de ancho, como se recogía en las cláusulas de la competición[13].

13. La batalla del monte Tabor fue pintada también por Louis Francois Lejeune y expuesta en el salón de 1804, estando la figura de Napoleón en el centro (Museo de Versalles, MV 6855).



Fig. 5. Antoine-Jean Gros, *Bonaparte visitando apestados en Jaffa*, 1804. Óleo sobre lienzo. Museo del Louvre, París, Francia. © Fotografía: Museo del Louvre, https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062570.

Pero conjuntamente a los personajes y la victoria militar que se representa, en el boceto de Gros, y en todas las pinturas de la misma realizadas durante el siglo XIX, concurre un trasfondo ideológico revelador con la representación de Nazaret y del monte Tabor; transmitir la voluntad de Francia por dominar una tierra vinculada con la vida de Cristo, así como expulsar a los árabes y los turcos de los santos lugares de la cristiandad[14]. Es en este sentido en el que también se puede entender la violencia que se desprende en lo representado, un mensaje de la necesidad que existía de que Occidente y, en especial, Francia, derrotara y procediera a civilizar a un Oriente donde la violencia y la crueldad de sus poblaciones colisionaba con la civilización y cultura de Occidente.

Como hemos mencionado, durante la campaña el ejército francés sufrió los efectos de una plaga y Napoleón realizó una visita al hospital de Jaffa que Gros representó en un gran cuadro que le fue encargado en 1804, año en el que Napoleón iba a ser coronado emperador (Fig. 5). La incidencia que tuvo la plaga, los rumores que sobre ella se extendieron y la utilización que de ella realizó Inglaterra resultan fundamentales para comprender el cuadro de Gros. Todo ello en un año en el que Napoleón iba a ser coronado emperador y existían fuertes tensiones internas, por lo que Antoine-Jean Gros recibió

14. Todd Porterfield, *The Allure of Empire* (Princeton: Princeton University Press, 1998), 47. El monte Tabor se encuentra en la baja Galilea y es donde, según los evangelios, tuvo lugar la transfiguración de Jesús.



Fig. 6. Antoine-Jean Gros, *Boceto de Napoleón visitando apestados en Jaffa*, 1804. Óleo sobre lienzo. New Orleans Museum of Art, Nueva Orleans, EE. UU. © Fotografía: Wikimedia Commons, https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Study_for_Bonaparte_visitant_les_pestiferes_de_Jaffa_-_A.-J._Gros,_1804_(New_Orleans_Mus_of_Art_67.24).jpg.

el encargo de contribuir a desmentir los rumores con un gran cuadro que, al mismo tiempo, exaltara la figura de Napoleón[15].

Todo lo que ocurrió en Jaffa fue trágico, pero Antoine-Jean Gros lo convirtió en un suceso que irradia el carisma, el poder y personalidad de Napoleón, la escena conjuga el horror y lo sublime recobrando además motivos y actitudes que habían sido propios de la realeza. Pero el cuadro, como lo conocemos, no fue su primera idea (Fig. 6). Los bocetos que se conservan revelan una composición y actitud de los personajes, en especial

15. Francia había firmado la paz con Austria (1801) e Inglaterra (1802), así como el Concordato con el papa (1802), pero en 1803 se rompió la paz alcanzada por el tratado de Amiens y existía una tensión entre Napoleón y los royalistas. Artísticamente, las obras sobre guerras habían sido escasas hasta 1804, pero coincidiendo con la coronación de Napoleón como emperador son más frecuentes, Darcy Grigsby, "Rumor, Contagion and Colonization in Gros's Plague-Stricken of Jaffa (1804)," *Representations*, no. 51 (1995): 32-5, https://doi.org/10.2307/2928645.

de Napoleón, muy diferente. En ellos Napoleón sostiene el cadáver de un apestado en una actitud similar a la de Menelao sosteniendo el cuerpo de Patroclo de la Loggia de Lanzi en Florencia, un grupo escultórico del que Gros realizó varios dibujos[16]. Un boceto que no tenía el decoro necesario para las pretensiones imperiales de Napoleón, siendo la versión final muy diferente, con un mensaje político y legitimador que muestra los hechos en un escenario oriental, lo que era novedoso y exótico. Las representaciones de Egipto con anterioridad habían sido muy escasas, recibiendo los ropajes y el entorno críticas al distraer la atención del espectador[17].

El cuadro se expuso en el salón de 1804 y fue la obra más aclamada. El conocimiento que Gros podía tener de la campaña provenía de los relatos que circulaban en París y de Vivant Denon, al tiempo que recurrió a obras clásicas e italianas que conocía como modelo. Ello explica que la luz y los colores sean cálidos, una influencia de Rubens que a su vez anticipa el arte romántico. Gros combina la luz y el color para crear un brillo que rodea la figura de Napoleón, al tiempo que el contraste entre luz y oscuridad lo utiliza para resaltar sus cualidades[18]. En el boceto Gros había ubicado la escena y a los personajes como en un friso, con un fondo poco profundo y cerrado, como lo hacía su maestro David, pero en el cuadro Gros dispone a los personajes como los radios de una rueda, con Napoleón en el centro y una pincelada viva, apasionada, que anticipa a Delacroix y abandona de esa forma el austero clasicismo. El lugar es sobrio, la luz y un suelo polvoriento dejan espacio para los personajes, pudiéndose considerar una de las primeras manifestaciones del Romanticismo francés.

En el conjunto de la escena Gros insiste en el sufrimiento de los soldados franceses apestados. En un primer plano los enfermos agonizan y transmiten su miedo, pánico y desesperación, pero Gros transforma el horror de la realidad en una imagen en la que destaca la actitud, el gesto de Napoleón, que recuerda al de los reyes franceses y su poder curativo, tocando con su mano la pústula de un enfermo. Detrás, la actitud de René-Nicolas Desgenettes es de calma y prudencia en medio del caos, y con su mano previene a Napoleón ante lo que va a hacer, mientras que un oficial se tapa la nariz. Esta es la composición central, que fija la mirada del espectador, debiendo valorar que la representación de personas que realmente estuvieron en Jaffa es una forma efectiva

16. Dibujos que se conservan en el Museo del Louvre (RF 29955,28; 29956,22; 29956,34).
17. Anna Piussi, "The Orient of Paris: The Vanishing of Egypt from Early Nineteenth-Century Paris Salons (1800-1827)," en *La France et l'Égypte à l'époque des vice-rois, 1805-1882*, eds. Daniel Panzaz y Andre Raymond (Cairo: IFAO, 2002), 40-52.
18. Dwyer, *Citizen Emperor*, 153.

de dar una autenticidad a lo que se representa, y la presencia de Desgenettes ayudaba a acallar los rumores.

No se representa una victoria militar, sino el sufrimiento de un ejército diezmado por la plaga, contexto en el que adquiere una visibilidad mayor la actitud de Napoleón. Uno de los problemas que tuvo Napoleón fue la oposición de la sociedad hacia los reclutamientos, y Gros recibió el encargo antes de la campaña a Alemania, por lo que la imagen de Napoleón como protector de los soldados también emitía un mensaje[19].

La escena transcurre en el patio de una mezquita que es utilizada como hospital y donde los orientales apenas tienen protagonismo. Su presencia se reduce a dos personajes en la izquierda que reparten pan y un doctor que intenta curar a un soldado, los árabes nada pueden aportar, están resignados y habituados a vivir estas situaciones[20]. Son los franceses los que sufren las consecuencias, los soldados son víctimas pasivas. Solo la actitud de Napoleón transmite algo de esperanza y seguridad ante la realidad de una plaga que es uno de los peligros de Oriente a los que debe enfrentarse Occidente. Un contexto en el que también destaca que, apoyado sobre una columna, Gros represente a un soldado ciego que intenta acercarse, oír a Napoleón[21]. Igualmente, la actitud de los árabes también puede ser interpretada como una demostración de que reconocían la superioridad intelectual de Francia y por ello se mostraban colaboradores. En este sentido, destaca que, al fondo del cuadro, en el centro, se encuentre la bandera francesa, símbolo de que Francia llevaba la civilización a Tierra Santa[22].

Ya nos hemos referido a la importancia de los gestos, de los mensajes que con las actitudes se querían emitir. Al respecto, Grigsby piensa que el mensaje que Gros deseaba transmitir no era el poder curativo de Napoleón, sino hacer visible su idea de que la enfermedad no era contagiosa, un pensamiento que era irracional en su opinión, por lo que el cuadro transmite la importancia y el valor de la racionalidad frente a la imaginación y el temor[23]. Pero esa "racionalidad" de Napoleón choca con la actitud cristiana que adopta, siendo la interpretación curativa, la del rey taumaturgo, la que domina

19. Alan Forrest, *Conscripts and Deserters: the Army and French Society during the Revolution and the Empire* (Oxford: Oxford University Press, 1989): 188-190.
20. Grigsby, "Rumor," 9.
21. En opinión de Baldassarre, "The Politics of Images," 199, esta figura es una influencia de la *Resurrección de Lázaro*, de la escuela de Bonifazio de Pitati.
22. Porterfield, *The Allure of Empire*, 56-61.
23. Grigsby, "Rumor," 25-26. También se reflejaba el mensaje de que el peligro de Oriente eran sus plagas, sus enfermedades, Dominique Chevè, "¿Représenter l'Orient épidémique? Regards croises d'artistes francais (XVIII et XIX siècles): une approche anthropologique," *Cahiers de la Mediterranee*, no. 96 (2018): 271-288, https://doi.org/10.4000/cdlm.10975.

la interpretación, la evocación de un poder en una escena que se desarrolla en Tierra Santa. Napoleón extiende su mano en un gesto similar al de Cristo, una imagen descrita por O'Brian como la de un Cristo con uniforme republicano[24]. Una actitud sanadora de Napoleón que se ha comparado con la estatua de Apolo Belvedere, también trasladada desde el Vaticano a París.

En opinión de Dwyer, la plaga es una metáfora de la situación política francesa, con diversas facciones que solo podía unir Napoleón; el caos y la muerte se visualiza en unos soldados desnudos y enfermos, mientras que el orden y la esperanza se transmiten en un Napoleón uniformado con sus generales como única solución[25]. La imagen de Napoleón es opuesta a la que transmitían los rumores, se preocupa por sus soldados y su bienestar. Gros representa lo sucedido en Jaffa como algo contra lo que solo el temple y la serenidad de Napoleón podían combatir, era el salvador y el protector, capaz de controlar a Oriente y proporcionar un futuro glorioso a Francia. Como en el retrato de Arcole o el paso de San Bernardo de David, lo que se representa no se corresponde con la realidad y Napoleón no es un agresor, sus guerras tienen como finalidad transmitir los valores de la Ilustración, establecer la paz. La derrota y el fracaso de la campaña a Egipto y Siria se esconden, lo que importa es el mensaje y su recepción por la opinión pública[26].

Es este un cuadro en el que existen alusiones religiosas, casi milagrosas, asociadas al poder, teniendo lugar además la escena en Tierra Santa. Una utilización de símbolos religiosos que también es propia de Ingres en su retrato *Napoleón en su trono imperial*. En ambos casos existía el problema de representar la autoridad con una iconografía que recordaba al pasado y un contexto histórico en el que el poder monárquico y religioso habían quebrado con la Revolución, pero Gros, como después Ingres, transmiten un nuevo poder que no es monárquico, sino imperial.

Otro de los cuadros más conocido de Antoine-Jean Gros tiene relación con la aventura oriental de Napoleón, la *Batalla de las Pirámides* (1810), una de sus obras más pequeñas, solo 4 metros de largo, que se popularizó al realizarse numerosos grabados para

24. O'Brian, *After the Revolution,* 102; Walter Friedlaender, "Napoleon as Roi Thaumaturge," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* no. 4, (1941): 139-141, https://doi.org/10.2307/750411. Tampoco se debe olvidar que en 1803 se firmó el concordato con el Papa que, además, iba a asistir a su coronación como emperador en París.
25. Philip Dwyer, "Citizen Emperor. Political Ritual, Popular Sovereignty and the Coronation of Napoleon I," *History*, no. 100 (2015): 46, https://doi.org/10.1111/1468-229X.12089.
26. O'Brien, *After the Revolution,*116-7. Sobre los informes que la policía emitió en relación con las reacciones de los espectadores, Dwyer, *Citizen Emperor*, 153-155.



Fig. 7. Antoine-Jean Gros, *Batalla de las pirámides*, 1810. Óleo sobre lienzo. Palacio de Versalles, Francia. © Fotografía: Wikimedia Commons, https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Baron_Antoine-Jean_Gros-Battle_Pyramids_1810.jpg#file.

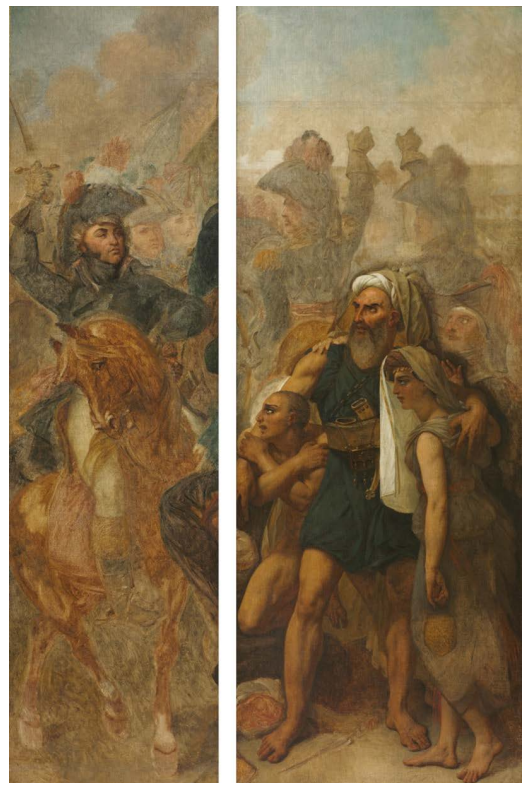


Fig. 8. Antoine-Jean Gros, *general Kleber* y *familia egipcia*. Añadidos al cuadro de la *Batalla de las Pirámides*. Óleo sobre lienzo. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, EE. UU. © Fotografía: The Cleveland Museum of Art, https://www.clevelandart.org/art/1972.17.

su difusión (Fig. 7). Lo que es menos conocido, pero resulta realmente significativo, es que el cuadro tal y como se puede contemplar en la actualidad no fue la versión original, ya que en torno a 1835 se le añadieron las dos escenas que están en los extremos, la figura del general Kleber y la familia egipcia (Fig. 8), ambas incluidas quizás para quitar algo de protagonismo a Napoleón por deseo del rey Luis Felipe I de Francia.

Arte, propaganda y glorificación

Desde su campaña en Italia, Napoleón mostró un interés por las obras de arte y su transporte a Francia, lo que no pudo hacer con la campaña en Egipto, pues los objetos de arte que reunieron los *savants* que le acompañaron quedaron en manos de Inglaterra. Es en este sentido en el que también se puede interpretar el deseo que tuvo Napoleón por difundir los logros alcanzados en Egipto[27]. Una de las consecuencias de la

27. Sobre la importancia que la imagen y las obras de arte tenía para Napoleón, Stephanie O'Rourke, "The Sediments of History in Napoleonic France," *Word & Image*, no. 37 (2021): 6-20, https://doi.org/10.1080/02666286.2020.1866797.

Revolución francesa fue que la historia ya no pertenecía, o buscaba su legitimidad, en el pasado.· La Revolución implicó que se representara aquello que sucedía y Napoleón puso las artes al servicio de su figura y glorificación[28].

Siempre se han indicado las similitudes que Napoleón anheló establecer con personajes como Augusto o Alejandro Magno, modelos de una antigüedad también en unos momentos históricos de cambios políticos y territoriales[29]. En esta línea, Bell ha analizado el carisma de algunos gobernantes de finales del siglo XVIII que tuvieron como elementos característicos ser héroes militares, redentores que salvaban a su pueblo de la crisis, externa o interna, y se convirtieron en fundadores de la nación superando las tensiones existentes[30].

Todo ello está presente en el arte que se desarrolló en torno a Napoleón, en su deseo de convertir al que sería el Louvre en el gran museo europeo, llamado Museo Napoleón entre 1804 y 1815. Napoleón utilizó el arte y, a través de gestos, actitudes y representaciones transmitió una historia que, en muchas ocasiones, no era real sino manipulada, considerando que los grandes cuadros eran un medio para formar memorias nacionales[31]. Como hemos podido ir comprobando, Napoleón utilizó de forma propagandística su campaña en Egipto cuando en realidad fue un fracaso y sus pintores, en especial Antoine-Jean Gros, le mostraron como salvador, no solo de los soldados, también de un Oriente que debía reconocer el poder y sabiduría de Occidente encarnada en su figura y Francia, al tiempo que se exhibía la superioridad del ejército francés frente a un enemigo incivilizado.

Una propaganda a través del arte que ya habían utilizado los reyes borbónicos, en especial Luis XIV[32], pero Napoleón debió combinar las ideas revolucionarias que habían sacudido los cimientos políticos, sociales, económicos y religiosos de Francia con su personalidad, gobierno y carisma, lo que realizó a través de un control sobre las

28. Siegfried, "Visualizing," 95.
29. Caroline Van Eck, Miguel John Versluys, y Pieter ter Keurs, "The Biography of Cultures: style, Objects and agency. Proposal for an interdisciplinary approach," *Cahiers de l'École du Louvre*, no. 7 (2015): 2-22, https://doi.org/10.4000/cel.275, analizan y comparan la Roma de Augusto y el Paris de Napoleón.
30. David Bell, *Men on Horseback. The power of Charisma in the Age of Revolution* (Nueva York: Farrar, 2020). Su estudio se centra en cinco personajes, Pasquale Paoli, padre del nacionalismo corso, George Washington, padre de los EE. UU., Napoleón Bonaparte, Toussaint Louverture, líder de la revolución haitiana, y Simón Bolívar.
31. Nicholas Warner, "Picturing Power: the depiction of leadership in Art," *Leadership and the Humanities,* no. 2 (2014): 4-26, https://doi.org/10.4337/lath.2014.01.01. Sobre la posterior utilización, crítica y olvido, hasta la actualidad de la gran pintura relacionada con la figura de Napoleón, David O'Brian, "Another lieu de mémoire. Napoleonic Painting, the Museum and French Memory," en *War Memories in Revolutionary Europe*, eds. Alan Forrest y Etienne Francois (Londres: Palgrave, 2012), 291-316.
32. Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven: Yale University Press, 1992).

manifestaciones artísticas. Una manipulación y transmisión de los hechos que queda reflejada en una canción que tuvo gran éxito durante todo el siglo XIX en Francia: *Partant pour la Syrie,* cuya música se atribuye a Hortense de Beauharnais. Compuesta en 1807 describe las hazañas de un cruzado en Siria[33].

Entre 1804 y 1815 las paredes de los salones se llenaron de obras que conmemoraban los éxitos militares de Napoleón gracias a un control temático y unas instrucciones claras que impedían la libertad artística, al tiempo que se regresaba a unos cuadros a gran escala que habían desaparecido con anterioridad. Todo ello para manipular a la opinión pública y servir las intenciones políticas del Imperio, recuperando Napoleón y Vivant Denon una temática que había desaparecido prácticamente de la pintura, los cuadros de batallas[34], convirtiendo a la pintura histórica en un poderoso vehículo de propaganda. Transformar la derrota en victoria fue una de las preocupaciones del régimen napoleónico, sin olvidar los rumores y la campaña que en contra de las acciones de Napoleón se realizaba desde Inglaterra.

Con posterioridad a Napoleón muchas de los cuadros y obras artísticas relacionados con sus años de gobierno fueron retirados, eliminados u olvidados[35]. Con el gobierno de Napoleón III su figura fue restituida, y la campaña a Egipto recibió especial atención, lo que contribuyó tanto a la "egiptomanía" como a la visión liberadora, civilizadora y de éxito militar que tuvo la campaña a Egipto y Siria de Napoleón, volviéndose a esconder su fracaso militar y que fue un desastre económico, razón por la que la obra de Antoine-Jean Gros fue nuevamente valorada.

Conclusión

Napoleón utilizó el arte para crear una percepción de victoria en todas y cada una de sus campañas militares, incluida la de Egipto y Siria, que en realidad fue un fracaso, pero gracias a ella Oriente pasó a formar parte de un lenguaje visual que transmitía unos mensajes.

33. Hortense de Beauharnais (1783-1837) se casó con el hermano de Napoleón, Luis Bonaparte y fue la madre de Napoleón III; Baldassaire, "The Politics of Images," 190-1.
34. Eva Knels, *Der Salón und die Pariser Kunstszene unter Napoleon I. Kunstpolitik, künstlerische Strategien, Internationale Resononzen* (Hildesheim: Olms, 2019).
35. Un ejemplo relacionado con el cuadro de Gross y los acontecimientos de Jaffa es un vaso que estaba decorado con la escena pintada por Gross y que fue retirado (Louvre LP 3275), Jean-Marcel Humbert, Michael Pantazzi y Christiane Ziegler. *Egyptomania: Egypt in Western Art, 1730-1930* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994), 278.

El antiguo Egipto era considerado en los círculos académicos un modelo de prosperidad, no en vano había sido el granero no solo de Roma, también de Bizancio, que Francia deseaba recuperar, máxime cuando había perdido sus colonias americanas y podría ayudarle a debilitar a Inglaterra. Es así como Napoleón pasa a encarnar las virtudes de un país, Francia, que deseaba ser modelo de libertad y prosperidad frente a un Egipto gobernado por los mamelucos, que eran un símbolo de pobreza, de una mala administración y de un gobierno despótico. Es por ello por lo que en la portada de *La Description de l'Égypte* Napoleón será representado como Alejandro Magno, liberando a Egipto de unos gobernantes que no eran deseados, lo que permitía el regreso de las musas, de la libertad y la prosperidad. Unos mensajes que Antoine-Jean Gros había emitido en sus pinturas. En ambos casos se ponen las bases de un orientalismo que refleja el desprecio por el mundo otomano. La campaña a Egipto y Siria fue un fracaso, pero la propaganda, la difusión y recuperación de los modelos napoleónicos a lo largo del siglo XIX, así como la influencia que ha tenido la "egiptomanía", hace que siga siendo percibida como un logro cultural, un avance político, una propaganda a la que contribuyó Antoine-Jean Gros con sus cuadros.

A finales de la década 1790 la pintura histórica estaba en declive, pero Napoleón la recuperó y estableció una alianza con los pintores para convertirla en un poderoso vehículo de propaganda estatal. Napoleón utilizó el arte como un medio de propaganda de sus victorias militares, pero la derrota sufrida en Egipto impidió que llegaran a Francia objetos de una civilización milenaria, razón por la que prestó especial interés a fomentar obras y cuadros que trasladaran visualmente su "victoria" en Egipto.

Es importante también considerar la propaganda dirigida a las tropas y la sociedad, con unas pinturas que transmitían la victoria y la protección que Napoleón ofrecía a sus soldados y, por extensión, a Francia y que, en el caso de Antoine-Jean Gros, reflejó en la derrota de un enemigo diferente, exótico y peligroso, los mamelucos. Con sus pinturas Gros convirtió la derrota en victoria, falseó hechos acaecidos durante la campaña en Siria para desmentir las noticias y rumores que llegaban desde Inglaterra, al tiempo que representa la superioridad del ejército francés sobre un enemigo sin civilizar, y para ello utilizó unos modelos artísticos del mundo clásico que conocía gracias a su participación en el traslado a París de numerosas obras artísticas.

Referencias

Baldassarre, Antonio. "The Politics of Images. Considerations on French Nineteenth-Century Orientalist Art (ca. 1800-ca. 1880) as a paradigm of Narration and Translation." En *Narrated Communities narrates Realities. Narration as Cognitive Processing and Cultural Practice*, editado por Hermann Blume, Christoph Leitgeb, y Michael Rössner, 185-247. Leiden: Brill, 2015. https://doi.org/10.1163/9789004184121_014.

Bell, David. *Men on Horseback. The power of Charisma in the Age of Revolution*. Nueva York: Farrar, 2020.

Boime, Albert. *Art in an Age of Bonapartism. 1800-1810*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Burke, Peter. *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven: Yale University Press, 1992.

Chevè, Dominique. "Représenter l'Orient épidémique? Regards croises d'artistes francais (XVIII et XIX siècles): une approche anthropologique." *Cahiers de la Mediterranee*, no. 96 (2018): 271-288. https://doi.org/10.4000/cdlm.10975.

Coller, Ian. *Arab France. Islam and the Making of Modern Europe 1798-1831*. Los Angeles: University California Press, 2010. https://doi.org/10.1525/california/9780520260641.001.0001.

Dwyer, Philip. *Napoleon. The Path to Power*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2008.

---. "Napoleon and the Foundation of the Empire." *The Historical Journal*, no. 53 (2010): 339-358, https://doi.org/10.1017/S0018246X1000004X.

---. *Citizen Emperor. Napoleon in Power*. New Haven: Yale University Press, 2013.

---. "Citizen Emperor. Political Ritual, Popular Sovereignty and the Coronation of Napoleon I." *History*, no. 100 (2015): 40-47, https://doi.org/10.1111/1468-229X.12089.

Forrest, Alan. *Conscripts and Deserters: the Army and French Society during the Revolution and the Empire*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

Friedlaender, Walter. "Napoleon as Roi Thaumaturge." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no. 4, (1941): 139-141. https://doi.org/10.2307/750411.

Grigsby, Darcy. "Rumor, Contagion and Colonization in Gros's Plague-Stricken of Jaffa (1804)." *Representations*, no. 51 (1995): 1-46. https://doi.org/10.2307/2928645.

---. *Painting Empire in Post-Revolutionary France*. New Haven: Yale University Press, 2002.

Humbert, Jean-Marcel, Michael Pantazzi, y Christiane Ziegler. *Egyptomania: Egypt in Western Art, 1730-1930*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994.

Johnson, Dorothy. "Corporality and communication: The gestural revolution of Diderot, David, and the Oath of the Horatii." *The Art Bulletin*, no. 71(1)(1989): 93-113. https://doi.org/10.1080/00043079.1989.10788480.

Kelly, Catherine. "Medicine and the Egyptian Campaign: The Development of the Military Medical Officer during the Napoleonic Wars c. 1798-1801." *Canadian Journal of Health History*, no. 27 (2010): 321-342. https://doi.org/10.3138/cbmh.27.2.321.

Knels, Eva. *Der Salon und die Pariser Kunstszene unter Napoleon I. Kunstpolitik, künstlerische Strategien, internationale Resonanzen*. Hildesheim: Olms, 2019.

O'Brian, David. *After the Revolution: Antoine-Jean Gros, Painting and Propaganda under Napoleon*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2006.

---. "Another lieu de mémoire? Napoleonic Painting, the Museum and French Memory." En *War Memories in Revolutionary Europe*, editado por Alan Forrest y Etienne Francois, 291-316. Londres: Palgrave, 2012.

O'Rourke, Stephanie. "The Sediments of History in Napoleonic France." *Word & Image*, no. 37 (2021): 6-20. https://doi.org/10.1080/02666286.2020.1866797.

Piussi, Anna. "The Orient of Paris: The Vanishing of Egypt from Early Nineteenth-Century Paris Salons (1800-1827)." En *La France et l'Égypte à l'époque des vice-rois, 1805-1882*, editado por Daniel Panzaz y Andre Raymond, 40-52. Cairo: IFAO, 2002.

Porterfield, Todd. *The Allure of Empire*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

Siegfried, Susan. "Visualizing History in Eighteenth-Century France." *Representations*, no. 145 (2019): 80-106. https://doi.org/10.1525/rep.2019.145.1.80.

Tóth, Ferenc. "Un Hongrois en Ègypte Avant Napoleón. La misión secrète du Baron de Tott." *Revue Historique des armées*, no. 270 (2013): 14-22. https://doi.org/10.3917/rha.270.0014.

Van Eck, Caroline, John Versluys, Miguel, y Pieter Keurs. "The Biography of Cultures: style, Objects and agency. Proposal for an interdisciplinary approach." *Cahiers de l'École du Louvre*, no. 7 (2015): 2-22. https://doi.org/10.4000/cel.275.

Warner, Nicholas. "Picturing Power: the depiction of leadership in Art." *Leadership and the Humanities*, no. 2 (2014): 4-26. https://doi.org/10.4337/lath.2014.01.01.



La arquitectura escolar en Extremadura durante la dictadura franquista: algunos ejemplos

School Architecture in Extremadura during the Franco Dictatorship: some Examples

José María Vera Carrasco
Junta de Extremadura, Badajoz, España
jmvera.arquitecto@gmail.com
0000-0002-3391-4699

José Maldonado Escribano
Universidad de Extremadura, Badajoz, España
maldobano@unex.es
0000-0002-5406-0610

María del Mar Lozano Bartolozzi
Universidad de Extremadura, Cáceres, España
marlbart@unex.es
0000-0001-5457-7890

Recibido: 06/03/2024 | Aceptado: 13/06/2024

Resumen

Una vez finalizada la guerra civil española en 1939, se emprende una labor de necesaria reconstrucción del patrimonio afectado, además de ponerse en marcha proyectos de nueva creación, dirigidos mayoritariamente por el Estado y que van a estar marcados por una manera de hacer concreta. En cuanto a la arquitectura escolar se mantiene una organización a nivel nacional atendiéndose a la dignidad de los inmuebles y al entendimiento de la educación como un pilar básico en la sociedad. Es por ello que se contara con arquitectos de prestigio y se procurase que los edificios tuvieran un buen nivel de profesionalidad. Extremadura, como no podría ser menos, va a contribuir a todo ello sumando ejemplos de gran solvencia, en algún caso con bastante singularidad y destacada calidad, cuya puesta en valor es realmente necesaria.

Palabras clave

Arquitectura escolar
Educación
Extremadura
España
Dictadura franquista
Siglo XX

Abstract

Once the Spanish Civil War ended in 1939, a necessary reconstruction of the affected heritage was undertaken, in addition to launching new projects, directed mainly by the State and which will be marked by a specific way of doing things. Regarding school architecture, a national organization is maintained, taking into account the dignity of the buildings and the understanding of education as a basic pillar in society. That is why prestigious architects were employed and efforts were made to ensure that the buildings had a good level of professionalism. Extremadura, as it could not be less, will contribute to all this by adding examples of great solvency and in some cases with quite uniqueness and outstanding quality, whose enhancement is really necessary.

Keywords

School Architecture
Education
Extremadura
Spain
Franco Dictatorship
20th Century

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Vera Carrasco, José María, José Maldonado Escribano, y María del Mar Lozano Bartolozzi. "La arquitectura escolar en Extremadura durante la dictadura franquista: algunos ejemplos." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 30 (2024): 150-172. https://doi.org/10.46661/atrio.9542.

© 2024 José María Vera Carrasco, José Maldonado Escribano y María del Mar Lozano Bartolozzi. 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).

Una vez finaliza la guerra civil española, a partir de 1939

Pasada la contienda civil española (1936-1939) se impone la gran tarea de la reconstrucción arquitectónica. Habrán de pasar varios años hasta que el Estado emprenda un plan ambicioso para resolver la escolarización y la construcción de escuelas.

En esta etapa juegan un papel esencial la Dirección General de Regiones Devastadas y el Instituto Nacional de Colonización (I.N.C.)[1], que continuó hasta casi el final de la dictadura franquista, y en materia legislativa, la Ley de Educación Primaria de 1945.

En Extremadura, al igual que en el resto del país, se trató de una época de lento desarrollo en cuanto a la atención del patrimonio escolar, que hubo que remodelar en situaciones muy penosas; fueron años de restauraciones y "parcheos" de locales que carecían de las más mínimas condiciones de habitabilidad y estaban localizados en lugares insospechados cedidos por instituciones públicas y privadas[2].

Uno de los ejemplos más significativos de este período inicial en dicha comunidad autónoma es el Instituto de Enseñanza Media en Badajoz, proyectado en 1943 por el arquitecto Alfredo Vegas Pérez. A partir de la idea original la ejecución se hizo con algunas variaciones. En la actualidad es el Instituto "Zurbarán", que está emplazado en la avenida de Huelva, en lo que era en su momento el Ensanche de Badajoz. Por dicha avenida se produce su acceso principal. El solar tiene 15.199 m² y es de forma trapezoidal, lindando con calles al norte y al oeste, así como al sur y este con edificaciones separadas por un patio particular[3].

El edificio se desarrolla con un esquema de planta en cruz, en aras a una búsqueda de una mayor economía, plasticidad y sencillez. La edificación ocupa 2.705,46 m² del total de la parcela, destinándose el resto a campo de deportes para la práctica de baloncesto, tenis, frontón, piscina y zona de recreo, adaptándose además un jardín privado para los profesores y un campo de experimentación agrícola.

1. Alexandre Alves da Costa, dir., *X Congreso DOCOMOMO Ibérico "El fundamento social de la arquitectura; de lo vernáculo y lo Moderno, una síntesis cargada de oportunidades"* (Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte, 2023).
2. José Manuel González González, "La arquitectura escolar de Badajoz entre 1900 y 1975," *Historia de la educación*, no. 38 (2019): 277-290, https://doi.org/10.14201/hedu201938277290.
3. Alfredo Vegas Pérez, Proyecto del Instituto de Enseñanza Media en Badajoz, 1943, Legajo 35-05547, Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares (Madrid).

Las aulas tipo se establecen con módulos de 9 x 10 metros y 4 metros de altura, con capacidad de 40 a 50 alumnos, con iluminación unilateral en la búsqueda de una distribución uniforme de la luz.

Además de ellas nos encontramos con otras en anfiteatro, ubicadas en la segunda planta, destinadas a la docencia de ciencias experimentales, comunicadas con el laboratorio general y éste con el del profesor y un anejo a modo de seminario. Las ventanas de los laboratorios son del tipo universal con un gran panel fijo, otro que abre en forma de librillo y un basculante superior para la ventilación alta.



Fig. 1. Alfredo Vegas, Instituto de Enseñanza Media, actual Instituto "Zurbarán", 1943. Badajoz. © Fotografía: José Maldonado Escribano.

Como espacios representativos destacan la capilla, con comunicación directa con el citado *hall* de la planta baja, ocupando dos alturas, con galería en la segunda y presbiterio en forma semicircular, con el altar adosado al muro donde iría pintado el fresco de la Virgen de Guadalupe; y la sala de conferencias, también vinculada al *hall*, con dos plantas.

Las galerías de comunicación se diseñan anchas y muy iluminadas y todas las terrazas del edificio son visitables y adaptables para clases al aire libre. El solárium se emplaza encima del recreo cubierto con comunicación vertical directa con éste y el campo de deportes, que rodea todo el edificio.

Desde el punto de vista estético el arquitecto buscó una idea que, según afirma en la memoria, "pudiéramos llamar clásica en su verdadera significación, perteneciente al mundo de las formas que se apoyan, en contraposición a la barroca perteneciente al mundo de las formas que vuelan", con volúmenes primarios, grandes superficies lisas, policromía clara y brillante además de la concordia de las construcciones con las líneas dominantes del paisaje (Fig. 1).

La década de los años cincuenta del siglo XX

En los años cincuenta, la arquitectura española se sube, con retraso, pero a tiempo, al tren europeo. Nuevamente, la escolar se convierte en un campo muy apto para el progreso formal y funcional. Es el momento del funcionalismo, del análisis exhaustivo de las necesidades y del programa[4]. Importa, por encima del qué, el cómo y el dónde. Éxito y fracaso docente se cuestionan a partir del continente.

En Extremadura destacamos la Escuela de Magisterio y Escuelas Anejas de Badajoz de Tomás Rodríguez de 1950, edificio que actualmente alberga el Centro de Profesores y Recursos y el Colegio Público "Arias Montano", situado en lo que entonces era el ensanche de la ciudad, entre dos de las avenidas más importantes, la de Colón al sur y Santa Marina al oeste[5], en una manzana completa de 3.610,11 m², con una parte construida de 2.295,12 m² y el resto, 1.314,99 m², como espacio libre.

Se concibe un edificio con fachada a las cuatro calles de la manzana donde se inserta y patio interior destinado a campo escolar, con ingreso principal por el chaflán sudoeste, que da a un vestíbulo general, del que parten dos escaleras que establecen comunicación con el resto de las plantas, una para el magisterio femenino y otra para el masculino. En contacto con este vestíbulo se ubica el salón de actos, adaptable para capilla además de las dependencias de la Delegación Administrativa y de la Inspección de Enseñanza Primaria. En la planta primera se proyectan los espacios administrativos de ambos magisterios y en la segunda, las clases generales y especiales, biblioteca, etc.

En los chaflanes noroeste y sudeste se ubican los accesos a las dos escuelas graduadas anejas, desarrolladas en plantas baja y primera con núcleos de comunicación independientes para cada una de ellas. En el nordeste se da acceso directo para las familias de los niños a la Inspección Médico Escolar, comunicada con la galería de circulación de las graduadas.

En la planta primera se sitúan los laboratorios y gabinetes experimentales, que pueden servir indistintamente para la Escuela Superior y para la graduada. Y en la planta semisótano se localizan los comedores de niños y niñas, salas de juegos, dependencias del comedor y cocina, gimnasio con doble altura, servicios de duchas, recreo cubierto, patio de juegos y dos viviendas para conserje, con acceso independiente por el chaflán sudeste (Fig. 2).

4. Edward Robert de Zurko, *La teoría del funcionalismo en arquitectura* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1971).
5. Tomás Rodríguez, Proyecto de la Escuela de Magisterio y Escuelas Anejas de Badajoz, 1950, Legajo 32-03638, AGA.

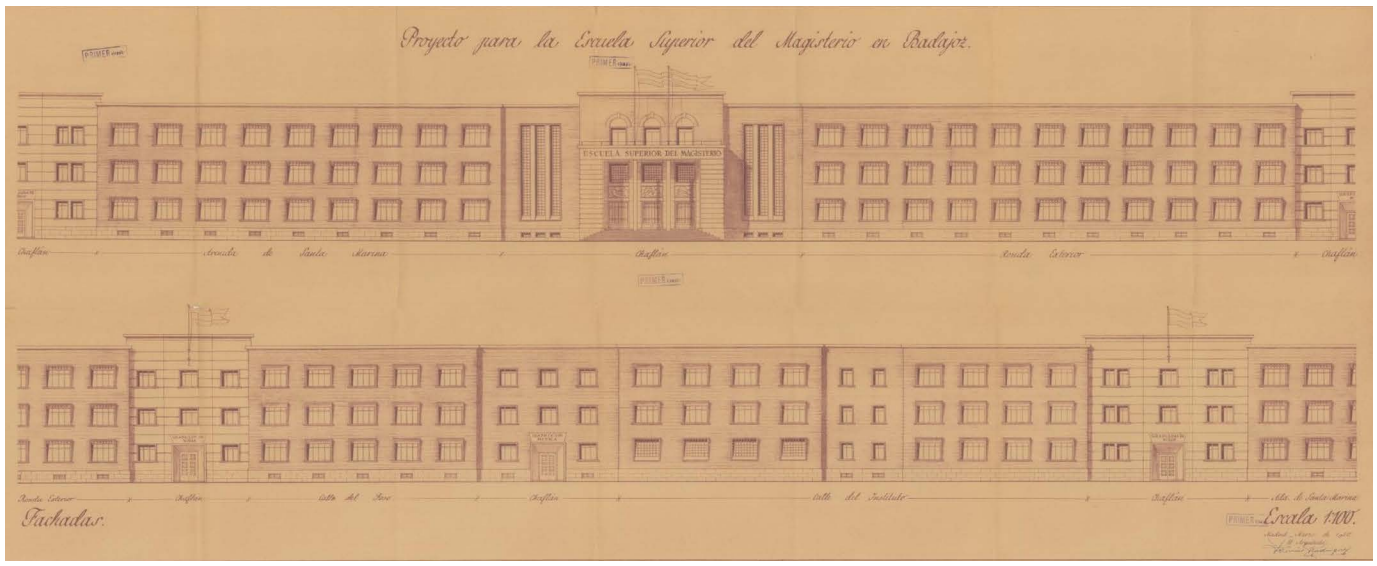


Fig. 2. Tomás Rodríguez, Escuela Magisterio, Escuelas Anejas, 1950. Badajoz. © Fotografía: Tomás Rodríguez, "Proyecto de Escuela Superior de Magisterio y Escuelas Anejas. Badajoz". Madrid, 1950. Archivo General de la Administración, AGA. Legajo32-03638.

El papel de los institutos laborales

Adquiere singular relevancia en este momento el papel desempeñado por los institutos laborales, los primeros pasos de su desarrollo arquitectónico y su consolidación, ostentando un particular papel el arquitecto Miguel Fisac, quien, después de su contacto directo con la arquitectura nórdica, proyecta el instituto laboral de Daimiel en 1950, el de Almendralejo un año más tarde y el de Hellín en 1952, convirtiéndose así en abanderado de esta nueva arquitectura docente, siendo un personaje clave en la modernización y renovación del lenguaje de la construcción de posguerra y, en particular, de las escuelas franquistas.

El instituto laboral de Almendralejo, actual Instituto "Santiago Apóstol", proyectado en 1951, representó para Fisac una nueva oportunidad de ensayar ciertas arquitecturas modernas[6], aquellas en las que por primera vez pudo manejar determinados conceptos espaciales descubiertos en su conocido viaje europeo de 1949. En la actualidad, tras sus numerosas ampliaciones y modificaciones, es complicado ver lo que queda del proyecto original.

El edificio contaba, aparte de las dependencias para los servicios administrativos, con cinco aulas con sus correspondientes cuartos para profesores, laboratorio de química

6. Miguel Fisac Serna y Francisco Arqués Soler, *Miguel Fisac* (Madrid: Ediciones Pronaos, 1996); María Cruz Morales Saro, *La arquitectura de Miguel Fisac* (Ciudad Real: Colegio de Arquitectos, 1979).



Fig. 3. Miguel Fisac, Instituto Laboral, 1952. Almendralejo (Badajoz). © Fotografía: Fundación Miguel Fisac.

y salón de actos, que también servía de gimnasio, con su aneja instalación de duchas y vestuarios; tres naves para talleres (carpintería, electricidad y mecánica), y otra destinada a almacén.

De evidente influencia nórdica, cada una de las piezas del programa se definió a partir de sus propios rasgos funcionales y su ubicación en el conjunto se podía explicar según presupuestos orgánicos de orientación y vinculación funcional con el resto de las partes. Se trataba de una arquitectura novedosa para el momento español, horizontal, carente de monumentalidad, atenta a lo vernáculo como un interesante vehículo de expresión plástica y de una notable libertad compositiva respecto a trabajos anteriores del autor.

En el edificio prima la función. El proyecto nace de un esquema programático y funcional independiente, que se agrupa elásticamente para dar lugar al mismo. No se trataba de recurrir a un enmascaramiento epitelial, sino a un nuevo contenido para mejorar los criterios pedagógicos. Fisac sacó partido de la calidad plástica de los materiales locales, de las técnicas y de la economía de medios (Fig. 3).

La presencia del Instituto Nacional de Colonización

La experiencia colonizadora del I.N.C. constituyó a lo largo de dos décadas un buen banco de pruebas de la técnica urbanística. Los poblados manifiestan el carácter de laboratorio en el que emergen los atributos de la modernidad subyacentes en los propósitos de los arquitectos más valiosos de aquella primera hora[7].

La escuela aparece, junto con la iglesia y el ayuntamiento, dentro de la estructura del pueblo de colonización, como pieza arquitectónica destacada, con un importante cometido, tanto simbólico como funcional. Se conforma, de un modo silencioso, insertada en la trama urbana, llena de vida ese espacio y lo dota de presencia propia, con una escala muy humana y adecuada para los niños, que le dan sentido.

En Extremadura destacamos ahora las proyectadas en el pueblo de Entrerríos (Badajoz) por Alejandro de la Sota en 1953[8].

Las inicialmente diseñadas, que no llegaron a materializarse, estaban ubicadas en la plaza, detrás de la iglesia, al este, dentro del gran vacío que conforma el centro cívico localizado en el interior de la trama urbana, para dejar el protagonismo al edificio religioso como el elemento fundamental de la plaza[9].

Esta propuesta la formaba un conjunto unitario conformado por dos piezas que se configuran unidas con un esquema de abanico y que cuestiona la rigidez del esquema geométrico de la mayoría de las propuestas construidas a lo largo de la actividad del I.N.C.

El proyecto finalmente ejecutado se desarrolla bajo unas premisas compositivas más simples que el anteriormente diseñado. Es de clara simetría, con la introducción como novedad de la composición en planta de la forma de sector circular, más el cuerpo de las aulas, con cubierta inclinada a un agua con pendiente hacia el patio, en posición

7. Para ampliar sobre este tema, véase: José María Vera Carrasco y José Maldonado Escribano, *La arquitectura escolar en los pueblos de colonización de Extremadura* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2020).
8. Alejandro de la Sota, Proyecto de escuelas para Entrerríos, 1953, Sig. 53-B CQ6, Fundación Alejandro de la Sota (FAS); Fundación DOCOMOMO, "Pueblo de colonización de Entrerríos," consultado el 12 de diciembre de 2023, https://docomomoiberico.com/edificios/pueblo-de-colonizacion-de-entrerrios/.
9. Rubén Cabecera Soriano, *Los pueblos de colonización extremeños de Alejandro de la Sota* (Mérida: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, 2014); Alejandro de la Sota, *Alejandro de la Sota: arquitecto* (Madrid: Pronaos, 1997); Vera Carrasco y Maldonado Escribano, *La arquitectura escolar*, 145-148.

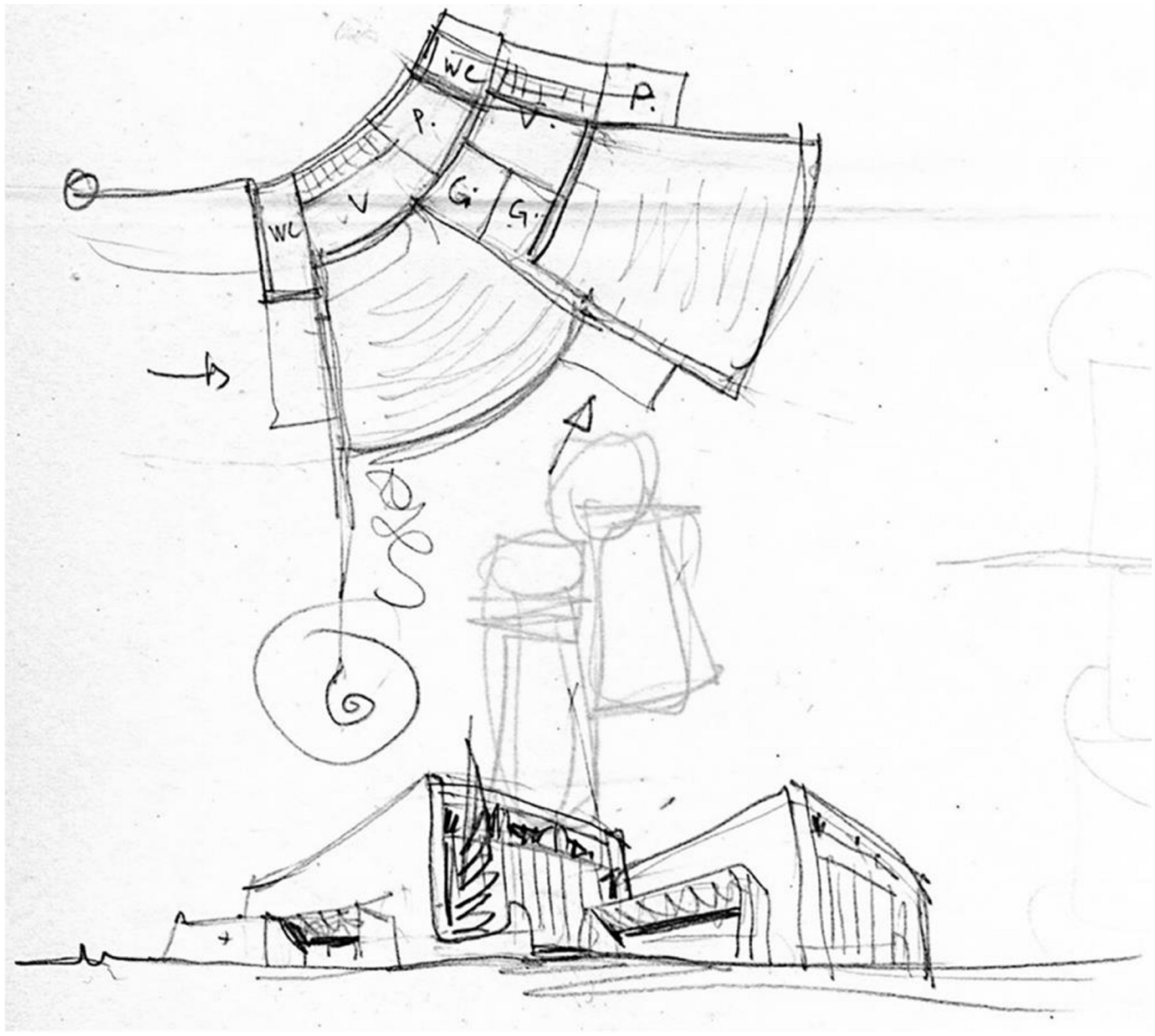


Fig. 4. Alejandro de la Sota, Escuela, propuesta inicial, 1953. Entrerríos (Badajoz). © Fotografía: Fundación Alejandro de la Sota.

central y orientadas al este, enmarcadas por los cuerpos auxiliares laterales de los que sobresale hacia los patios de recreo, a los que se abre, mediante grandes huecos acristalados y protegidos por el porche previo que las comunica con ellos.

El acceso a ellas se realiza mediante un porche, que se genera por el retranqueo de las aulas, con una entrada a cada una de las escuelas lateralmente a través de un vestíbulo en forma de L, al que dan las distintas dependencias del programa, llegando al patio a través de las aulas.

Las fachadas, tanto la principal como la del patio, son de composición simétrica, en el que destacan la pieza central de clase y los porches. Esta simetría se refuerza con el

cuerpo elevado de las aulas y sus ventanales altos, que crean unos interesantes juegos de luces y sombras, acompañadas por las piezas laterales auxiliares con la inclinación de la cubierta (Fig. 4).

La escuela de Vegaviana (Cáceres) de Fernández del Amo en 1954[10], por otro lado también en estos momentos, se erige en referencia semejante a las proyectadas por el I.N.C. en Extremadura, con la torre de campanas como elemento significativo del conjunto, marcando el acceso[11].

El grupo queda integrado por dos escuelas, una de niños y otra de niñas, con tres aulas cada una, más una tercera de párvulos, con una única clase.

El proyecto se concibe en una sola planta, desligado del concepto de bloque único de composición simétrica, siendo la primera vez que aparece insinuada la opción de un edificio escolar de tal forma, ya que, aunque está formado por las tres partes mencionadas, no se establece división interna en el patio, incluso en el que aparecen, además, elementos significativos de uso común en cada una de las piezas, como son el gimnasio, despachos y salón de actos, que ponen en evidencia ese deseo de no segregación interna.

La planta, que configura un sector de corona circular, parte de la acumulación en hilera de las aulas que quedan servidas por un amplio pasillo de circulaciones, abierto en fachada mediante grandes ventanales a modo de galería.

Como decimos, el conjunto destaca por su característico diseño curvado, con un cuerpo continuo de cubierta inclinada a un agua con pendiente hacia la fachada de la galería de acceso a las aulas, rematado en sus extremos por dos piezas, una de ellas a modo de torre que, además de marcar las horas, sirve como elemento de referencia visual del conjunto con su marcada verticalidad y da acceso a una de las escuelas a través de un pórtico que horada el volumen de la pieza (Fig. 5).

10. Eduardo Delgado Orusco, *El agua educada. Imágenes del Archivo Fotográfico del Instituto Nacional de Colonización 1939-1973* (Madrid: MAGRAMA, 2015); José Luis Fernández del Amo, *Palabra y obra: escritos reunidos* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1995); Vera Carrasco y Maldonado Escribano, *La arquitectura escolar*, 447-452; Fundación DOCOMOMO, "Pueblo de colonización de Vegaviana," consultado el 12 de diciembre de 2023, https://docomomoiberico.com/edificios/pueblo-de-colonizacion-vegaviana/.
11. José Antonio Flores Soto, "Vegaviana, una lección de arquitectura," *Cuaderno de notas*, no. 14 (2013): 18-53; Vera Carrasco y Maldonado Escribano, *La arquitectura escolar*, 447-452.

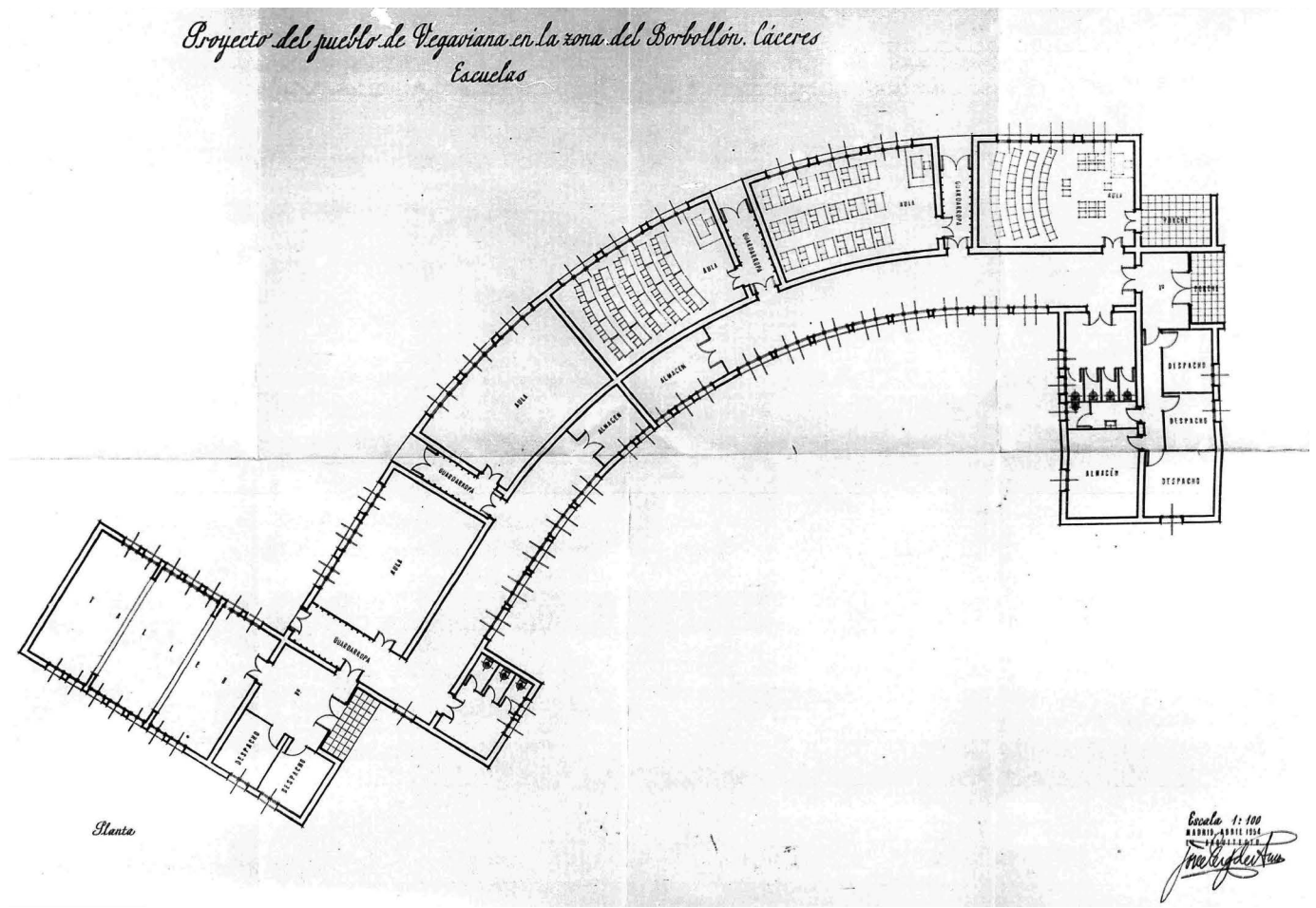


Fig. 5. José Luís Fernández, Escuelas, 1954. Vegaviana (Cáceres). © Fotografía: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, MAPAMA.

Llega la ruptura del bloqueo internacional en España

Unos años más adelante, la ruptura del bloqueo internacional a España abrió vías de comunicación hacia nuestro país en el ámbito de la economía, la cultura y la educación, de tal manera que la arquitectura de las escuelas recibió un fuerte impulso con la puesta en marcha de planes nacionales de construcción de tales edificios cuyos principios se discutían en la UNESCO.

De esta época hay que destacar la micro escuela diseñada por Rafael de la Hoz, un tipo de colegio unitario de gran economía, simplificación constructiva y dimensiones mínimas.

Asimismo, se procedió a elaborar nuevos proyectos escolares a través de dos concursos abiertos a escala nacional, uno en 1956, de modelos de escuela rural, y otro en 1957, de proyectos tipo para escuelas graduadas.

Con ello, en 1958, el arquitecto cacereño Vicente Candela redactó el proyecto del Instituto de Enseñanza Media "El Brocense" en Cáceres[12], edificio que en la actualidad sigue realizando su función docente con el mismo nombre.

Esta construcción está inserta en un solar de forma irregular de una superficie aproximada de 23.323,70 m² con importante pendiente este-norte[13].

Candela resolvió el citado desnivel del terreno mediante una arquitectura de concepción abierta con la disposición de las edificaciones a modo de pabellones sueltos debidamente relacionados entre sí y con fácil comunicación, en escalones sucesivos de diferentes alturas, con una imagen y traza moderna, concentrando todo en una arquitectura limpia y sencilla, en la que destaca la unidad del conjunto[14].

El programa de necesidades se ordenaba en los siguientes grupos: zona de representación y vida colectiva (dirección, administración, secretaría, salas de profesores, capilla, salón de actos y biblioteca), docencia, deportes y urbanización.

Se estableció una propuesta con separación de sexos, con la zona destinada a alumnos y alumnas establecida en dos pabellones de dos plantas muy parecidos, con seis clases cada uno, unidos por medio de porches a otros, en los que van situados los laboratorios y sala de dibujo.

El pabellón de dirección lo formaban la zona administrativa, el salón de actos y la capilla, siendo ésta la parte más representativa del instituto, con capacidad para 500 personas y presentando como elemento de referencia el campanil, proyectado como un hito para atraer las miradas sobre lo que ha de ser centro y guía de la vida espiritual del centro.

Consta de tres plantas, una de ellas aprovechando la inclinación antes dicha en esa zona. En el semisótano se instalaron los servicios de biblioteca y en el resto se ubican las dependencias administrativas, con la primera como la planta noble, siendo la cabeza del instituto, con el importante protagonismo de la sala de gobierno en el tratamiento de la fachada.

12. Vicente Candela Sahuquillo y Antonio Candela Sahuquillo, "Vicente Candela Rodríguez, arquitecto," *Revista Oeste (Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura)*, no. 11-12 (1994): 113-128.
13. Vicente Candela, Proyecto del Instituto El Brocense, en Cáceres, 1958, Legajo 20457, AGA.
14. Carlos Barrantes López, "El Instituto Nacional de Enseñanza Media El Brocense. Modelo de arquitectura escolar de los años 60 en Cáceres," *Norba-Arte*, no. 22-23 (2002-2003): 223-238.



Fig. 6. Vicente Candela, Instituto de Enseñanza Media "El Brocense", 1958. Cáceres. © Fotografía: Vicente Candela, "Instituto de Enseñanza Media 'El Brocense'. Cáceres". Madrid, 1958. Archivo General de la Administración, AGA. Legajo 20457.

El salón de actos se ubica en la planta baja del pabellón de dirección, con plantas superiores destinadas al anfiteatro, con capacidad para 300 personas, más las salas de cabina. El gimnasio se situó en el semisótano del anterior espacio, con entrada por el lateral, aprovechando el resto de esa cota para la ubicación del bar y el comedor de los estudiantes.

Es un edificio en el que prima la funcionalidad y que contiene todo lo que exija un elemental confort y comodidad, pero despojado de elementos superfluos y de todo detalle que pudiera suponer alguna nota de suntuosidad. En el año 2022 fue incluido en el catálogo del DOCOMOMO Ibérico[15] (Fig. 6).

15. Fundación DOCOMOMO, "Instituto El Brocense," consultado el 12 de diciembre de 2023, https://docomomoiberico.com/edificios/instituto-el-brocense/.

Años sesenta

En los años sesenta se incidió en los conceptos educativos oficiales, en particular en la morfología de la escuela, cuyo programa de necesidades creció frente al raquitismo de las versiones anteriores.

El proyecto del actual colegio público "García de Paredes" en Cáceres fue redactado en este sentido por el arquitecto Fernando Hurtado Collar en 1960, finalizándose su construcción en 1970.

Está situado en una parcela triangular con fachada a la avenida Vía de la Plata, en el que destaca como elemento fundamental de la composición la capilla en la esquina del solar, generando el mayor protagonismo de todo el conjunto, con planta triangular y que conforma fachada a ambos lados de la calle.

El edificio trasero se destinó a residencia hogar escuela. Hurtado resolvió el programa mediante una arquitectura sencilla, de corte funcionalista, en el que el valor de la construcción radica en cómo ubica el programa en diversos cuerpos prismáticos en diferentes alturas con el núcleo de escaleras, en posición predominante, tratado mediante aplacado de piedra, que sirve de unión de las diferentes piezas.

Es un edificio en el que prima la funcionalidad y que, al igual que en el ejemplo anterior, contiene el programa sin elementos superfluos y en el que el valor del mismo lo encontramos en el modo brillante de encajar los diversos cuerpos en la composición global del mismo.

Las piezas que albergan el complejo contrastan, por su sencillez, con el núcleo de escaleras y la capilla de esquina como elementos protagonistas de la composición, con una imagen y traza del conjunto moderna, con una arquitectura limpia y sencilla, en la que destaca la unidad del conjunto, dando lugar a un conjunto armónico y noble.

Fue incluido en el catálogo del DOCOMOMO Ibérico el año 2022[16] y dos años después fue reformado para albergar el actual (Fig. 7).

16. Fundación DOCOMOMO, "Colegio público García de Paredes," consultado el 12 de diciembre de 2023, https://docomomoiberico.com/edificios/colegio-publico-garcia-de-paredes/.



Fig. 7. Luis Laorga y José López, Universidad Laboral, 1964. Cáceres. © Fotografía: Fundación DOCOMOMO Ibérico.

Por su parte, inaugurada en 1967, la Universidad Laboral Hispano Americana en Cáceres, fue encargada en 1964 a los arquitectos Luis Laorga Gutierrez y José López Zanón[17], los mismos que en 1960 habían ganado el concurso para la Laboral de La Coruña. Paralelamente realizaron el proyecto de otra en Huesca, tras cancelarse la realización de la de Madrid, cuyo concurso también ganaron en 1961.

17. Carlos Barrantes López, "La Universidad Laboral de Cáceres: un ejemplo significativo en la arquitectura escolar extremeña en la década de los setenta," *Ars et sapientia*, no. 14 (2004): 25-47; Pablo Basterra Ederra, "Las universidades laborales de Luis Laorga y José López Zanón," *RA: revista de arquitectura*, no. 18 (2016): 89-96, https://doi.org/10.15581/014.18.89-96; Lope Hernández Hernández y Manuel Vaz-Romero Nieto, "La Universidad Laboral de Cáceres. Su génesis y trayectoria (1951-2005), (parte I)," *Ars et sapientia*, no. 29 (2009): 37-62; Manuel Vaz Romero, "La Universidad Laboral de Cáceres. Trayectoria y momentos importantes, (parte II)," *Ars et sapientia*, no. 32 (2010): 59-93.

Situado a las afueras de la ciudad, en la actual avenida de la Universidad, se concibe un edificio de marcada horizontalidad, postulados funcionalistas y racionalistas, con algunos guiños a lo popular en los acabados, ajustado a la escala humana, sencillo, nada monumental ni grandilocuente y en el que el contrapunto orgánico lo marca el volumen del salón de actos y capilla.



Fig. 8. Rafael Andreo, Colegio Santa Teresa de Jesús. 1967. Badajoz. © Fotografía: José Maldonado Escribano.

Se proyecta una construcción compacta y cerrada al exterior, abierta a patios interiores de diferente tamaño y función que lo vertebran, sobre una malla reticular que asumiría fácilmente, por adición, posibles crecimientos y permite la libertad de tamaños. Sigue un esquema semejante a la del trazado de una ciudad: manzanas y parcelas de tamaño variable, patios adecuados a ellas y calles iguales.

En este edificio, el patio principal ordena y relaciona las distintas partes del programa, con una clara vocación de carácter público por su posición junto al vestíbulo de acceso al conjunto, organizándolo.

Como elemento de gran atractivo destaca el contraste que se genera con la combinación de materiales modernos, como el hormigón o las estructuras metálicas, con otros que hacen referencia a lo local, como la mampostería y encalados, y la utilización de materiales novedosos, como las planchas de cobre que revisten algunas cubiertas, mallas metálicas que salvan grandes luces, patios y porches cubiertos, superficies ampliamente acristaladas o gárgolas a modo de modernas ménsulas en voladizo.

La Universidad Laboral de Cáceres fue incluida en el catálogo del DOCOMOMO Ibérico el año 2022[18] (Fig. 8).

18. Fundación DOCOMOMO, "Universidad Laboral Hispano-Americana," consultado el 12 de diciembre de 2023, https://docomomoiberico.com/edificios/universidad-laboral-hispano-americana/.

A finales de los sesenta, para establecer nuevos modelos de proyectos tipo, se procedió a un nuevo concurso en 1967, propósitos en los que se advierte una influencia clara de las escuelas británicas: el empleo de la prefabricación y su diseño como un organismo crecedero sometido a estrictas reglas geométricas de repetición y con el aula marcando una mayor flexibilidad de uso. En este contexto surgen figuras nuevas que habrían de jugar un papel importante en la profesión, como Jacinto Higueras, Antonio Miró, Antonio Fernández Alba y Rafael Moneo, además de los premiados en anteriores convocatorias, como Enrique Huidobro o Antonio Vázquez de Castro.

Atendiendo específicamente al tema que nos ocupa, otro nuevo y singular edificio construido en el Polígono de la Paz en Badajoz que en estos momentos es el antiguo colegio menor femenino, hoy concertado, Santa Teresa de Jesús de la institución Hogar de Nazaret, en una parcela amplia y exenta, obra del arquitecto Rafael Andreo Rubio construido en 1967 desarrollando un amplio programa, con capilla, sótano, semisótano y tres plantas de altura.

Se diseña ajustándose a preceptos cristianos, en el que tiene una especial importancia el templo, con clara influencia de la arquitectura religiosa que en esta época se realiza convirtiéndose sin duda en el elemento principal de la edificación.

Éste se dispone bajo tierra sobresaliendo su cubierta, una losa de hormigón armado que sirve de iluminación, asemejándose al manto de la Virgen, emergiendo del patio central de entrada, como hito de referencia de la edificación y que se ha convertido hoy en un elemento de referencia en la imagen actual de la ciudad.

En palabras del arquitecto:

> Estéticamente se ha querido dar al conjunto un aspecto funcional, que nos recuerde al pasado del fuerte 'genio' extremado, si bien no olvidando las exigencias modernas para que en esta fusión pueda dignamente soportar el peso de los estilos y las tendencias (...) En la entrada principal, una forma arquitectónica moderna, que es objeto de la coronación de la capilla, impondrá, a guisa de velamen, en contraste con el concepto general, una necesidad de cambiar, navegar y volar siempre más alto[19].

El edificio que alberga el programa contrasta con el hito del manto. Frente al organicismo de la cubierta de la capilla se erige, como fondo del elemento principal, con planta

19. Rafael Andrea Rubio, Proyecto del colegio Santa Teresa de Jesús de las Esclavas de María Inmaculada en Badajoz, 1967, Expediente 4.110/1968 del ensanche, Sección Vías y Obras, Archivo Municipal de Badajoz (AMB), Badajoz.



Fig. 9. Gerardo Ayala, Colegio "Juan Vázquez", 1971. Badajoz. © Fotografía: José Maldonado Escribano.

sensiblemente cuadrada y organizada en torno a un patio como espacio central de la composición del conjunto.

En cuanto a los materiales destaca la combinación del ladrillo con la piedra natural, en el que el simbolismo no deja de estar presente en bastantes ocasiones.

El edificio ha sido ampliado en los últimos años por el arquitecto José María Vera Torres, en una actuación brillante, que, sin quitar protagonismo al conjunto, lo dota de una mayor entidad (Fig. 9).

Finalmente, la década de los años setenta

En la década de los años setenta, el nuevo concepto del espacio escolar partía de la sustitución del aula como recinto limitado por un conjunto de áreas de dimensiones y características diversas, que permitieran la libertad de movimiento de profesores y alumnos, convirtiéndose así en el original hallazgo de los hombres de Villar Palasí.

Las nuevas exigencias espaciales encajaban mal en los anteriores grupos escolares, de manera que, en una actuación tan ambiciosa como mal calculada por el coste de la actuación, el ministerio se propuso la completa renovación del parque educativo, recurriéndose a que el Premio Nacional de Arquitectura de 1971 señalara como tema un edificio escolar que reuniera las exigencias de las nuevas normas técnicas derivadas de la Ley General de Educación vigente entonces, no para obtener una colección de proyectos tipo, sino de premiar un prototipo teórico con el que contar para desarrollos ulteriores del nuevo programa.

El proyecto premiado fue el de José Manuel López Peláez, Julio Vidaurre, Javier Frechilla y Eduardo Sánchez, con una construcción de tres alturas, con un interesante sistema de graderíos interiores y sin ningún condicionante físico.

Siguiendo tales directrices analizamos el Colegio Nacional de 16 secciones en la barriada de San Fernando en Badajoz, del conocido arquitecto pacense Gerardo Ayala[20], de 1971. Es el actual "Juan Vázquez"[21], proyectando él mismo otros dos idénticos en esta ciudad: el "Luis de Morales" y el "Guadiana" (Fig. 10).

Este conjunto de 16 secciones, pensado para enseñanza mixta, se programó con una distribución de las zonas de clases, con entradas y circulaciones independientes y simétricas respecto al eje, que constituyen las zonas comunes del gimnasio, y sala de usos múltiples, con un desarrollo en tres plantas para liberar la mayor superficie posible a zona de juegos.

El acceso se realiza a través de un porche cubierto que da al acceso principal, un amplio vestíbulo que organiza el centro, con comunicación a las plantas superiores y al patio de recreo a través de un amplio porche que nos dirige hacia las zonas de uso común, como son el gimnasio, con capacidad para los 320 alumnos que integran cada grupo, y la sala de usos múltiples, diseñada para ser usada como comedor o zona de representaciones.

Las aulas se distribuyen en las sucesivas plantas según la edad de los niños, con los tres primeros cursos en planta baja, vinculadas a la zona de juegos, y el resto de cursos en las plantas sucesivas. En las superiores, justamente en la coronación de la escalera,

20. Gerardo Ayala, *Gerardo Ayala: arquitecto* (Madrid: Munillalería, 1994).
21. Gerardo Ayala, Colegio Nacional de 16 secciones en la Barriada de San Fernando en Badajoz, sin numerar, Archivos del Servicio Provincial de Obras de la Consejería de Educación y Empleo de la Junta de Extremadura (ASPOCEE), Badajoz.

hay un amplio vestíbulo que al mismo tiempo desahoga las circulaciones y dan más flexibilidad al edificio, pudiéndose utilizar como zona de exposiciones. Desde estos vestíbulos se pasa hacia las áreas de dirección.

A nivel estético, las fachadas se conciben con interesantes volúmenes que otorgan al conjunto el aspecto más agradable posible.

Todos los huecos exteriores, excepto aquellos que dan a las zonas comunes, se han dimensionado para dar cierta uniformidad al edificio. Solamente en los cuerpos correspondientes al espacio compartido, por estar situados al lado de los destinados a campos de juegos, se ha cambiado dicho módulo de ventanas y en sustitución se diseñan unos amplios vanos acristalados atravesados por un enrejado de piezas de hormigón.

En este artículo hemos desarrollado unos cuantos ejemplos muy interesantes de escuelas realizadas en Extremadura durante la dictadura franquista, que beben de la que se realiza en el resto del país, existiendo ejemplos destacados, tanto los realizados por arquitectos de reconocido prestigio en el ámbito nacional como por otros de nuestra comunidad.

Conclusiones

Como conclusión podemos afirmar que todos los ejemplos desarrollados tienen en común que son concebidos con postulados funcionalistas y racionalistas, con algunos guiños organicistas, ajustados a la escala del niño. Son construcciones sencillas, nada monumentales ni grandilocuentes. Se conciben como espacios en los que la funcionalidad prima ante todo, con una imagen y traza del conjunto modernas, con una arquitectura limpia y sencilla, en la que destaca la unidad de la construcción general, sin elementos superfluos y en el que el valor de la misma radica en el modo brillante de encajar los diversos cuerpos en la composición global del edificio.

No obstante, cada uno de ellos se desarrolla de un modo conceptual diferente dentro de estos postulados comunes anteriormente citados y van evolucionando, como comprobamos a medida que avanza la dictadura franquista.

Así, Alfredo Vegas Pérez desarrolla el Instituto "Zurbarán" de Badajoz con un esquema en planta de cruz, en aras a una búsqueda de una mayor economía, plasticidad y sencillez, con una planta adaptada a la necesaria misión pedagógica y cultural.

En la Escuela de Magisterio y Escuelas Anejas de Badajoz de Tomás Rodríguez, la solución adoptada es la de un edificio perimetral, que deja un amplio patio central al que dan los pasillos y con una imagen en fachada rotunda y severa de lenguaje clásico.

Miguel Fisac, en el Instituto Laboral de Almendralejo, actual Instituto "Santiago Apóstol", diseña un edificio de clara influencia nórdica, en el que cada una de las piezas del programa se definió a partir de sus propios rasgos funcionales.

Las escuelas proyectadas por Alejandro de la Sota para el pueblo de Entrerríos (Badajoz), tanto la no ejecutada, como la realizada finalmente, cuestionan la rigidez del esquema geométrico de la mayoría de las propuestas construidas a lo largo de la actividad del I.N.C.

La de Vegaviana (Cáceres) de Fernández del Amo se erige en referencia de las proyectadas por el citado I.N.C. en Extremadura, con la torre de campanas como elemento significativo del conjunto, marcando el acceso, con un edificio que en planta configura un sector de corona circular, concebido en una sola, desligado del concepto de bloque único de composición simétrica.

Vicente Candela resuelve el proyecto del Instituto de Enseñanza Media "El Brocense" en Cáceres mediante una arquitectura de concepción abierta, con la disposición de las edificaciones a modo elementos sueltos debidamente relacionados entre sí y adaptados a la pendiente del terreno.

En el colegio público "García de Paredes", también en Cáceres, con proyecto redactado por el arquitecto Fernando Hurtado, destaca como elemento fundamental de la composición la capilla en la esquina del solar, que genera el mayor protagonismo de todo el conjunto.

La Universidad Laboral Hispano Americana en la misma ciudad, proyectada por los arquitectos Luis Laorga Gutierrez y José López Zanón, presenta una construcción diseñada compacta y cerrada al exterior, aunque abierta a patios interiores de diferente tamaño y función que lo vertebran.

En el colegio concertado "Santa Teresa de Jesús" en Badajoz, del arquitecto Rafael Andreo Rubio tiene una especial importancia la capilla, que se convierte en el elemento principal de la edificación, decidiéndose disponer bajo tierra y del que sobresale su cubierta.

El "Juan Vázquez", situado en la ciudad anteriormente mencionada, proyectado por Gerardo Ayala, sigue las premisas del nuevo concepto del espacio escolar que parte de la sustitución del aula como recinto limitado por un conjunto de sitios de dimensiones y características diversas, que permitan la libertad de movimiento de profesores y alumnos.

Analizados en ese orden cronológico, se puede observar de qué manera va evolucionando la arquitectura escolar franquista en la comunidad autónoma de Extremadura, poniéndose de relieve de forma común cómo estos complejos han aunado arquitectura y educación, formando un todo indisoluble, erigiéndose la construcción como parte importante del proceso educativo en una etapa distintiva de nuestra historia y en una región alejada del centro neurálgico español.

Referencias

Fuentes documentales

Archivo General de la Administración (AGA). Alcalá de Henares (Madrid).

Archivo Municipal de Badajoz (AMB). Badajoz. Sección Vías y Obras.

Archivos del Servicio Provincial de Obras de la Consejería de Educación y Empleo de la Junta de Extremadura (ASPOCEE). Badajoz.

Fundación Alejandro de la Sota (FAS).

Fuentes bibliográficas

Alves da Costa, Alezandre, dir. *X Congreso DOCOMOMO Ibérico "El fundamento social de la arquitectura; de lo vernáculo y lo Moderno, una síntesis cargada de oportunidades"*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura y Deporte, 2023.

Ayala, Gerardo. *Gerardo Ayala: arquitecto*. Madrid: Munillalería, 1994.

Barrantes López, Carlos. "El Instituto Nacional de Enseñanza Media El Brocense. Modelo de arquitectura escolar de los años 60 en Cáceres," *Norba-Arte*, no. 22-23 (2002-2003): 223-238.

---. "La Universidad Laboral de Cáceres: un ejemplo significativo en la arquitectura escolar extremeña en la década de los setenta." *Ars et sapientia*, no. 14 (2004): 25-47.

Basterra Ederra, Pablo. "Las universidades laborales de Luis Laorga y José López Zanón." *RA: revista de arquitectura*, no. 18 (2016): 89-96. https://doi.org/10.15581/014.18.89-96.

Cabecera Soriano, Rubén. *Los pueblos de colonización extremeños de Alejandro de la Sota*. Mérida: Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, 2014.

Candela Sahuquillo, Vicente, y Antonio Candela Sahuquillo. "V. Candela Rodríguez, arquitecto." *Revista Oeste (Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura)*, no. 11-12 (1994): 113-128.

De la Sota, Alejandro. *Alejandro de la Sota: arquitecto*. Madrid: Pronaos, 1997.

De Zurko, Edward Robert. *La teoría del funcionalismo en arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

Delgado Orusco, Eduardo. *El agua educada. Imágenes del Archivo Fotográfico del Instituto Nacional de Colonización 1939-1973*. Madrid: MAGRAMA, 2015.

Fernández del Amo, José Luis. *Palabra y obra: escritos reunidos*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1995.

Fisac Serna, Miguel, y Francisco Arqués Soler. *Miguel Fisac*, Madrid: Ediciones Pronaos, 1996.

Flores Soto, José Antonio. "Vegaviana, una lección de arquitectura." *Cuaderno de notas*, no. 14 (2013): 18-53.

González González, José Manuel. "La arquitectura escolar de Badajoz entre 1900 y 1975," *Historia de la educación*, no. 38 (2019): 277-290. https://doi.org/10.14201/hedu201938277290.

Hernández Hernández, Lope, y Manuel Vaz-Romero Nieto. "La Universidad Laboral de Cáceres. Su génesis y trayectoria (1951-2005), (parte I)." *Ars et sapientia*, no. 29 (2009): 37-62.

Morales Saro, María Cruz. *La arquitectura de Miguel Fisac*. Ciudad Real: Colegio de Arquitectos, 1979.

Vaz-Romero, Manuel. "La Universidad Laboral de Cáceres. Trayectoria y momentos importantes, (parte II)." *Ars et sapientia*, no. 32 (2010): 59-93.

Vera Carrasco, José María, y José Maldonado Escribano. *La arquitectura escolar en los pueblos de colonización de Extremadura*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2020.

Fuentes digitales

Fundación DOCOMOMO. "Colegio público García de Paredes." Consultado el 12 de diciembre de 2023. https://docomomoiberico.com/edificios/colegio-publico-garcia-de-paredes/.

---. "Instituto El Brocense." Consultado el 12 de diciembre de 2023. https://docomomoiberico.com/edificios/instituto-el-brocense/.

---. "Pueblo de colonización de Entrerríos." Consultado el 12 de diciembre de 2023. https://docomomoiberico.com/edificios/pueblo-de-colonizacion-de-entrerrios/.

---. "Pueblo de colonización de Vegaviana." Consultado el 12 de diciembre de 2023. https://docomomoiberico.com/edificios/pueblo-de-colonizacion-vegaviana/.

---. "Universidad Laboral Hispano-Americana." Consultado el 12 de diciembre de 2023. https://docomomoiberico.com/edificios/universidad-laboral-hispano-americana/.

BELLONI, EL ARTISTA DEL PUEBLO



Belloni modela jugadores de fútbol; su nieto, Pepito, le asesora acerca de "chilenas" y atajadas.

sus monumentos montevideanos son famosos en el mundo

Las esculturas de Belloni y el fútbol uruguayo a lo largo del siglo XX

Belloni's Sculptures and Uruguayan Football throughout the 20th Century

Damiano Tieri Marino
Universidad de Montevideo, Uruguay
d.tieri@um.edu.uy
0000-0001-6973-7981

Recibido: 13/02/2024 | Aceptado: 14/05/2024

Resumen

Como parte importante de la identidad colectiva, jugar a la pelota ha sido y es una de las actividades más importantes de socialización en Uruguay. A lo largo de la primera mitad del siglo XX la escultura nativista de Belloni se transformará en una herramienta sumamente válida como iconografía representativa de este "deporte nacional", tanto dentro como fuera de las fronteras. La Asociación Uruguaya de Fútbol, conjuntamente con el Club Atlético Peñarol, serán los principales demandantes de su arte, tanto para la elaboración de trofeos y medallas como para la confección de obsequios para los contrincantes extranjeros de turno. Así fútbol y escultura se fusionaron, representando ambos, a su manera, el sentir de nuestra identidad uruguaya.

Palabras clave

Escultura
Monumento
Fútbol
Peñarol
Política
Belloni

Abstract

As an important part of collective identity, "playing ball" has been, and is, one of the most important socialization activities in Uruguay. Throughout the first half of the 20th century, Belloni's nativist sculpture will turn into an extremely valuable means to unwind the representative iconography of this "national sport", as much as inside and outside borders. The Asociación Uruguaya de Fútbol, together with Club Atlético Peñarol, will be the foremost requesters of his work, ranging from the manufacturing of trophies and medals to the presents for occasional foreign opponents. This way, football and sculpture become one, representing, in their own unique way, Uruguayans' heartfelt identity.

Keywords

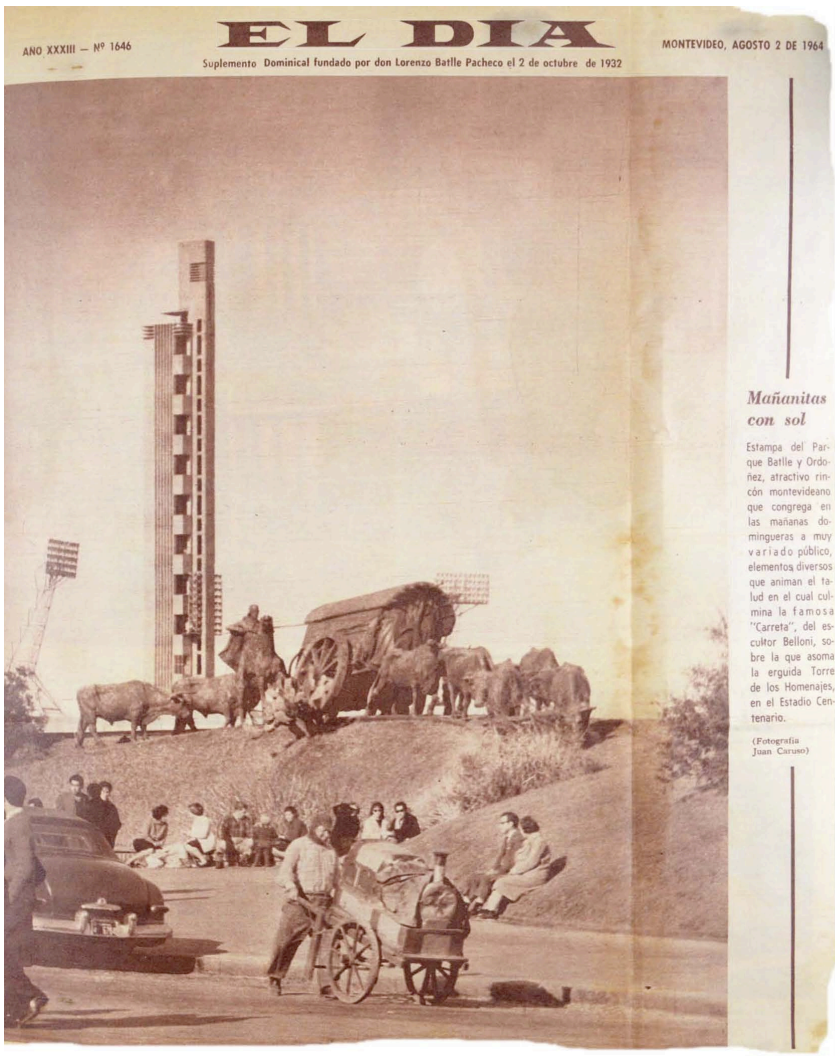
Sculpture
Landmark
Football
Peñarol
Politics
Belloni

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Tieri Marino, Damiano. "Las esculturas de Belloni y el fútbol uruguayo a lo largo del siglo XX." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 30 (2024): 174-189. https://doi.org/10.46661/atrio.9607.

© 2024 Damiano Tieri Marino. 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).

El progreso del Uruguay "centenario" a través del futbol y el arte


EL DIA

AÑO XXXIII — Nº 1646 — MONTEVIDEO, AGOSTO 2 DE 1964

Suplemento Dominical fundado por don Lorenzo Batlle Pacheco el 2 de octubre de 1932

Mañanitas con sol

Estampa del Parque Batlle y Ordoñez, atractivo rincón montevideano que congrega en las mañanas domingueras a muy variado público, elementos diversos que animan el tablud en el cual culmina la famosa "Carreta", del escultor Belloni, sobre la que asoma la erguida Torre de los Homenajes, en el Estadio Centenario.

(Fotografía Juan Caruso)

Fig. 1. José Belloni, *La Carreta*, 1934. Bronce. Parque José Batlle y Ordoñez (al fondo la Torre de los Homenajes del estadio Centenario de 1930), Montevideo. © Fotografía: Caruso, Juan, "Portada del suplemento dominical," *El Día*, 2 de agosto de 1964, https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46016.

Gracias al fútbol nuestro país era conocido y reconocido[1], pero también por aquella época gracias a la escultura nuestro país se destacaba por una identidad clara, consolidada y subyugante. El año 1930 marcó el inicio de los campeonatos mundiales de fútbol. Uruguay, sede del primer torneo de estas características, coincidentemente con los festejos de los primeros 100 años de la jura de su Constitución como Estado independiente, verá no solo a su selección "celeste" llevarse el título en el gran estadio construído para tal acontecimiento y denominado justamente "Centenario"[2], sino también la inauguración, pocos años después[3], de una de las obras más importantes en la carrera artística de José Belloni como lo es *La Carreta* (Fig. 1), casualmente a metros de esa mole de cemento tan significativa para todo uruguayo. De esta forma el fútbol, la arquitectura y la escultura sintetizaban, a pocos metros de distancia uno del otro, lo vanguardista de una sociedad que se destacaba en aquel contexto latinoamericano y mundial por su poderío deportivo y económico.

1. Guido Quintela, "Colombes 1924: El triunfo celeste y sus usos políticos," *Cuaderno de Historia*, no. 14 (2013): 21.
2. Gerardo Caetano, "Ciudadanía y nación en el Uruguay del Centenario (1910-1930). La forja de una cultura estatista," *Iberoamericana. America Latina - España - Portugal*, no. 39 (2010): 174.
3. En el año 1929 y a propuesta del señor Cesar Batlle Pacheco y el Ing. Bernardo Larrayos, el municipio de Montevideo, por unanimidad de votos, le encarga la realización del grupo escultórico *La Carreta*, cuyo boceto mereció el premio a la Producción Artística del Ministerio de Instrucción Pública (Medalla de Oro), Premio Folklore. El 14 de octubre de 1934 a las 10:30 hrs de la mañana se inaugura en el Parque Batlle José Batlle y Ordóñez el *Monumento a La Carreta*.

La Carreta de Belloni o, llamémosla como corresponde según el nombre que le dio su propio autor, *La Vanguardia del Progreso*, se complementaba con una estructura arquitectónica moderna y vanguardista para la época como lo fue el estadio Centenario[4], la representación perfecta del país moderno pero al mismo tiempo tradicional, trabajador y rural. Campo, ciudad y fútbol se mancomunaban para presentarle al mundo quién era el "oriental", qué significaba ser uruguayo. Por ello no es casual que, cuando se analizan con detenimiento diversas fuentes y artículos de prensa de la época, en particular los de la segunda mitad de siglo XX (momento de auge de nuestros principales equipos de fútbol y selección nacional), llamara la atención la relación muy estrecha entre la producción artística de José Belloni y dichas entidades deportivas, pero en particular el Club Atlético Peñarol y la Asociación Uruguaya de Fútbol.

Los trabajos de Belloni para el fútbol uruguayo

Una de las primeras referencias la encontramos en los inicios de la carrera de Belloni como escultor, en las primeras décadas del siglo XX. En ese momento un ignoto dentro del ambiente artístico, el joven José Belloni trabajaba incansablemente presentándose a todos los concursos existentes y en especial a los relacionados con la creación de medallas conmemorativas. Fue así que, en el año 1913, obtuvo el primer y segundo premio en el concurso de medallas para la Liga (futura Asociación) Uruguaya de Fútbol (Fig. 2), siendo su trabajo escultórico el utilizado para la confección de las medallas utilizadas por aquel organismo para premiar a sus deportistas. Véase el contenido de la nota firmada por el presidente de la Liga Uruguaya de Football de ese momento, el Dr. Abelardo Véscovi, informándole al joven artista del logro conseguido:

> Montevideo, Noviembre 8 de 1913. Señor José L. Belloni. Muy señor mío: Me complace llevar a su conocimiento, que el jurado que entendió en el concurso de bocetos de medalla realizado por la Liga Uruguaya de Football, resolvió otorgar el primero y segundo premios, respectivamente, a los bocetos que llevan los lemas "Para que 1ro" y "No puede ser", de los que Usted resultó el autor. Al felicitar a Usted por tan señalado triunfo de sus aptitudes artísticas, me permito invitar a Usted a pasar por la Secretaría de la Liga el miércoles próximo, de 2 a 4 de la tarde, a fin de hacerle entrega de los premios a que tiene derecho. Quiera Usted aceptar, con este motivo, mis mejores consideraciones[5].

4. El estadio Centenario fue diseñado por el arquitecto uruguayo Juan Antonio Scasso en un estilo claramente Art Déco, en boga por aquellos años tanto en Europa como en los Estados Unidos de América. Esto, sumado a que se terminó de construir en tiempo récord (nueve meses), reflejaban lo vanguardista y moderno del Uruguay de aquellos años.
5. Nota de la Liga Uruguaya de Football al Sr. Jose L. Belloni. Montevideo, 8 de noviembre de 1914. Archivo Belloni, propiedad de José Alberto Belloni (nieto del escultor), Lavalleja.

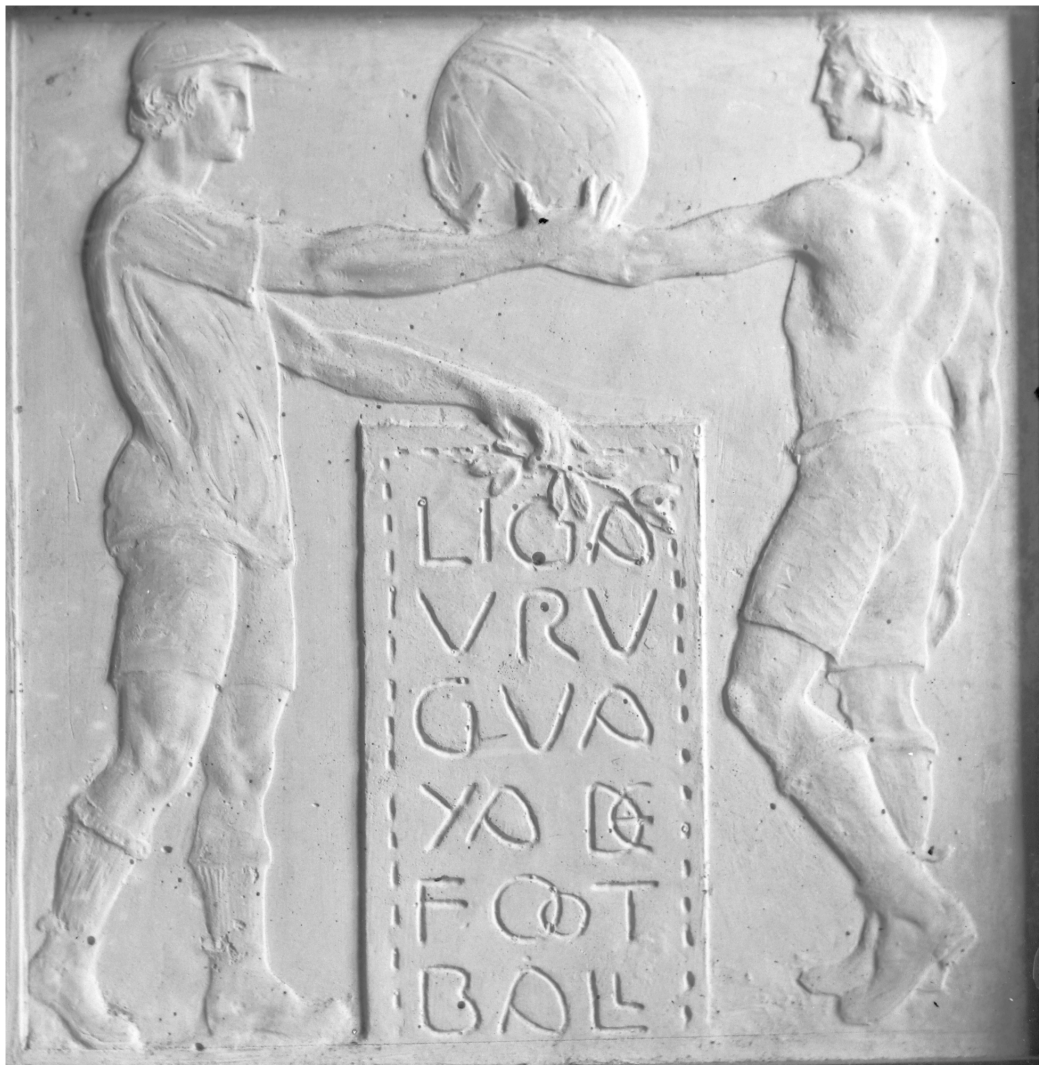


Fig. 2. José Belloni, *Medallas para la Liga Uruguaya de Fútbol*, 1913. Yeso preparatorio. Ubicación desconocida. © Fotografía: Centro de Fotografía de Montevideo (CDF), colección Grompone, 2016.

Será unos cincuenta años más tarde y con el trofeo del Campeonato Sudamericano del año 1956 (Fig. 3), el cual actualmente se encuentra expuesto en el Museo del Fútbol de la capital, cuando volvamos a ver una obra escultórica de Belloni vinculada al fútbol. Sumándose a las sucesivas y alternadas disputas de la Copa América, era el vigesimocuarto Campeonato Sudamericano de Selecciones que se disputaba. En él participaron Argentina, Brasil, Chile, Paraguay, Perú y el anfitrión Uruguay, habiéndose jugado todo el torneo en el estadio Centenario de Montevideo en pleno período estival[6].

Si se analiza con detenimiento el trofeo seleccionado por el comité organizador, nos encontramos con una obra que, a simple vista, poco tendría de "deportiva" pues no estamos hablando de una copa o trofeo tradicional, sino de una copia a escala menor de una obra escultórica pública de José Belloni: *Nuevos rumbos*. ¿Por qué utilizar una obra escultórica de estas características como trofeo del Campeonato Sudamericano de Selecciones

6. Todo el torneo se disputó entre el 21 de enero y el 15 de febrero de 1956.

en el año 1956? Cuando se lee con detenimiento la inscripción que aparece en ella se puede ver con claridad la injerencia del poder político de la época, pues no es casual que se inicie con la siguiente frase: "Premio Consejo Nacional de Gobierno...". En aquellos años nuestro poder ejecutivo estaba formado por un órgano colegiado llamado Consejo Nacional de Gobierno, en ese momento presidido por Luis Batlle Berres, quien en el año 1955 debió enfrentar una de las situaciones diplomáticas más complejas que vivió nuestro país con la Argentina, casualmente vencedora del último Campeonato Sudamericano disputado en Chile ese año. A partir de estas líneas iremos develando la relación entre política internacional, fútbol y arte escultórico, que determina no solo el momento del año seleccionado para la disputa del torneo, sino también el mensaje que se buscaba transmitir con el trofeo elegido.



Fig. 3. José Belloni, *Nuevos Rumbos*, 1956. Bronce. Trofeo del Campeonato Sudamericano. Museo del Fútbol del Estadio Centenario, Montevideo. © Fotografía: Artnet, consultado el 10 de enero de 2024, https://www.artnet.com/artists/josé-leoncio-belloni/nuevos-rumbos-tUd9KtX1BdC7LtJs_-rHgQ2.

El año 1955 marcó uno de los peores momentos de la relación entre nuestro país y la Argentina. Con un Juan Domingo Perón amenazando con bombardear la antena de radio Carve en Montevideo si ésta no dejaba de apoyar al sector que promovía en Argentina su derrocamiento[7], el gobierno de Batlle Berres, presionado por la cancillería de aquel país, debió suspender la transmisión de aquella radio. Luego de este hecho (suspensión que no duró más de una hora), Carve continúo con su apoyo al sector contrario al presidente argentino, el cual fue derrocado por un golpe de estado militar ese mismo año. ¿Por qué se había generado una ruptura de tal envergadura entre uruguayos y argentinos? El discurso de integración latinoamericanista (que aquí se interpretaba como expansionista y conquistador) de Juan Domingo Perón, sumado a su vinculación ideológica con el franquismo y sus prácticas políticas claramente antiliberales, generaron

7. Aldo Marchesi, "Viejas discordias en nuevos contextos," *La Diaria*, 31 de octubre de 2011, consultado el 12 de abril de 2017, https://ladiaria.com.uy/articulo/2011/10/viejas-discordias-en-nuevos-contextos/.

en Luis Batlle Berres una gran desconfianza para con el primer mandatario del vecino país. El presidente uruguayo era sabedor de lo débil que era la independencia territorial y política de su país en el contexto regional (en comparación con sus dos grandes y poderosos vecinos), al mismo tiempo que se declaraba definitivamente antifranquista y firme aliado de los Estados Unidos, por no mencionar que veía en Perón a uno de los más fuertes aliados del principal adversario político del partido de gobierno: Luis Alberto de Herrera[8].

Ante todo lo expuesto el comité organizador del Campeonato Sudamericano del año 1956 no fue ajeno a dicha situación. Analizando el hecho de que el último campeón de América y defensor del título era Argentina, sumado a la normalización de las relaciones diplomáticas entre el Uruguay y aquel país luego de años de fricción, un torneo de estas características en pleno período veraniego atraería a nuestro principal escenario deportivo un sinnúmero de turistas de la vecina orilla (Argentina) y público local. Y así fue en efecto. La forma de disputa fue de una sola serie todos contra todos. Uruguay ganó cuatro partidos empatando solamente ante Brasil, y donde el último partido del torneo marcó (planificado claramente por la organización) el enfrentamiento entre uruguayos y argentinos con un estadio Centenario colmado. El resultado fue de 1 a 0 a favor de los "celestes", con gol de Javier Ambrois. Pero lo que no deja de ser un elemento de singulares características fue el trofeo que se le entregó a los vencedores, que si hubieran sido los argentinos hubiese resignificado aún más su sentido y mensaje[9].

La obra escultórica de Belloni presenta a un gaucho y su china sentados sobre su caballo, cuya postura no manifiesta el más mínimo atisbo de movimiento, observando ambos con serenidad y curiosidad el horizonte, el futuro. La obra sintetiza la idea de lo nuevo, de los "nuevos rumbos" que se generan en el andar de la vida de cada ser humano y, en este caso, en el nuevo rumbo que tomaban las relaciones entre uruguayos y argentinos. No quedan dudas que el Consejo Nacional de Gobierno quería dejar un mensaje claro con la obra de aquel escultor como trofeo, donde nada más ni nada menos que un personaje tan significativo y característico para uruguayos y argentinos como lo es el gaucho, mira con serenidad lo que se viene, los nuevos rumbos que se delinearán a partir de ese momento.

8. Fernando Adrover, "El peronismo y las derechas uruguayas (1947-1955)," *Anuario IEHS*, no. 1 (2020): 86.
9. Clara Eugenia Ferrer Vidal, "La otra mirada. La reinterpretación y resignificación de la obra de arte. Una interpretación personal" (tesis de grado, Universitat Politécnica de Valencia, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, 2020), 9.

Pero aquí no termina la participación de Belloni y sus trabajos en el mundo del fútbol uruguayo. En el año 1961 el Club Atlético Peñarol obtuvo el título de Campeón de América, marcando junto con otros títulos obtenidos en distintas competencias futbolísticas lo que fue una época dorada para su historia deportiva. En esa oportunidad uno de los rivales que debió enfrentar en cuartos de final fue el Club Universitario de Deportes de Perú. Luego de vencer al equipo peruano en el estadio Centenario el 19 de abril de 1961 por 5 goles a 0, el equipo aurinegro debía viajar a Lima para la revancha a disputarse el 30 de mayo, tal como lo indica la crónica deportiva de aquellos días:

> Perspectiva favorable en el Torneo de Campeones. Peñarol viaja hoy a Lima para la Revancha con el Campeón Peruano. El equipo de Peñarol emprende hoy viaje a Lima. Va a cumplir el compromiso revancha con el campeón peruano, al que venciera el 19 de abril en forma categórica. En esa oportunidad los aurinegros obtuvieron la ventaja de 5 a 0, por lo que concurren con posibilidad en extremo factible, de clasificarse para las semifinales del campeonato de Campeones. En el hermoso Estadio Nacional de Lima exhibirá Peñarol, seguramente, en condiciones muy superiores que aquellas de la jira realizada en enero pasado. Las últimas actuaciones del equipo hacen prever que Universitario de Lima tendrá que superarse en grado sumo para constituirse en rival peligroso[10].

Pero el equipo aurinegro, acorde a cómo continúa la nota, más allá del interés deportivo, viajaría a aquel país llevando consigo un presente muy particular para el equipo rival, conjuntamente con unas cuantas medallas que se utilizarían para distinguir a un grupo de dirigentes de aquel país que de alguna u otra manera habían colaborado con el club uruguayo.

> La embajada peñarolense será portadora de un hermoso obsequio destinado al Universitario. Se trata de una pieza tallada en bronce, obra del magnífico escultor compatriota Sr. José Belloni. Además, distinguirán a cuatro destacados dirigentes del fútbol peruano, Sres. José Salón, miembro del Comité Ejecutivo de la FIFA en representación de la Confederación Sudamericana, Nicanor Arteaga, presidente de la Federación local, Ing. Jorge Góngora e Ing. Enrique González Carillo, haciéndoles entrega de medallas como reconocimiento de atenciones tenidas con la entidad uruguaya. La delegación de Peñarol va presidida por el Cr. Gastón Guelfi[11].

El obsequio se trataba de una pieza tallada en bronce con el nombre de *Caballo corcoveando con jinete*[12], en la cual se observa cómo un gaucho uruguayo muestra sus habilidades para mantenerse sobre el potro que intenta quitárselo de encima. Gaucho que representa en este caso a un jinete y no a un domador, pues no se deben confundir

10. "Peñarol viaja hoy a Lima para la revancha con el campeón peruano", viernes 12 de mayo de 1961, *Diario El Día*. Archivo Belloni, propiedad de José Alberto Belloni (nieto del escultor), Lavalleja.
11. "Peñarol viaja hoy a Lima para la revancha con el campeón peruano".
12. José Leoncio Belloni, *A Bucking Horse with Rider*, bronce con pátina marrón, 70,5 cm de altura, disponible en https://www.artnet.com/artists/josé-leoncio-belloni/jineteada-Nf7t9hugbeiXUJ1EbzcpXQ2, consultado el 13 de abril de 2017.

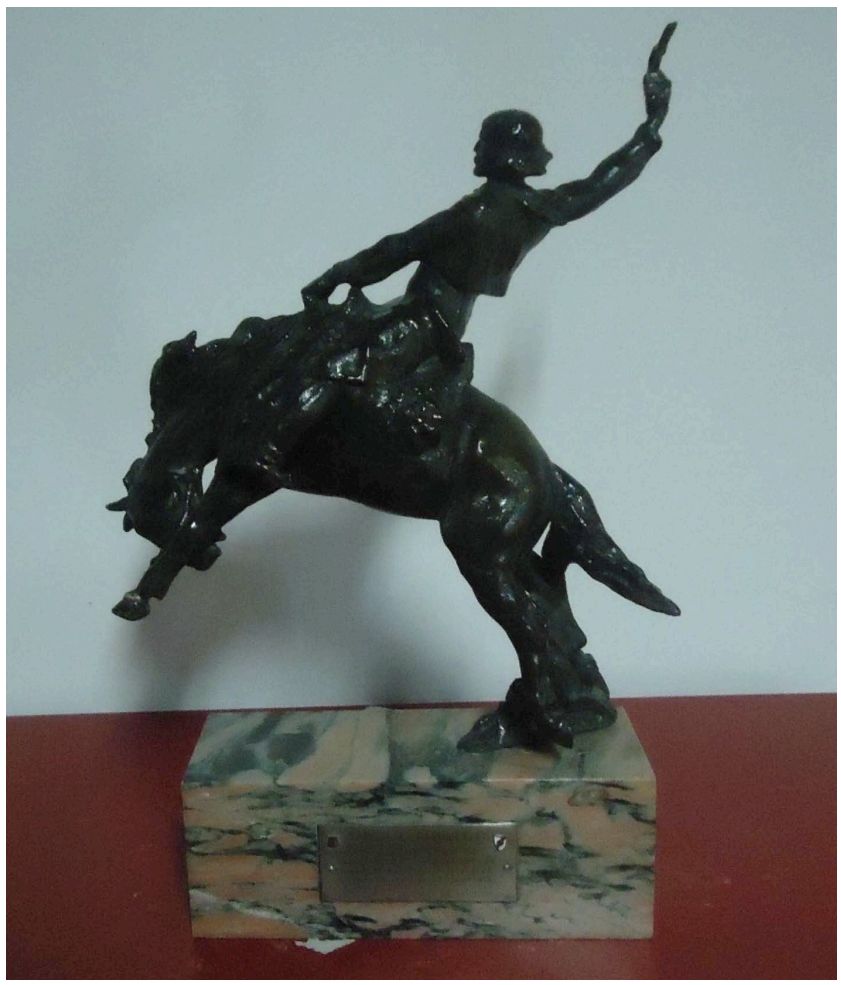


Fig. 4. José Belloni, *Caballo corcoveando con jinete*, 1963. Obsequio del Club Atlético Peñarol al Club Atlético River Plate. Museo de River Plate, Buenos Aires, 2016. © Fotografía: Damiano Tieri Marino.

el uno con el otro, ya que mientras este último utiliza sus conocimientos, paciencia y mañas para hacer de un "potro crudo" todo un caballo, el primero lo que hace es lucir su habilidad para no caer, buscándolo e incitándolo para que lo voltee. "A mí no me voltea un bagual, ni aunque se parta pu'el medio. Y si así aconteciera, le garanto que viá quedar sentao, en el pedazo más grande"[13], expresaba nuestro hombre de campo al momento de jinetear. Buscado o no, el mensaje de la obra obsequiada representaba no solo una muestra de lo que es una de nuestras tradiciones más antiguas, sino también una demostración del valor y la enjundia de los jinetes y domadores uruguayos al momento de enfrentarse a cualquier rival, en este caso al animal.

El Cr. Gastón Guelfi, tal como lo certifica aquella nota de prensa, era el presidente de la delegación aurinegra y, como tal, responsable de todo lo que hacía a las resoluciones administrativas y políticas del Club Atlético Peñarol. Por ello no es descabellado pensar que él fue el responsable principal al momento de definir la adquisición de dicha obra escultórica como obsequio para el combinado peruano. Afirmación ésta que se consolida cuando dos años más tarde un equipo amigo de Peñarol, el Club Atlético River Plate de Argentina[14], al cumplir el vigesimoquinto aniversario de la inauguración de su estadio Monumental, recibiera de manos del Cr. Guelfi una obra del ya prestigioso escultor uruguayo como obsequio (Fig. 4). El 22 de mayo del año 1963[15] los primeros equipos de ambos clubes se enfrentaron en un amistoso disputado en la vecina orilla, obviamente en el estadio Monumental del River, y donde la victoria fue

13. Roberto Bouton, *La vida rural en el Uruguay* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009), 51.
14. Germán Hasicic, "La construcción de la rivalidad River-Boca: símbolos, discursos y rituales del hinchismo en el proceso de popularización del fútbol," *Mediaciones*, no. 17 (2016): 51, https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.12.17.2016.36-55.
15. "Agasajo a los amigos de siempre: Peñarol," *River*, no. 964 (1963): s/n.

de los aurinegros por dos tantos contra uno. Pero, más allá de lo anecdótico de aquel resultado, es sumamente significativo el contenido que se desprende de una nota escrita en puño y letra por el presidente de Peñarol, dirigida al escultor José Belloni meses después de aquel acontecimiento:

> Montevideo, junio 26 de 1963. Señor Don José Belloni. Presente. De mi mayor consideración: fue un inmenso placer recibir las amables líneas vuestras, tanto en el orden personal como por los conceptos vertidos para con la Institución que tengo el honor de presidir. Hubiera sido nuestro deseo, como se lo expresara personalmente, poder contar con su presencia en los actos de festejos realizados por el Club River Plate, pero también comprendemos perfectamente los motivos que nos privaron de su grata compañía. Debemos ser sinceros además, llevando a su conocimiento la brillante acogida que tuviera su magnífico trabajo, que despertó el agradecimiento y reconocimiento de directivos y simpatizantes del Club amigo, tanto por la obra en si como por el prestigio de su creador. Es una buena oportunidad esta, para saludarle con la mayor estima haciendo votos por su ventura personal. Cdor. Gastón Guelfi[16].

Simpatizante o no del Peñarol, de la nota se desprende claramente que el escultor sentía un gran aprecio por la institución, y en particular para con su presidente, el cual deja en claro en ella que dicho sentimiento era recíproco. Allí le transmite al artista que hubiese sido para él un gran honor contar con su presencia en los festejos del club argentino acompañándolo y formando parte de la delegación aurinegra, pero que entendía los motivos de su ausencia. Por esa época, un Belloni ya anciano y viudo, estaba emprendiendo lo que sería su último viaje a Europa para ver las calles de su querida Lugano, conocer algunas nuevas obras de arte y fijar en su memoria otras ya conocidas y admiradas. Esto le impidió formar parte presencial de los festejos del club argentino, el cual, tal como lo expresa el presidente Guelfi, recibió con una "brillante acogida" la obra artística del escultor, la cual "...despertó el agradecimiento y reconocimiento de directivos y simpatizantes del Club amigo, tanto por la obra en sí como por el prestigio de su creador". Obra que al parecer sintetizaba mejor el mensaje que el Peñarol buscaba transmitir a los equipos rivales, pues nuevamente nos encontramos con una copia de *Caballo corcoveando con jinete.*

Los años 1963 y 1964 marcaron para Belloni un momento crucial en su vida al sufrir un primer infarto luego de retornar del viejo continente en el mes de diciembre de 1963, y el segundo a mediados de 1964. Pese a ello, acorde a sus características de hombre incansable y activo, continuaba inmerso en su tarea artística. En medio de la inauguración del monumento a los "33 Orientales" en San Isidro, Argentina, y de la organización

16. Cr. Gastón Guelfi, Carta del Presidente del Club Atlético Peñarol al escultor José Belloni 26 de junio de 1964, Archivo Belloni, propiedad de José Alberto Belloni (nieto del escultor), Lavalleja.


BELLONI, EL ARTISTA DEL PUEBLO

Belloni modela jugadores de fútbol; su nieto, Pepito, le asesora acerca de "chilenas" y atajadas.

sus monumentos montevideanos son famosos en el mundo

Fig. 5. "Belloni, el Artista del Pueblo," nota del Suplemento *El Día*, 28 de junio de 1962, https:// anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46016.

de su última exposición en el departamento de Salto, patrocinada por el Rotary Club de aquella ciudad, Belloni continuaba trabajando para el fútbol. Mientras creaba para su nieto José Alberto Belloni dos obras en bronce donde representaba jugadores de fútbol en pleno accionar (Fig. 5), la Asociación Uruguaya de Fútbol solicitará al artista, en el año 1964, la elaboración de dos trofeos escultóricos: uno para el Campeón del Competencia y otro para el Campeón de Honor de aquel año. Ambos torneos tuvieron como ganador al Club Atlético Peñarol[17], motivo por el cual cuando se visita la sede de dicha institución nos encontramos con aquellos dos motivos escultóricos: *Pial de Volcao* correspondiente al trofeo del Competencia y *Los dos Amigos*, de la Copa de Honor.

Cuando se observa la primera, a simple vista nos encontramos con una obra cuya postura recuerda –atendiendo a lo planteado por Warburg–[18], a la del dios Dionisio representado por Fidias en el frontón oriental del Partenón ateniense. Allí, interpretándose el nacimiento de Atenea en el centro, la cual aparece radiante y completamente armada a pesar de que acaba de nacer de la cabeza de Zeus, se encuentra rodeada de los dioses del Olimpo. En el extremo del ángulo izquierdo se aprecia la escena independiente del carro de Helios (el Sol) surgiendo del Océano (el río que rodeaba la tierra para los griegos) al despuntar el alba, con Dioniso (dios de la fiesta y el vino) en una postura de espera o contemplación de

17. El Torneo Competencia del año 1964 fue su vigesimocuarta edición. Compitieron los doce equipos de primera división y el campeón no se definió al terminar, con el *Nacional y el Peñarol empatados* en la primera posición. Por su parte el Torneo de Honor fue una copa oficial que se disputó 29 veces de forma discontinua entre los años 1935 y 1967, siendo el Peñarol el campeón de la edición del año 1964.
18. Valeriano Bozal, coord., Historia *de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid: Visor, 1999), 2: 311.



Fig. 6. José Belloni, *Pial de volcao*, 1964. Bronce. Sede del Club Atlético Peñarol, Palacio Contador Gastón Guelfi, 2016. © Fotografía: Damiano Tieri Marino.

tan atractivo espectáculo natural. Similar, en una actividad que también lo vincula con un animal pero en una situación mucho más agitada, se encuentra el gaucho que acaba de enlazar al caballo en la obra de Belloni (Fig. 6). No hay dudas de que las reminiscencias clásicas influyeron en el escultor, aunque aquí la contemplación se transformó en acción. El "pial" o "pialar" es una de las tareas de campo más antiguas y consiste en enlazar al animal por sus dos patas delanteras y derribarlo al suelo, ello con el objetivo de inmovilizarlo para marcarlo, carnearlo o curarlo. Ésta era una forma de dominar un animal en la época colonial y entrado ya el siglo XIX en nuestro país, cuando en los campos no había mangas, alambrados ni estructura similar que facilitase la tarea.

En este caso Belloni representó el pial llamado de "volcao" (volcado), existiendo distintas técnicas (volcado de pie, volcado de derecho o volcado de revés), dependiendo de la forma en que se tire el lazo y se inmovilice al animal. Roberto Burton explica con claridad cuál era la tarea del pialador:

> Para echar un pial, la argolla del lazo se coloca bastante cerca de la mano; no es necesario su colocación retirada como para dar vuelo al lazo; claro está que esto depende de la distancia mediante del animal al que se tira, mas por regla general, el pial se tira a distancia cercana. El pialador se coloca a la derecha del animal que pasa corriendo por su frente y no bien pasa hace el tiro con el lazo, con armada algo chica y uno o dos rollos a lo más en la mano, y tira de manera que la armada caiga abierta perpendicularmente ante las manos del animal, que al seguir la carrera, mete las manos en la armada. Cuando el pialador nota que ha agarrado las manos del animal, "echa a verija", es decir, hace un movimiento de flexión de piernas, la izquierda hacia atrás y la derecha hacia delante, agarrando el lazo, sin dejar que se corra entre las manos, para evitar una quemadura de la mano por deslizamiento o roce[19].

19. Bouton, *La vida rural en el Uruguay*, 156.

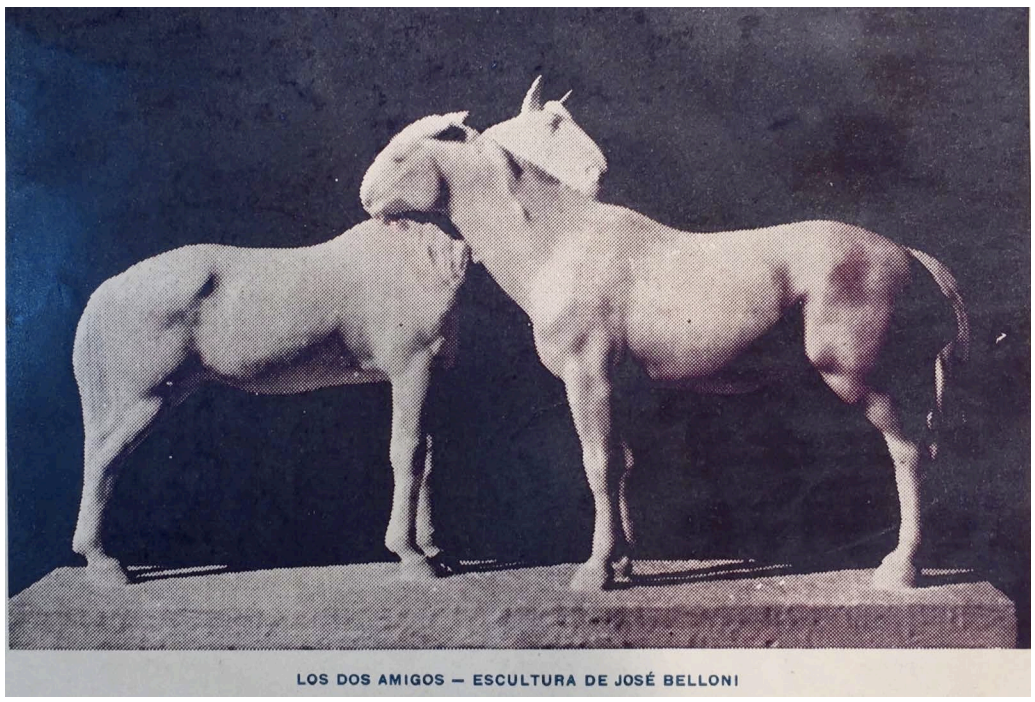


Fig. 7. José Belloni, *Los dos amigos*, 1928. Bronce.
© Fotografía: Archivo Belloni.

La disposición "dionisíaca" del gaucho se presenta de manera heroica, con un rostro cuya expresión transmite serenidad, confianza y seguridad de lo que se está haciendo. Es el hombre cuya postura esforzada pero al mismo tiempo serena y clara domina al animal, cuyo cuerpo fuertemente escorzado, sucumbe en un movimiento agitado y claro al mismo tiempo.

Distinta es la situación que se presenta en el trofeo de la Copa de Honor. El titulado *Los dos Amigos* presenta un nombre muy singular en la historia de la producción escultórica del Belloni. Cuando se analiza el archivo se puede ver que hay un precedente en sus trabajos que lleva el mismo nombre. Dicha obra fue realizada por el artista por el mes de noviembre del año 1928 y presenta a dos caballos enfrentados, en actitud de reconocimiento y aceptación (Fig. 7). Al parecer la representación de estos dos animales no suponía una imagen válida para aquel trofeo, por lo que el escultor utilizó ese mismo nombre para una nueva obra, en este caso más adecuada. El "honor" se ve representado aquí en la imagen de dos gauchos que, claramente pertrechados con sus vestimentas y herramientas de trabajo (y de combate), estrechan sus manos derechas en símbolo de fraternidad, sosteniendo al mismo tiempo en sus manos izquierdas las armas de combate (Fig. 8). Es una escena de paz, que contiene al mismo tiempo, de manera latente, el desafío y la confrontación.

Pero si se habla de enfrentamientos deportivos a lo largo de la actual Copa Libertadores de América, se transformarán en habituales las contiendas decisivas entre

el Club Atlético Peñarol y el Santos de Brasil, no en vano lo ocurrido en el 2011 como ya mencionamos. La segunda mitad del siglo XX marcará una época en la que ambos equipos lucharán por obtener el galardón de mejor del continente, en partidos épicos y duramente disputados. Así lo marcó el *fixture* de la copa del año 1965. Ambos equipos llegaban a la semifinal de la llave B, cuyo primer partido se disputó en el estadio Pacaembú de São Paulo y donde los aurinegros fueron derrotados por 5 tantos a 4. Previo al partido de vuelta a disputarse en el estadio Centenario el 28 de marzo, el ambiente era de suma expectativa, tal como lo indica la crónica del diario *El País*:



Fig. 8. José Belloni, *Los dos amigos (trofeo)*, 1964. Bronce. Sede del Club Atlético Peñarol, Palacio Contador Gastón Guelfi, 2016. © Fotografía: Damiano Tieri Marino.

> En forma entusiasta sigue respondiendo el público a la colocación de las localidades para la revancha del 28 en el Estadio. Ayer en el primer día de venta al público en general, se expendieron 4.221 entradas, recaudándose $246.450, lo que sumado a lo anterior totaliza 8.815 entradas y $535.665. Proseguirá hoy hasta el viernes en el Sport de la Plaza Cagancha, de 10 a 21 hrs. El Consejo resolvió anoche la adquisición de una obra del escultor compatriota José Belloni, denominada "Corcoveando", la que será obsequiada a la Directiva del Santos[20].

Euforia que no impedía, pese a la rivalidad y al hecho de que de acuerdo al sistema de disputa de la época, la victoria aurinegra suponía la necesidad de un tercer encuentro de desempate, que las autoridades aurinegras decidieran realizarle un obsequio representativo al rival de turno. Este no era otro que una obra escultórica de Belloni, y para no marcar diferencia con los realizados antes, nuevamente la temática era el gaucho y su caballo indomable. Esta obra es la última referencia que encontramos entre el artista y el fútbol, casualmente en el año de su desaparición física.

20. "Peñarol: obsequio a Santos", marzo de 1965, *Diario El País*, Archivo Belloni, propiedad de José Alberto Belloni (nieto del escultor), Lavalleja.

Conclusiones

Es indudable ante todo lo expuesto que la obra escultórica de Belloni, acorde a las características nativistas y veristas de la misma, supuso para las autoridades del fútbol de aquella época una iconosfera de nítida interpretación y, al mismo tiempo, de identificación clara con el ser uruguayo. Al igual que las obras del escultor en el entramado urbano capitalino, estas representaciones, a una escala menor, suponían para la Asociación Uruguaya de Fútbol y para el Club Atlético Peñarol una forma de identidad nacional definida para con los rivales extranjeros. Así como lo hacían *El Aguatero*, *La Carreta*, *Ansina*, *La Diligencia*, *Nuevos Rumbos* y *El Entrevero* entre otros, en el día a día de los transeúntes montevideanos, las obras que mencionamos a lo largo del artículo buscaban representar de manera sincera y emotiva cuál era la estirpe que caracterizaba a sus donantes. Valores y aptitudes como el tesón, la gallardía, la honradez, el esfuerzo y la amistad se transmitían de manera sincera, apelando a la representación escultórica de costumbres que venían desde las raíces más antiguas y populares de esta nación. No en vano Belloni, pocos años antes de su muerte, expresaba ante las autoridades de la Junta Departamental de Montevideo: "Vengo del pueblo y me siento bien con él"[21].

Referencias

Fuentes documentales

Archivo José Belloni, propiedad de José Alberto Belloni. Minas, Lavalleja (Uruguay). Archivo digital existente en Anáforas, https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/simple-search?query=belloni.

Fuentes bibliográficas

Adrover, Fernando. "El peronismo y las derechas uruguayas (1947-1955)." *Anuario IEHS*, no. 1 (2020): 75-99.

"Agasajo a los amigos de siempre: Peñarol." *River*, no. 964 (1963): s/n.

Belloni, José. *Nuevos Rumbos*. 1956. Bronce. Trofeo del Campeonato Sudamericano. Museo del Fútbol del Estadio Centenario, Montevideo. https://www.artnet.com/artists/josé-leoncio-belloni/nuevos-rumbos-tUd9KtX1BdC7LtJs_-rHgQ2.

21. "Vengo del pueblo y me siento bien con él", 14 de septiembre de 1962, Diario La Mañana, Archivo Belloni, propiedad de José Alberto Belloni (nieto del escultor), Lavalleja.

"Belloni, el Artista del Pueblo." *Suplemento El Día*, 28 de junio de 1962. https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46016.

Bouton, Roberto. *La vida rural en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

Bozal, Valeriano, coord. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. 2. Madrid: Visor, 1999.

Caetano, Gerardo. "Ciudadanía y nación en el Uruguay del Centenario (1910-1930). La forja de una cultura estatista." *Iberoamericana. America Latina - España - Portugal*, no. 39 (2010): 161-175.

Caruso, Juan. "Portada del suplemento dominical." *El Día*, 2 de agosto de 1964. https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46016.

Ferrer Vidal, Clara Eugenia. "La otra mirada. La reinterpretación y resignificación de la obra de arte. Una interpretación personal." Tesis de grado en Bellas Artes, Universitat Politécnica de Valencia, 2020.

Hasicic, Germán. "La construcción de la rivalidad River-Boca: símbolos, discursos y rituales del hinchismo en el proceso de popularización del fútbol." *Mediaciones*, no. 17 (2016): 36-55. https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.12.17.2016.36-55.

Marchesi, Aldo. "Viejas discordias en nuevos contextos." *La Diaria*, 31 de octubre de 2011. Consultado el 12 de abril de 2017. https://ladiaria.com.uy/articulo/2011/10/viejas-discordias-en-nuevos-contextos/.

Quintela, Guido. "Colombes 1924: El triunfo celeste y sus usos políticos." *Cuaderno de Historia*, no. 14, (2013): 15-30.



Italia en Chile: esculturas desde el Museo de Copias de Santiago hasta el Espacio de la Paulonia (siglos XIX-XXI)

Italy in Chile: Sculptures from the Museum of Copies in Santiago to the Paulonia Space (XIX-XXI Centuries)

Noemi Cinelli
Universidad Autónoma de Chile, Santiago, Chile / Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, España
ncinelli@ull.edu.es
0000-0003-3600-5658

Recibido: 26/04/2024 | Aceptado: 28/06/2024

Resumen

En el presente artículo focalizaremos nuestra atención en el Museo de Copias en Santiago de Chile, proyecto impulsado a finales de siglo XIX por Alberto Mackenna Subercaseaux y que reunió las reproducciones de las más famosas estatuas de la Antigüedad y de los siglos XV-XVII procedentes de museos italianos y franceses. Las vicisitudes ligadas a un grupo de seis esculturas de dicha colección son el motivo para reflexionar acerca de los intercambios decimonónicos entre Italia y Chile en ámbito escultórico que perduran vivos hoy en día, sobre la recuperación de obras artísticas eclipsadas de los circuitos de fruición pública a causa de la dictadura de Augusto Pinochet, y sobre la gestión patrimonial y museística de Chile y los procesos de valorización de su patrimonio histórico artístico.

Palabras clave

Alberto Mackenna Subercaseaux
Chile
Museo de Copias
Italia
Paulonia
Escultura

Abstract

In this article we will focus our attention on the Museum of Copies in Santiago de Chile, a project promoted at the end of the 19th century by Alberto Mackenna Subercaseaux and which brought together reproductions of the most famous statues of Antiquity and the 15th-17th centuries from Europe. The vicissitudes linked to a group of sculptures from that collection are the reason to reflect on the nineteenth-century exchanges between Italy and Chile in the sculptural field which remain alive today, on the recovery of artistic works eclipsed from the circuits of public enjoyment due to of the dictatorship of Augusto Pinochet, and on the heritage and museum management of Chile and the processes of valorization of its historical-artistic heritage.

Keywords

Alberto Mackenna Subercaseaux
Chile
Museum of Copies
Italy
Paulonia
Sculpture

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Cinelli, Noemi. "Italia en Chile: esculturas desde el Museo de Copias de Santiago hasta el Espacio de la Paulonia (siglos XIX-XXI)." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 30 (2024): 190-207. https://doi.org/10.46661/atrio.10501.

© 2024 Noemi Cinelli. 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).

Algunas consideraciones sobre el panorama artístico chileno del siglo XIX

Cómo también hacer sentir a todos, nos decíamos,
este delicado perfume que se desprende del arte;
el perfume de Roma...[1]

Las innovaciones y adelantos de los cuales Chile fue protagonista a partir de la segunda mitad del siglo XIX fueron el motivo por el que Europa empezó a mirar al país como uno de los más atractivos del continente, tan atractivo que en ocasión de la inauguración de la primera Academia de Pintura que abrió sus puertas en Santiago en marzo de 1849, en el discurso pronunciado por Alessandro Ciccarelli, primer director de la institución, el pintor italiano paragonó Chile con la "Atenas del América del Sur"[2].

Entre los factores que facilitaron esta mirada, hay que citar algunos en particular: en primer lugar, la situación política chilena que se fue consolidando paulatinamente con la Constitución de 1833, posibilitando la organización de un orden democrático duradero; en segundo lugar, la estabilidad política fue la *conditio sine qua* para que la economía pudiese tener un desarrollo tangible, y sobre todo constante, a partir de la Guerra del Pacífico que comportó el control de las regiones salitreras de Antofagasta y Tarapacá[3]. Por último, tenemos que mencionar el positivo impulso que recibió la vida cultural chilena, gracias a la fundación de numerosas escuelas y academias que aportaron al país el primer sistema de enseñanza artística reglada, de acorde a un plan de estudio establecido que contemplaba, entre otras iniciativas, la asignación de becas al extranjero y cuyo nacimiento abrió las puertas a la organización de salones y exposiciones[4].

* El presente artículo es fruto de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del proyecto ANID REGULAR FONDECYT CHILE n.º 1240080 (2024-208), titulado "De mármoles y bronces entre el Mediterráneo y los Andes. Relaciones artísticas ítalo-chilenas. Ámbito escultura (1829-1929)" del cual la autora es Investigadora Principal.

1. Alberto Mackenna Subercaseaux, "El origen del Museo de Copias," en *Luchas por el Arte* (Santiago-Valparaíso: Soc. Imprenta-Litografía Barcelona, 1915), 195, 8.
2. Pedro Emilio Zamorano, "El discurso de Alejandro Ciccarelli con motivo de la fundación de la Academia de Pintura: claves de un modelo estético de raigambre clásica," en *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte,* eds. Fernando Guzmán Schiappacasse y Juan Manuel Martínez (Santiago: Museo Histórico Nacional, CREA, Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, 2012), 197-205.
3. Desde este momento las principales actividades económicas chilenas estuvieron ligadas a la minería, no solo de salitre sino también de plata y cobre, y a la agricultura de cereales. Esta circunstancia determinó el ascenso de familias como "los Gallo, Matta, Goyenechea, Cousiño, Edward Ossa, Subercaseaux" linajes muy comprometidos con la educación y las bellas artes. Véase: Alfredo Jocelyn Holt, *La independencia de Chile: Tradición, modernización y mito* (Santiago: Penguin Random House, 2014).
4. Noemi Cinelli, "Pintura, Independencia y Educación. La evolución de las Bellas Artes chilenas en el siglo XIX," *Cuadernos de Historia del Arte,* no. 29 (2017): 43-78.

En este panorama se asiste a la consolidación de una densa red de relaciones artísticas con Italia que abarcó diferentes ámbitos –principalmente y sin estar circunscritos a ellos, el arquitectónico, el pictórico y el escultórico– las cuales perduran vivas hasta nuestros días[5]. Las informaciones a nuestra disposición son abundantes y sugieren que los intercambios con el *Belpaese* fueron favorecidos por las contingencias de la época: desde la óptica chilena, el logro de la independencia conllevó la necesidad de adoptar nuevos estilos artísticos y criterios estéticos que pudieran representar de manera visual la renovada realidad económica, política y social del país. Por otro lado, desde la óptica italiana, la agitación política marcada por las corrientes revolucionarias que atravesaban el territorio de norte a sur motivaba a los jóvenes artistas a emprender el viaje hacia las costas pacíficas. Este destino se mostraba como el escenario adecuado para llevar a cabo los ideales románticos, satisfacer el deseo de aventura y abordar las inquietudes científicas que definían el nuevo papel del artista del siglo XIX[6]. El intercambio continuo de personalidades chilenas e italianas entre los dos territorios propició la presencia en ambos países de agentes culturales protagónicos en la apertura de canales de comunicación oficial: entre ellos cabe mencionar el ministro Alberto Mackenna Subercaseaux (1875-1952), del cual nos ocuparemos a seguir, gracias a quien la escultura jugará un rol preponderante en la construcción del rico diálogo ítalo-chileno.

El Museo de Copias de Alberto Mackenna Subercaseaux: un proyecto visionario a caballo entre los siglos XIX y XX

Alberto Mackenna Subercaseaux, nacido en Santiago en el año 1875 y educado en la Universidad de Chile, destacó como una figura de reconocido prestigio en el país. Su dedicación a la cultura lo condujo a involucrarse en diversas empresas para fomentar las expresiones artísticas chilenas. Desempeñó un papel activo en los esfuerzos de transformación de la ciudad, de hecho, como nos relatan Zamorano y Herrera, "fue Comisario General de la Exposición Internacional de Bellas Artes. Desde 1921-1927, fue

5. Mario Sartor, "Artisti italiani en America latina: presenze, contatti, commerci. Dossier monográfico," *Ricerche di storia dell'arte*, no. 63 (1997), 4-109; Sartor Mario, *América latina y la cultura artística italiana: un balance en el bicentenario de la independencia latinoamericana* (Buenos Aires: Instituto Italiano di Cultura, 2010); Noemi Cinelli e Iván Sergio, "El pintor florentino Giovanni Mochi entre Italia y Chile (siglo XIX). Un artista inteligente y un hombre bueno," *Arte, individuo y sociedad* 35, no. 3 (2023): 943-965, https://doi.org/10.5209/aris.85522.
6. Isabel Cruz de Amenábar, "*La Atenas del Pacifico*. Alejandro Cicarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano," *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, no. 11 (2004), 91-104; Noemi Cinelli, "Para una historia de las relaciones artísticas italo-chilenas. La pintura como variable del relato historiográfico del siglo XIX," *Cuadernos de Historia del Arte*, no. 35 (2020): 187-224.

Intendente de Santiago, inspirador y ejecutor de las obras de transformación del Cerro San Cristóbal. Desde 1933 a 1939, sirvió el cargo de director del Museo Nacional de Bellas Artes"[7].

A finales del siglo XIX, precisamente en 1899, empezó a gestar "un sencillo proyecto"[8] para conformar en Santiago un Museo de Copias de obras maestras de arte antiguo y moderno, que se concretó a partir de 1901 con el envío de vaciados, entre otros lugares de Europa, desde Italia.

En una conferencia dictada en el Ateneo de Santiago el 22 de mayo de 1899, Mackenna S. dio cuenta del génesis del proyecto, que tuvo lugar en Roma, tras compartir las impresiones de la visita a los Museos Vaticanos con otros compatriotas chilenos que causalmente visitaban la Ciudad Eterna en los mismos días:

> Casi todos éramos profanos a estas manifestaciones de la belleza, y solo aquel día nos agrupábamos en las puertas del Vaticano, para recibir nuestro bautismo en este divino culto del arte. Desde entonces, no hubo entre nosotros sino un mismo sentimiento, una misma idea: todos estábamos uniformados mediante el poder de una emoción que sentíamos con igual intensidad. Esta simpática comunidad del sentimiento había tendido entre nosotros un lazo de estrecha amistad, de esa noble amistad fundada en el arte que, en Roma, ha unido siempre a los hombres de todos los países, y de todas las religiones. Una dulce sensación, hasta entonces desconocida para nosotros, nos hacía sentirnos más felices y nos levantaba el espíritu mostrándonos la visión de lo ideal. Nos desprendíamos de las preocupaciones materiales para vivir como un ensueño. Era Roma, con todo el poder de sus recuerdos, la que principiaba entonces al revelársenos; ella elevaba a los profanos hasta la altura de los artistas[9].

Las potentes emociones que Roma despertó en Alberto encontraron un terreno donde calmarse en una comparativa con el estado de las bellas artes en Chile, dibujando una situación crítica que, a su parecer, tenía una fácil solución:

> (...) ahí entre los fulgores del pasado, y en medio de los escombros y de las ruinas de las grandes épocas de la historia, (...) en estos momentos de éxtasis, de misticismo artístico, nuestro pensamiento, muchas veces se apartaba de Roma, como buscando un sitio contrario al arte en donde pudiéramos reposar un instante en nuestro espíritu (...) No os extrañareis, señores, si os digo que este sitio ajeno al arte, este polo negativo, destinado a detener las corrientes del espíritu por la región del ideal, lo encontrábamos, triste es decirlo, en nuestra propia patria. Era acá, en este hermoso rincón (...) en donde veíamos, con pena, una tierra casi virgen. (...) Pero, a pesar de todo, podemos decir, como un consuelo,

7. Pedro Zamorano Pérez y Patricia Herrera Style, *Museo Nacional de Bellas Artes: historia de su patrimonio escultórico* (Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2015), 58.
8. Natalia Keller, "*Un sencillo proyecto*: Colección de copias de escultura europea en Santiago," en Gloria Cortés Aliaga, *Tránsitos. Colección de Esculturas del Museo Nacional de Bellas Artes* (Santiago de Chile: Andros Impresores, 2016), 24-31.
9. Mackenna Subercaseaux, "El origen del Museo de Copias," 4-5.

> que el ideal entre nosotros no está muerto, sino dormido, esperando tal vez, una mano que lo venga a despertar[10].

Prueba de ellos eran las creaciones de algunos escultores nacionales que, si bien en un contexto que les favoreció poco falto como era de estímulos, escuelas y modelos, pudieron dar prueba que en Chile no faltaban talentos y espíritu inclines a la belleza y la creación artística:

> Más de una vez hemos visto brotar espontáneamente, –como un lirio de campo– un germen lozano del arte al pie del muro glacial de la indiferencia o de la ignorancia pública. (...) Sin estímulo, sin atmósferas, sin medio artístico, Virginio Arias concibió su hermosísimo Descendimiento de la Cruz, [Nicanor] Plaza creó su admirable Quimera y Valenzuela Puelma dio vida, a la Resurrección de la hija de Jairo; obras que son un oasis de belleza y de frescura en la aridez de este desierto[11].

Ingeniándose para revertir el andamiento de las artes chilenas, Mackenna S. identificó en la institución museística la solución más adecuada:

> Ah! ¡Cómo pudiéramos llevar a Chile una muestra siquiera de las maravillas del arte antiguo! Cómo dar a conocer, a todos los nuestros, la Venus cincelada por Praxíteles, el Moisés de Miguel Ángel, el Gladiador moribundo, el Descendimiento del Bernini, el San Juan de Donatello, el Apolo Citaredo y tantas otras obras de suprema belleza que se exhiben en los Museos de Roma. (...) Bastaba con adquirir en Italia una colección de copias en yeso de las esculturas clásicas, para tener entre nosotros una muestra de las más bellas producciones del pasado[12].

La visión de Mackenna S. consistía en proporcionar a Chile esculturas que se consideraran representativas y esenciales para cumplir con diversos propósitos:

> Traer acá los modelos clásicos es como traer los maestros para formar artistas. Es echar en nuestra tierra inculta las primeras semillas de las flores del arte. Es además una escuela de buen gusto y de criterio artístico. Junto con las obras de arte puro necesitamos traer los modelos clásicos de la arquitectura, sobre los cuales debemos de fundar las ideas de buen gusto, para nuestras construcciones y para el embellecimiento de nuestras ciudades. A más de las ventajas de carácter práctico, un Museo de Copias tiene una indiscutible importancia para nuestro conocimiento de la historia, desde que el arte da a conocer el espíritu, las ideas y las civilizaciones de los pueblos[13].

En primer lugar, el proyecto de Mackenna S. buscaba contribuir a la formación artística mediante la práctica de la copia de modelos como nos relata Gloria Cortes: "La finalidad de estas esculturas –provenientes de los talleres de calco y vaciado más importantes

10. Mackenna Subercaseaux, 5-6.
11. Mackenna Subercaseaux, 7.
12. Mackenna Subercaseaux, 8.
13. Mackenna Subercaseaux, 9.

de Europa– era completar y extender la educación y el sentido estético de los artistas chilenos en la Academia de Pintura y en el Curso de Escultura, acorde al programa modernizador del período"[14].

En segundo lugar, tenía la intención de fomentar la educación del gusto del público espectador de aquellas obras. Por último, aspiraba a narrar la historia de la escultura antigua y europea a través de una cuidada selección de obras consideradas como referencias destacadas.

A ulterior prueba de la utilidad de su propuesta, Mackenna S. puso sutilmente en evidencia las falencias del gobierno en cuanto a la elaboración de un sistema de becas y premios que tuvieran la formación artística en Roma como objetivo:

> No hay tampoco un país, de los que marchan a la cabeza del progreso moderno, que no envíe todos los años a Roma a sus artistas de talento. Porque Roma ha sido y será en todo tiempo el centro en donde se reúnan todos los artistas, el Océano a donde afluyan todas las corrientes del arte. ¡Océano insondable que oculta el pensamiento de cien generaciones![15].

Los ecos del sistema teórico winckelmanniano que asociaba determinadas condiciones naturales y climáticas al desarrollo artístico de la Grecia Clásica y que Ciccarelli había hecho resonar en Chile en el citado discurso de inauguración de la Academia de Pintura, se advierten también en las palabras de Alberto:

> Tenemos un cielo azul y diáfano como el cielo de Italia, tenemos, nuestros campos, bosques grandiosos como los bosques de Arcadia; y algunas de nuestras mujeres muestran un perfil que hace recordar la belleza Griega![16].

Como el mismo Mackenna S. nos informa en la publicación titulada "Luchas por el Arte"[17] que reúne varias intervenciones hechas en Santiago –entre ellas la conferencia a la que nos referimos–, en el mes de agosto de 1900 el congreso aprobó un presupuesto de

14. Gloria Cortés Aliaga y Cristián Valenzuela, "El Museo de Copias," *ARQ (Santiago)*, no. 95 (2017): 9-14, https://doi.org/10.4067/S0717-69962017000100009.
15. Mackenna Subercaseaux, "El origen del Museo de Copias," 10-11.
16. Mackenna Subercaseaux, 14.
17. Gracias a la curatoría de Gloria Cortés Aliaga y Eva Cancino Fuentes, el 20 de diciembre de 2022 se inauguró en el segundo piso del ala sur del MNBA, una exposición que toma pie del libro de Mackenna Subercaseaux, titulada "Luchas por el arte. Mapa de relaciones y disputas por la hegemonía del arte (1843-1933)", que pone al centro de su reflexión el complejo sistema de las artes chilenas desarrollado entre mediados de siglo XIX y comienzos del XX alrededor de tres ejes, eso es el museo, academia, exposiciones. Un recorrido comentado por las obras de la muestra puede ser visualizado en "'Luchas por el arte' en Museo Nacional de Bellas Artes," *YouTube*, consultado el 27 de septiembre de 2024, https://www.youtube.com/watch?v=xpVF2-yJtTU. La cartografía digital referida a la exposición se encuentra en "Luchas por el arte," Museo Nacional Bellas Artes, consultado el 27 de septiembre de 2024, https://www.mnba.gob.cl/luchas-por-el-arte/repositorio-digital.

30 mil pesos para adquirir las piezas del Museo de Copias, cuya selección fue comisionada *ad honorem* a Alberto, quien eligió un total de 550 reproducciones de esculturas, siendo la mayoría de ellas originarias de Francia y de Italia:

> Aspiraba a ser el portador de esas obras inmortales que el alma europea guarda bajo techos magníficos en los Museos de Roma, de Florencia, de Nápoles y de París; y pensaba que al acometer esta empresa rendía un tributo al progreso y a la cultura de mi patria[18].

En cuanto a las obras enviadas desde el *Belpaese*, contamos con detallada información gracias a Luis Santos Rodríguez, quien se desempeñó como Cónsul General de Chile en Italia y fue responsable de coordinar los envíos y de compilar el *Proyecto para la creación de un Museo de Modelos*, precioso documento fechado en 1901. Según este informe, se despacharon hacia las costas americanas 60 cajones que contenían 109 reproducciones italianas[19].

El flujo constante de obras hacia el puerto de Valparaíso se prolongó hasta el año 1902, estableciéndose como el principal medio de difusión y circulación de los primeros modelos italianos en territorio chileno. Estos incluían, entre otros, la cabeza del *David* y *Lorenzo de Médici* de Michelangelo, el *San Jorge* de Donatello, *Sofocle, Helena de Troya*, los dos luchadores de Antonio Canova, como *Ippolita Maria Sforza* de Francesco Laurana o *Marietta Strozzi* de Desiderio da Settignano[20]. Vale la pena señalar que los talleres clave en la creación de estas figuras fueron la Manifattura Signa y la Cantagalli, ambos ubicados en Florencia.

Hacia el espacio "Patio de la Paulonia"

La experiencia adquirida en el Museo de Copias facilitó la transferencia directa a la plástica escultórica chilena de diversos modelos artísticos italianos, que abarcaban desde influencias clásico-renacentistas hasta enfoques romántico-veristas y tardo-puristas.

18. Alberto Mackenna Subercaseaux, "La inauguración del Museo de Copias," en *Luchas por el arte*, 98.
19. Natalia Keller, "The Rise and Fall of the Museo de Copias. On the History of the Plaster Cast Collection in the National Museum of Fine Arts in Santiago," en *Destroy the Copy - Plaster Cast Collections in the 19th-20th Centuries: Demolition, Defacement, Disposal in Europe and Beyond*, eds. Annetta Alexandridis y Lorenz Winkler-Horaček (Berlín: Editorial De Gruyter, 2017), 51-76, https://doi.org/10.1515/9783110757965-004; Cinelli, "Para una historia de las relaciones artísticas italo-chilenas," 187-224; Pedro Zamorano Pérez y Noemi Cinelli, "Ecos escultóricos del Belpaese en Chile. Siglos XIX y XX," *Sur y Tiempo. Revista de Historia de América*, no. 7 (enero-junio 2023): 74-96, https://doi.org/10.22370/syt.2023.7.3642.
20. Gloria Cortés Aliaga, *Tránsitos. Colección de Esculturas MNBA*, 10-12.

Gracias a las investigaciones de Gloria Cortés, Ximena Gallardo, Natalia Keller y Pedro Zamorano[21], conocemos los detalles sobre los envíos de las reproducciones y su traslado, sobre la organización de la exposición y la presentación al público santiaguino.

Una vez llegados los vaciados a Chile, superados los inconvenientes sobre la locación de las estatuas que supusieron críticas y caricaturas para Mackenna S. en las revistas de la época[22], las esculturas del Museo de Copias entraron a formar parte de la colección del MNBA capitalino.

En el escrito generado en ocasión de la inauguración del Museo de Copias, Alberto nos conduce en una visita por las obras que el público pudo admirar en el hall del MNBA:

> Ahí están en su noble y serena actitud, las obras clásicas de la época griega: la "Venus de Milo" y el "Apolo" del Velvedere, el "Demóstenes", el "Mercurio" y tantas más, mostrándonos, con una elocuencia que los siglos no ha logrado debilitar, la elevada concepción del arte que tuvo este pueblo enamorado de las bellas formas humanas.
>
> Observad el "Demóstenes" y encontraréis, en sus ojos, la expresión de un cerebro que piensa, y, en su semblante, la preocupación de un filósofo, abstraído en los problemas que la ciencia moderna no ha logrado aún descifrar.
>
> Contemplad la "Venus" y el "Apolo" y en sus líneas purísima de una sencillez arcaica, observaréis que la humanidad en los bellos tiempos helénicos dio, como producto de tierra virgen, las más gallardas flores antes las cuales palidecen las flores anémicas de las generaciones actuales.
>
> Observad, en seguida, las obras de la época greco romana y puramente romana: el "Gladiador moribundo" el "Luchador" el "Discóbolo" el "César Augusto" y tantas más que reflejan el alma refinada y sensual de ese pueblo, fiero de sus glorias militares, perpetuando en el mármol las hazañas de sus héroes o el culto de sus dioses[23].

Alberto sigue, pasando a obras que remontan a la época renacentista:

> Recorred las obras de este Museo de Modelos y os encontraréis con "Madonas de Miguel Ángel, de Donatello, del Verrochio, de Rosselino" en las cuales el sentimiento místico se aúna con la más elevada concepción del arte.

21. Mackenna Subercaseaux, *Luchas por el arte*, 3-16; Ximena Gallardo Saint-Jean, *Museo de Copias: el principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015); Pedro Zamorano Pérez y Patricia Herrera Style, "Panorama artístico chileno durante la segunda mitad del siglo XIX. Debates, institucionalidad y protagonistas," *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, no. 515 (2017): 147-162, https://doi.org/10.4067/S0718-04622017000100147; Keller, "The Rise and Fall of the Museo de Copias...," 51-76.
22. Véase el artículo anónimo y las caricaturas publicadas en "El Museo de copias o la odio-osea de Alberto Mac-kenna," *Revista Pluma y Lápiz* 1, no. 43 (18 de septiembre de 1901): 20-21, en Gallardo Saint-Jean, *Museo de Copias,* s. p.
23. Mackenna Subercaseaux, "La inauguración del Museo de Copias," 98-99.

> Contemplad, señores, la poderosa savia de esos artistas del Renacimiento florentino, que cultivaban, al mismo tiempo y con igual maestría, todos los ramos del arte: que eran escultores, pintores, arquitectos, cinceladores, ingenieros mecánicos y que daban a todas sus creaciones un soplo de belleza.
>
> Mirad hacia esa altísima cumbre donde se encuentra Miguel Ángel, el más genial representante de este gran despertar del ingenio humano[24].

Como demuestran varias fotografías del Museo de Bellas Artes fechadas en los años inmediatamente sucesivos a su inauguración[25], las obras encontraron lugar en el vestíbulo central del edificio, un espacio de 800 metros cuadrados magnificado gracias a la cúpula acristalada del arquitecto Emile Jequier y embellecidos con vegetación. No es difícil imaginar la resonancia positiva que el evento tuvo en la sociedad santiaguina que acudió a visitar la exposición.

De las numerosas piezas que arribaron a Chile, hoy lamentablemente quedan solo exiguos ejemplares, que se dividen entre algunos museos nacionales –como por ejemplo los de Valparaíso, Talca y Linares[26]– y el MNBA que, desde finales de 2022, ha vuelto a encender los reflectores sobre ellos.

De las piezas italianas del Museo de Copias, seis han sido protagonistas de vicisitudes que merecen nuestra atención por las implicaciones históricas y artísticas que conllevan en la actualidad. Nos referimos a *El Gálata herido* (Fig. 1), el *Apolo Citaredo* y la *Venus arrodillada* de Ernesto Gazzeri (Figs. 2 y 3), el *Damoxenos* y el *Creugas*, copias de esculturas de Antonio Canova fechables a 1900, y el famoso *Laocoonte y sus hijos*, copias del siglo XIX.

Las esculturas mencionadas fueron retiradas del MNBA el 29 de octubre de 1973, apenas unas semanas después del golpe de Estado liderado por Augusto Pinochet que, recordemos, marcó el inicio de una dictadura que se prolongó durante 17 largos años. Aunque los detalles del traslado permanecen desconocidos, sabemos que fueron cedidas a la Escuela Militar de Santiago, como relata un documento proveniente del recinto militar y datado el 28 de octubre de 1973, "en calidad de préstamo temporal"[27].

24. Mackenna Subercaseaux, 101.
25. Es posible visualizar las fotografías en "Fotografía patrimonial," *Museo Histórico Nacional*, consultado el 27 de septiembre de 2024, https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/4971, https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/16823.
26. Keller, "Un sencillo proyecto," 24.
27. Marco Fajardo, "Ministra de las Culturas celebra regreso de esculturas de Escuela Militar al Museo de Bellas Artes: Es un acto de reparación," *Edición El Mostrador*, 20 de diciembre de 2022, consultado el 25 de abril de 2024, https://www.elmostrador.cl/cultura/2022/12/20/ministra-de-las-culturas-celebra-regreso-de-esculturas-de-escuela-militar-al-museo-de-bellas-artes-es-un-acto-de-reparacion/.



Fig. 1. Reproducción del *Gálata herido* de Ernesto Gazzeri, 1900. Fotografía, 2022. Santiago de Chile, Chile. © Archivo Fotográfico del MNBA de Chile.

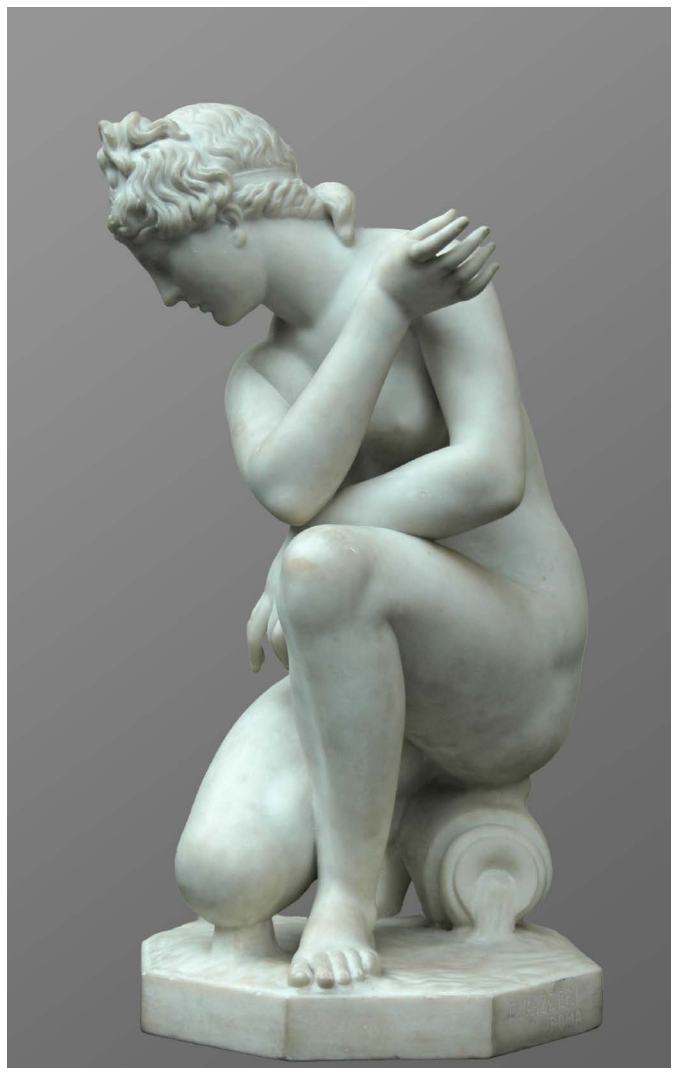


Fig. 2. Reproducción de la *Venus arrodillada* de Ernesto Gazzeri. 1900. Fotografía, 2022. Santiago de Chile, Chile. © Archivo Fotográfico del MNBA de Chile.

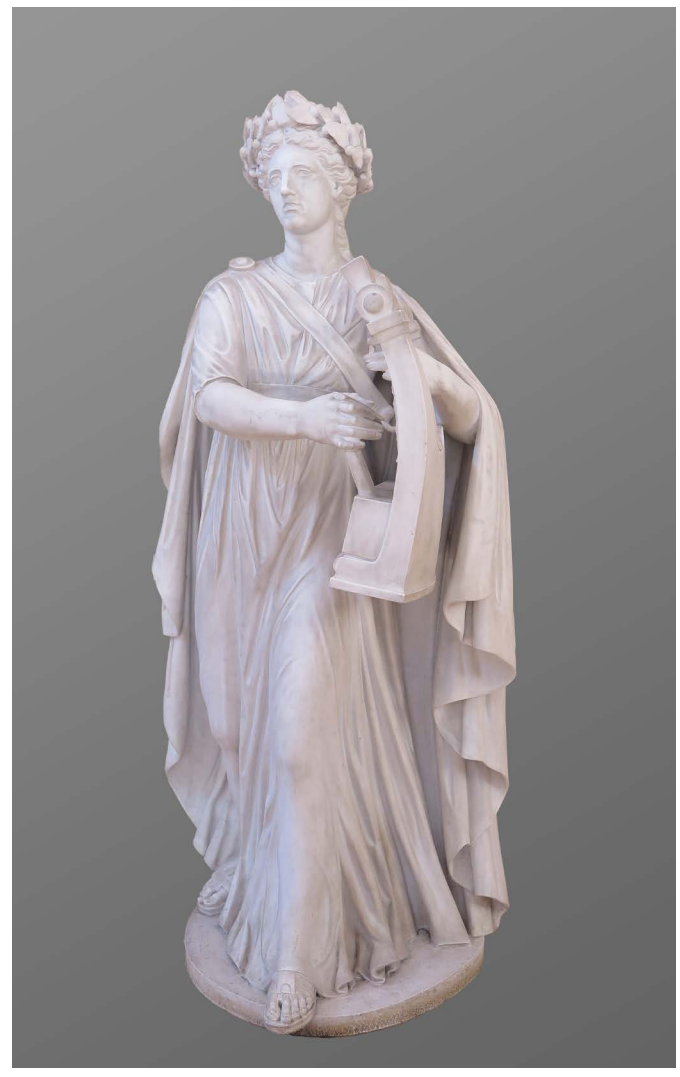


Fig. 3. Reproducción del *Apolo Citaredo* de Ernesto Gazzeri. 1900. Fotografía, 2022. Santiago de Chile, Chile. © Archivo Fotográfico del MNBA de Chile.

En ocasión de la preparación de la exposición "El Canon Revisitado" en octubre de 2021 a celebrarse en el MNBA y que se centraba en explorar el arte europeo desde la perspectiva latinoamericana, el entonces director de la institución Fernando Pérez Oyarzún, solicitó el retorno de las seis esculturas.

El legítimo requerimiento de Pérez no recibió una respuesta positiva, ya que la Escuela Militar se negó a devolver las obras, alegando como justificación que éstas constituían un componente fundamental de su patrimonio, que "formaban parte del acervo paisajístico, psicológico y mental de los militares"[28] y en virtud de ello, habrían permanecido en el recinto castrense. Contemporáneamente, el entonces presidente del Gobierno, Sebastián Piñera recibió una queja formal por parte de la Escuela Militar en la que se le solicitaba intervención para oficializar el pasaje de la propiedad de las seis estatuas desde el MNBA a las fuerzas armadas del país.

La situación se revertió con la elección del presidente Gabriel Boric en marzo del año 2022, es decir, pocos meses después de la primera negativa recibida por Pérez Oyarzún.

Durante su mandato, se formuló una nueva solicitud de restitución, encabezada por la ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Julieta Brodsky Hernández, y la ministra de Defensa, Maya Fernández Allende. Finalmente, el Ejército accedió, o más precisamente, cedió, y las estatuas fueron devueltas al MNBA en diciembre de 2022. Después de que Eva Cancino, la encargada de colecciones del MNBA, certificara el buen estado de conservación de las seis piezas mediante su firma[29], las labores de traslado desde la Escuela Militar fueron supervisadas por Florencia Achondo y Cristóbal Artigas, quienes se desempeñaron como conservadora y arquitecto museógrafo respectivamente. Estas actividades contaron con el respaldo financiero proporcionado por Teresa Solari Falabella, Denise Ratinoff de Lira y Juan Yarur Torres, patrocinadores que cubrieron los costos de la compleja operación mediante aportaciones de recursos privados[30].

28. Agence France Press, "Museo en Chile recupera esculturas tomadas por la dictadura de Pinochet," *Edición France24*, 29 de diciembre de 2022, consultado el 25 de abril de 2024, https://www.france24.com/es/minuto-a-minuto/20221229-museo-en-chile-recupera-esculturas-tomadas-por-la-dictadura-de-pinochet.
29. Ejército de Chile, "La Escuela Militar regresó al Museo de Bellas Artes obras escultóricas que se encontraban en calidad de préstamo," *Ediciones Ejército de Chile*, 9 de noviembre de 2022, consultado el 25 de abril de 2024, https://www.ejercito.cl/prensa/visor/la-escuela-militar-regreso-al-museo-de-bellas-artes-obras-escultoricas-que-se-encontraban-en-calidad-de-prestamo.
30. Cfr. Roser Calaf Masachs, Olaia Fontal Merillas, y Rosa Eva Valle (coords.), *Museos de Arte y Educación. Construir patrimonios desde la diversidad* (Gijón: Trea, 2007).



Fig. 4. Ingreso al espacio expositivo Patio de la Paulonia en ocasión de su inauguración. Fotografía, 2022. Santiago de Chile, Chile. © Romina Díaz, Archivo Fotográfico del MNBA de Chile.

Las réplicas en yeso de las esculturas de luchadores griegos concebidas por Canova se presentan en la actualidad en el vestíbulo del MNBA, ubicación que corresponde a su disposición original.

En tanto, las otras cuatro reproducciones son parte integral de un nuevo espacio expositivo denominado Paulonia. Este proyecto, gestado por la curadora del MNBA, Gloria Cortés Aliaga y en marcha desde diciembre de 2022[31], persigue un doble propósito. En primer lugar, busca la revitalización de una de las terrazas exteriores del edificio conocida como el "Patio de la Paulonia", antiguo taller de escultura de la Academia de Bellas Artes. Por otro lado, tiene como objetivo albergar la colección de esculturas fundacionales del museo, que incluye las provenientes del Museo de Copias (Figs. 4, 5, 6 y 7).

31. Noticia de la inauguración del espacio expositivo "Paulonia. Colección de esculturas MNBA" reportada el día 21 de diciembre de 2022 en el perfil Instagram del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (@mnbachile), consultado el 25 de abril de 2024, https://www.instagram.com/p/CmbOAR5OOd8/?utm_source=ig_embed&ig_rid=ad41622f-7519-4694-a65c-5151c07f9483&img_index=1.



Fig. 5. Reproducción del *Gálata herido* de Ernesto Gazzeri en el espacio Patio de la Paulonia en ocasión de su inauguración. Fotografía, 2022. Santiago de Chile, Chile. © Romina Díaz, Archivo Fotográfico del MNBA de Chile.

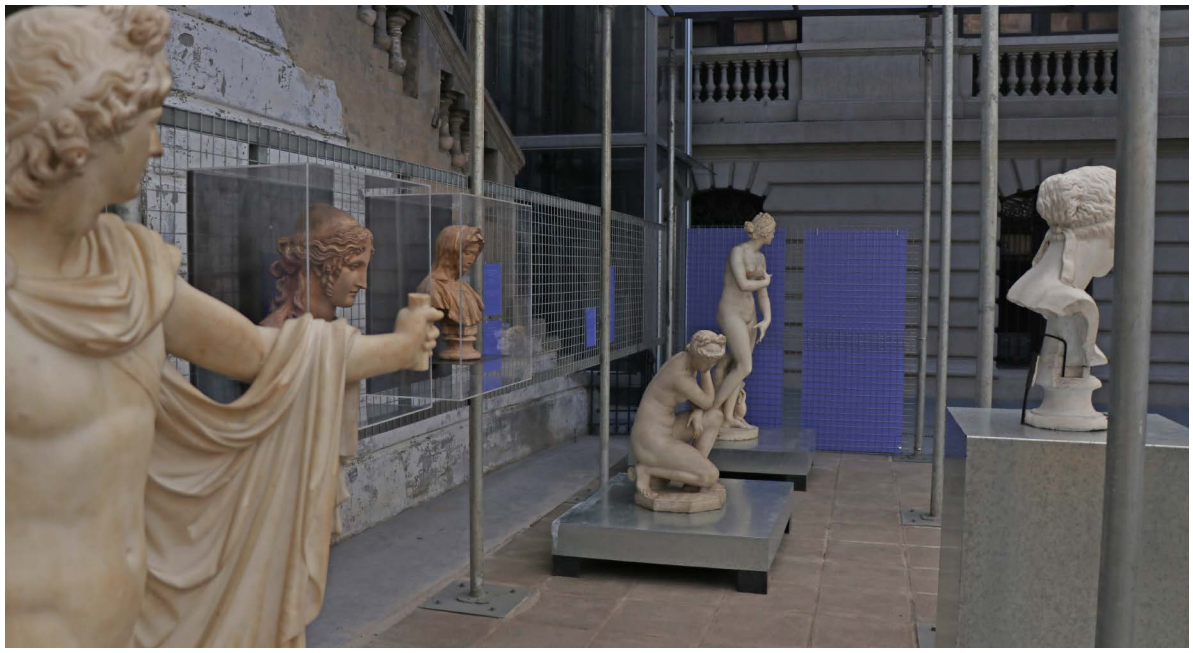


Fig. 6. Reproducción de la *Venus arrodillada* de Ernesto Gazzeri en el espacio Patio de la Paulonia en ocasión de su inauguración. Fotografía, 2022. Santiago de Chile, Chile. © Romina Díaz, Archivo Fotográfico del MNBA de Chile.



Fig. 7. Visión de conjunto del espacio Patio de la Paulonia en ocasión de su inauguración. En ella se pueden admirar las estatuas del *Apolo Citaredo*, del *Laocoonte* y de las demás esculturas con las que dialogan, entre ellas la reproducción del *Espinario* en bronce de los Museos Capitolinos de Roma. Fotografía, 2022. Santiago de Chile, Chile. © Romina Díaz, Archivo Fotográfico del MNBA de Chile.

Conclusiones

Las iniciativas impulsadas alrededor de las esculturas que formaron parte del Museo de Copias han logrado desencadenar un triple mecanismo.

En primer lugar, han recuperado un conjunto de seis obras que se convierten en valiosos documentos históricos que durante 49 años fueron indebidamente sustraídos al MNBA, quedando así eclipsados en la escena artística pública chilena a lo largo del último medio siglo.

En segundo lugar, la ubicación de las esculturas en el Patio de la Paulonia recientemente inaugurado ha posibilitado la recreación de un espacio de conexión entre el museo y el parque forestal que lo rodea.

Finalmente permiten reconstruir el recorrido de modelos y repertorios de obras italianas que han circulado y aún circulan en Chile en la actualidad.

Las seis esculturas rescatadas se han convertido en una oportunidad para mantener abierto el debate sobre la necesidad urgente de preservar la atención hacia la recuperación del patrimonio chileno, que a causa de la dictadura de Pinochet fue retirado de los circuitos de pública fruición contrarrestando los efectos positivos que derivan de la apreciación y disfrute del mismo en cuanto bien colectivo.

Quiero concluir con las palabras que la exministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Julieta Brodsky, pronunció en ocasión del retorno de las obras a su legítimo lugar de pertenencia "La recuperación de estas seis esculturas de la colección fundacional del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), después de 49 años de permanencia en la Escuela Militar, significa un acto de reparación muy importante para el Museo, para el patrimonio y para al alma de nuestro país"[32].

32. Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, "Ministra Julieta Brodsky: La recuperación de estas esculturas es un acto de reparación importante para el museo y para el patrimonio del país," *Patrimonio Cultural del Gobierno de Chile*, 20 de diciembre de 2022, consultado el 25 de abril de 2024, https://www.patrimoniocultural.gob.cl/noticias/ministra-julieta-brodsky-la-recuperacion-de-estas-esculturas-es-un-acto-de-reparacion.

Referencias

Fuentes bibliográficas

Calaf Masachs, Roser, Olaia Fontal Merillas, y Rosa Eva Valle, coords. *Museos de Arte y Educación. Construir patrimonios desde la diversidad*. Gijón: Trea, 2007.

Cinelli, Noemi. "Pintura, Independencia y Educación. La evolución de las Bellas Artes chilenas en el siglo XIX." *Cuadernos de Historia del Arte*, no. 29 (2017): 43-78.

---. "Para una historia de las relaciones artísticas italo-chilenas. La pintura como variable del relato historiográfico del siglo XIX." *Cuadernos de Historia del Arte*, no. 35 (2020): 187-224.

Cinelli, Noemi, y Sergio Iván. "El pintor florentino Giovanni Mochi entre Italia y Chile (siglo XIX). Un artista inteligente y un hombre bueno." *Arte, individuo y sociedad* 35, no. 3 (2023): 943-965. https://doi.org/10.5209/aris.85522.

Cortés Aliaga, Gloria, y Valenzuela Cristián. "El Museo de Copias." *ARQ (Santiago)*, no. 95 (2017): 9-14. https://doi.org/10.4067/S0717-69962017000100009.

Cruz de Amenábar, Isabel. "*La Atenas del Pacifico*. Alejandro Cicarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano." *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, no. 11 (2004): 91-104.

"El Museo de copias o la odio-osea de Alberto Mac-kenna." *Revista Pluma y Lápiz*, no. 43 (18 de septiembre de 1901): 20-21.

Gallardo Saint-Jean, Ximena. *Museo de Copias: el principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

Jocelyn Holt, Alfredo. *La independencia de Chile: Tradición, modernización y mito*. Santiago: Penguin Random House, 2014.

Keller, Natalia. "*Un sencillo proyecto*: Colección de copias de escultura europea en Santiago." En *Tránsitos. Colección de Esculturas del Museo Nacional de Bellas. Artes*, editado por Gloria Cortés Aliaga, 24-31. Santiago de Chile: Andros Impresores, 2016.

---. "The Rise and Fall of the Museo de Copias. On the History of the Plaster Cast Collection in the National Museum of Fine Arts in Santiago." En *Destroy the Copy - Plaster Cast Collections in the 19th-20th Centuries: Demolition, Defacement, Disposal in Europe and Beyond*, editado por Annetta Alexandridis y Lorenz Winkler-Horaček, 51-76. Berlín: Editorial De Gruyter, 2017. https://doi.org/10.1515/9783110757965-004.

Mackenna Subercaseaux, Alberto. "El origen del Museo de Copias." En *Luchas por el Arte*, 3-14. Santiago-Valparaíso: Soc. Imprenta-Litografía Barcelona, 1915.

---. "La inauguración del Museo de Copias." En *Luchas por el Arte*, 97-103. Santiago-Valparaíso: Soc. Imprenta-Litografía Barcelona, 1915.

Sartor, Mario. "Artisti italiani en America latina: presenze, contatti, commerci. Dossier monográfico." *Ricerche di storia dell'arte*, no. 63 (1997): 4-109.

---. *América latina y la cultura artística italiana: un balance en el bicentenario de la independencia latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto Italiano di Cultura, 2010.

Zamorano Pérez, Pedro Emilio. "El discurso de Alejandro Ciccarelli con motivo de la fundación de la Academia de Pintura: claves de un modelo estético de raigambre clásica." En

Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico. VI Jornadas de Historia del Arte, editado por Fernando Guzmán Schiappacasse y Juan Manuel Martínez, 197-205. Santiago: Museo Histórico Nacional, CREA, Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, 2012.

Zamorano Pérez, Pedro, y Noemi Cinelli. "Ecos escultóricos del Belpaese en Chile. Siglos XIX y XX." *Sur y Tiempo. Revista de Historia de América*, no. 7 (enero-junio 2023): 74-96. https://doi.org/10.22370/syt.2023.7.3642.

Zamorano Pérez, Pedro, y Patricia Herrera Style. *Museo Nacional de Bellas Artes: historia de su patrimonio escultórico.* Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2015.

---. "Panorama artístico chileno durante la segunda mitad del siglo XIX. Debates, institucionalidad y protagonistas." *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, no. 515 (2017): 147-162. https://doi.org/10.4067/S0718-04622017000100147.

Fuentes digitales

Agence France Press. "Museo en Chile recupera esculturas tomadas por la dictadura de Pinochet." *Edición France24*, 29 de diciembre de 2022. Consultado el 25 de abril de 2024. https://www.france24.com/es/minuto-a-minuto/20221229-museo-en-chile-recupera-esculturas-tomadas-por-la-dictadura-de-pinochet.

Ejército de Chile. "La Escuela Militar regresó al Museo de Bellas Artes obras escultóricas que se encontraban en calidad de préstamo." *Ediciones Ejército de Chile*, 9 de noviembre de 2022. Consultado el 25 de abril de 2024. https://www.ejercito.cl/prensa/visor/la-escuela-militar-regreso-al-museo-de-bellas-artes-obras-escultoricas-que-se-encontraban-en-calidad-de-prestamo.

Fajardo, Marco. "Ministra de las Culturas celebra regreso de esculturas de Escuela Militar al Museo de Bellas Artes: Es un acto de reparación." *Edición El Mostrador*, 20 de diciembre de 2022. Consultado el 25 de abril de 2024. https://www.elmostrador.cl/cultura/2022/12/20/ministra-de-las-culturas-celebra-regreso-de-esculturas-de-escuela-militar-al-museo-de-bellas-artes-es-un-acto-de-reparacion/.

"Fotografía patrimonial." *Museo Histórico Nacional*. Consultado el 27 de septiembre de 2024. https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/4971, https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/16823.

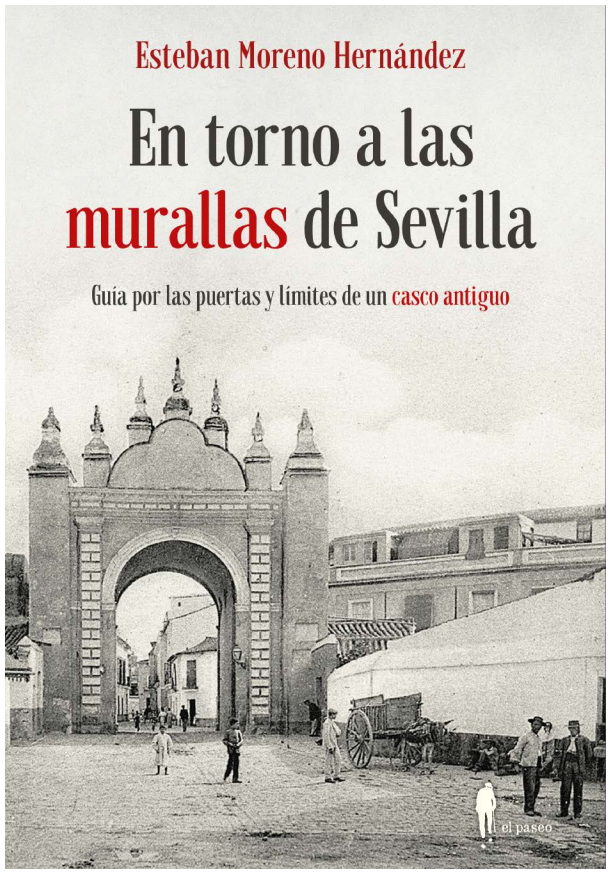
"Luchas por el arte." *Museo Nacional Bellas Artes*. Consultado el 27 de septiembre de 2024. https://www.mnba.gob.cl/luchas-por-el-arte/repositorio-digital.

"'Luchas por el arte' en Museo Nacional de Bellas Artes." *YouTube*. Consultado el 27 de septiembre de 2024, https://www.youtube.com/watch?v=xpVF2-yJtTU.

Noticia de la inauguración del espacio expositivo "Paulonia. Colección de esculturas MNBA" reportada el día 21 de diciembre de 2022 en el perfil Instagram del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (@mnbachile). Consultado el 25 de abril de 2024. https://www.instagram.com/p/Cmb0AR5OOd8/?utm_source=ig_embed&ig_rid=ad41622f-7519-4694-a65c-5151c07f9483&img_index=1.

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. "Ministra Julieta Brodsky: La recuperación de estas esculturas es un acto de reparación importante para el museo y para el patrimonio del país." *Patrimonio Cultural del Gobierno de Chile*, 20 de diciembre de 2022. Consultado el 25 de abril de 2024. https://www.patrimoniocultural.gob.cl/noticias/ministra-julieta-brodsky-la-recuperacion-de-estas-esculturas-es-un-acto-de-reparacion.

RESEÑAS | BOOK REVIEWS



Moreno Hernández, Esteban

En torno a las murallas de Sevilla. Guía por las puertas y límites de un casco antiguo

Sevilla: El Paseo editorial, 2023, 192 págs.
ISBN: 978-84-19188-37-3

Con el subtítulo *Guía por las puertas y límites de un casco antiguo,* la editorial El Paseo publica esta obra de Esteban Moreno Hernández bajo un hermoso título: *En torno a las murallas de Sevilla*. El libro consta de una introducción y seis capítulos: "Murallas y ciudad", "La muralla de la ciudad antigua", "La cerca islámica: orígenes y evolución", "Murallas interiores de la ciudad", "Proceso de demolición de las puertas y murallas" y "Paseos por las murallas de Sevilla". Cierra con un epílogo, glosario, bibliografía y anexo cartográfico.

Moreno Hernández abre el primer capítulo (págs. 19-24) subrayando el carácter simbólico de las murallas a lo largo de la historia, al constituirse en el elemento más significativo y visible en la fundación de una ciudad. Su principal función era, desde sus orígenes, eminentemente defensiva, destacando en este sentido el período de la Edad Media. En el Renacimiento se complementa con la línea simbólica que divide el campo y la ciudad, lo rural y lo urbano, el campesinado y la burguesía. Esta delimitación del poder y el mercado requirió del control de los accesos, no sólo por razones de seguridad, sino también de fiscalidad, cometido que llevó a la exhibición en las puertas del escudo

de la ciudad como símbolo de autoridad y estatus jurisdiccional. Fuera de las murallas se situaban los arrabales, los ejidos comunales y campos de cultivo, así como las actividades que no tenían cabida intramuros por su peligrosidad o por su insalubridad. Es el caso de los hospitales de San Lázaro y de las Cinco Llagas, el cementerio de San Sebastián, el quemadero de la Inquisición en el Prado y Tablada, los molinos de la pólvora o los talleres alfareros en Triana. Además, en relación a Sevilla, cumplía un cometido no menos importante: de defensa frente a las crecidas del Guadalquivir y el Tagarete.

Con "La muralla de la ciudad antigua" (págs. 25-32), se recorre la historia de Sevilla desde su fundación en el siglo IX a. C. hasta la invasión islámica. El primer emplazamiento se situaba en un área de unas 12 hectáreas, lo suficientemente elevado para quedar a salvo de las crecidas fluviales, desde el que se pudo desarrollar y consolidar un conjunto de actividades comerciales a lo largo de los períodos tartésico y púnico. Tras la conquista romana en el año 206 a. C., y ya en el marco de la guerra civil entre Pompeyo y Julio César, aparecen referencias al *oppidum* hispalense. Como colonia *Iulia Romula Hispalensis* se acomete su reforzamiento, ampliando el perímetro en dirección norte y noreste. En el siglo V resultó ineficaz para frenar el avance de los pueblos bárbaros, igual que ocurrió en el año 712 ante la invasión islámica.

El tercer capítulo, "La cerca islámica: orígenes y evolución" (págs. 33-45), comienza señalando que los nuevos gobernantes musulmanes mantuvieron la cerca heredada pero, al no poder resistir el asalto normando de 844, se vieron obligados a reconstruirla y reforzarla. Con la desintegración del califato Omeya cordobés y su sustitución por la *Isbiliya* taifa se acomete su ampliación a partir del año 1023, aunque hay autores que la enmarcan entre 1150 y 1221. La nueva situación del Guadalquivir generó además una gran superficie que permitía ampliar hacia el oeste el espacio amurallado hasta alcanzar los 7000 metros de perímetro, de los que hoy se conservan unos 2000 principalmente en el sector de la Macarena, jardines del Valle y callejón del Agua, así como abundantes muestras del lienzo original utilizado como medianera entre inmuebles. En todo caso, los recientes trabajos de restauración del tramo conservado refuerzan su datación en el siglo XII, así como el enlucido en blanco del revestimiento exterior. La comunicación con el área de extramuros se realizaba a través de doce puertas y tres postigos, de las que tan sólo quedan la Puerta de la Macarena, el Postigo del Aceite y huellas de la islámica Puerta de Córdoba en el templo de San Hermenegildo. La eficacia defensiva de la estructura se puso de manifiesto con el asedio por las tropas del rey Fernando III entre julio de 1247 y el 23 de noviembre de 1248. En el Renacimiento la ciudad pierde el protagonismo militar en favor del comercial, destacando las importantes reformas

en las puertas impulsadas por el conde de Barajas y proyectadas por Hernán Ruiz II en 1560, que las dota de una majestuosidad acorde con la imagen de la Nueva Roma. El protagonismo militar se recuperará con la invasión francesa aunque, a partir de 1864, con motivo de la llegada del ferrocarril a Sevilla, empezará el proceso de demolición de puertas y lienzos.

El cuarto capítulo, "Murallas interiores de la ciudad" (págs. 47-64) acomete el estudio de cinco grandes espacios cercados intramuros: los recintos murados del Alcázar, la Morería, la Judería, la Mancebía, la jurisdicción de San Juan de Acre y el caso específico de Triana.

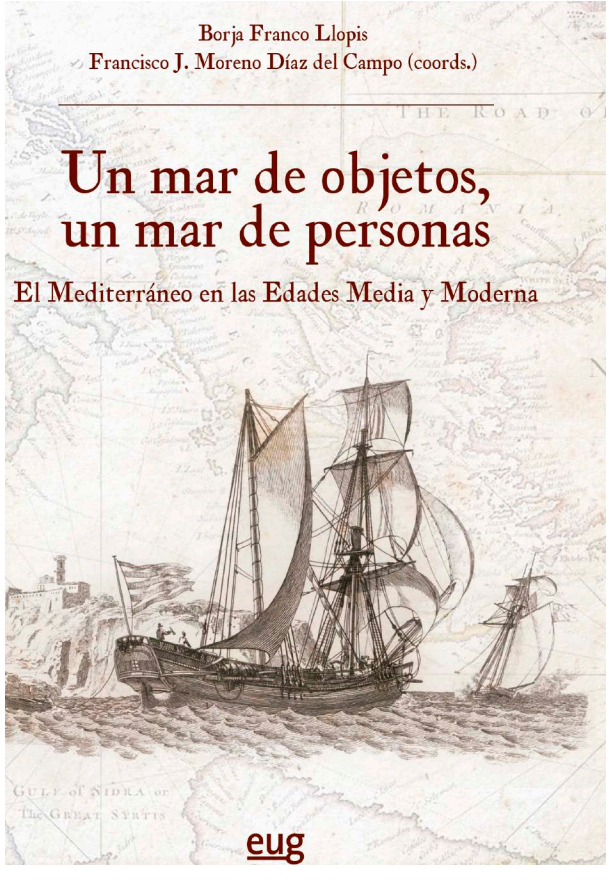
En el quinto capítulo se aborda el proceso de demolición de las murallas y las puertas de Sevilla (págs. 65-76). El Cuerpo de Ingenieros del Ejército había elevado informes en 1837 y 1850 señalando su inutilidad militar, hasta el punto de que, siendo Sevilla sede de la Capitanía General de Andalucía, no tenía categoría de plaza fuerte. A esta constatación se unían el crecimiento demográfico, el ideal burgués de las nuevas autoridades –refractario a toda simbología del Antiguo Régimen–, el coste de su mantenimiento, la llegada del ferrocarril y la irrupción de los ensanches. Todos estos factores fueron esgrimidos por las autoridades municipales para justificar el derribo, con la sola oposición de minoritarios sectores culturales que, a contracorriente, pudieron salvar los restos que hoy podemos contemplar.

Con el capítulo sexto, "Paseos por las murallas de Sevilla" (págs. 77-164) Esteban Moreno nos propone reconstruir un paseo imaginario, acompañado de numerosas fotografías, detalles de planos (destacando los que ofrece el plano de Olavide, 1771) e ilustraciones. Inicia el recorrido desde la Puerta de Jerez hacia la Puerta de Triana (Puerta de Jerez, calle Maese Rodrigo, calle Habana, calle Almirante Lobo, Torre del Oro, Torre de la Plata, Postigo del Carbón, calle Temprado, Postigo del Aceite, Patio del Cabildo, Puerta del Arenal, Puerta de Triana); sigue hacia la Puerta de la Barqueta (Puerta Real, calle Goles, calle Torneo, Puerta de San Juan, Puerta de la Barqueta); a continuación se dirige hacia la Puerta Osario (calle Resolana, Puerta de la Macarena, Puerta de Córdoba, Puerta del Sol, Puerta Osario); encaminándose hacia la Puerta de la Carne (calle Recaredo, Puerta de Carmona); cerrando el recorrido desde la Puerta de la Carne hasta la Puerta de Jerez (Puerta de la Carne, Puerta Nueva o de San Fernando).

En el epílogo se subrayan las tareas pendientes, así como el valor de los datos que van arrojando los trabajos arqueológicos. Concluye con un glosario, la bibliografía y un ane-

xo de planimetría actual a partir de la plataforma IDE (Infraestructura de Datos Espaciales) de la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla, para seguir el trazado de las murallas. El libro llena de certezas las palabras de Rafael Cansinos Assens "yo soy el que retorna y no puedo volver sin una ofrenda", porque con este ilustrativo estado de la cuestión Esteban Moreno Hernández nos está invitando a seguir conociendo la historia de la ciudad que, a buen seguro, es una de las mejores maneras de amarla.

Manuel Carbajosa Aguilera
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España
0000-0001-7973-4506



Franco Llopis, Borja, y Francisco J. Moreno Díaz del Campo, coords.

Un mar de objetos, un mar de personas. El Mediterráneo en las Edades Media y Moderna

Granada: Editorial Universidad de Granada, 2024, 284 págs.
ISBN: 978-84-338-7323-1

El mar Mediterráneo lejos de ser frontera, fue en las edades Media y Moderna un espacio vivo, un lugar de tránsito habitado por individuos y mercancías que iban y venían, estableciendo lazos entre las sociedades híbridas que poblaban sus orillas. Para navegar por su historia nos servimos del presente volumen, editado por la Universidad de Granada y coordinado por Borja Franco Llopis y Francisco J. Moreno Díaz del Campo, cuya publicación coincide con el culmen de un Proyecto Estatal dedicado a la visión del otro en los siglos XVI al XVIII (PID2019-105070GB-I00 *Antes del Orientalismo. Figuras de la alteridad en el Mediterráneo de la edad moderna: del enemigo interno a la amenaza turca*).

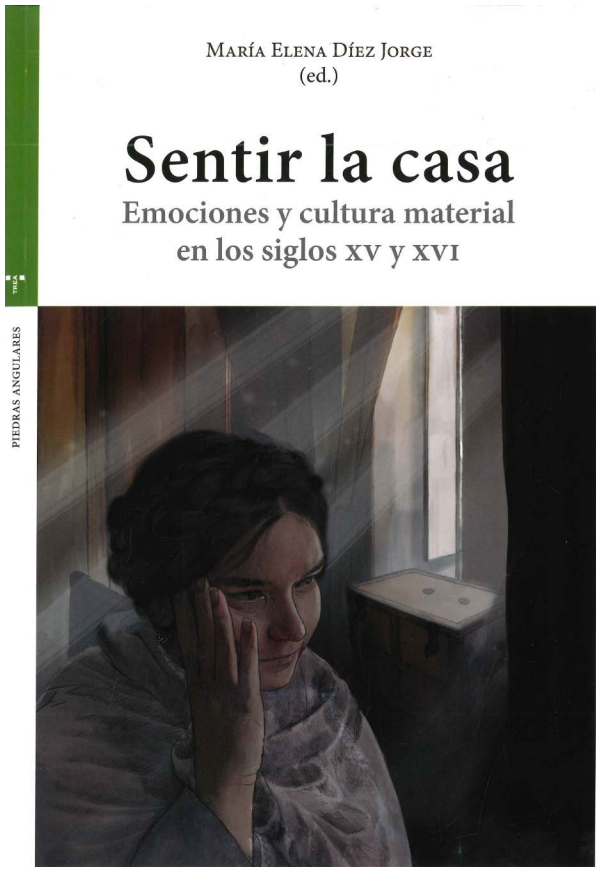
El patache ibérico elegido para ilustrar la portada del libro lo presenta al lector precisamente como una suerte de barco, con el que viajar desde la esquina más íntima del hogar morisco donde una simple alfombra constituía un último y clandestino reducto de fe, hasta la sublime puerta donde el genovés Gio. Agostino Durazzo es obsequiado a su llegada con un caftán con el que luego será retratado. Y es que, a pesar de la intención de separar el contenido en dos bloques diferenciados que atendieran a las personas,

por un lado, y a los objetos, por otro, el inevitable solapamiento de ambos es signo de que las relaciones humanas siempre han tenido una importante dimensión material. Así, doce investigadores de universidades de Estados Unidos, Italia, España y Croacia presentan aquí diez estudios de caso que, aunque cargados de particularidades locales, ordenadamente dispuestos ofrecen un panorama común caracterizado precisamente por su heterogeneidad. Y es que, como se afirma en el "Pórtico" que abre el libro y acoge al lector –al viajero–, los constantes intercambios que se dieron en los territorios que baña el Mediterráneo lo definieron como "lugar de reciprocidades mutuas", una realidad histórica que en nuestro presente parece estarse olvidando.

La primera parte del libro lleva por título "Un mar de personas", y se inicia con una profunda reflexión en torno al cuerpo como entidad individual y colectiva, concreta y abstracta, donde el autor propone una revisión de los textos para una mayor comprensión de las sensibilidades históricas. Seguidamente, dos estudios nos sitúan en la península ibérica y tratan la cuestión morisca, primero con relación al imaginario popular en el que lo "moro" se asociaba al colorido y la multitud, luego analizando los matrimonios mixtos como vínculos de coexistencia y transferencia al tiempo que generadores de conflicto. Finaliza este bloque con los periplos de dos italianos que viven en primera persona la compleja idiosincrasia de las ciudades portuarias mediterráneas y las relaciones interculturales entre las esferas de poder, rastreables en pinturas como las de Frans Luyckx (pág. 93) o Gio. Lorenzo Berlotto (pág. 100), donde el acento se pone sobre los ricos textiles del "otro". Porque estos personajes viajeros, además de entre personas, estaban sumidos en "Un mar de objetos" que titula el segundo bloque. Atravesamos aquí los umbrales de las puertas de moriscos, cristianos y mudéjares para conocer diferentes formas de habitar, defender, sentir y vestir una casa, cargadas de identidad y resistencia. Mismas emociones que salen a la calle en los coloridos trajes de las mujeres moriscas que, rescatados de los documentos, han sido devueltos a la vida en unas fantásticas recreaciones virtuales (págs. 217-221). También la figura femenina y su atuendo protagonizan un estudio que reflexiona sobre las cautivas y su cosificación en relación con los bienes con los que a menudo compartían rutas comerciales y cuya obtención estuvo vinculada a la esclavitud, como fue el caso de las perlas. Ambos trabajos demuestran la capacidad que tenía la vestimenta para expresar ideas que se encontraban fuera de sí misma, como una vida dejada atrás o el mestizaje que subyace en *La Gran Sultana* de Cervantes. Finalmente, arribamos en el extremo oriental del Mediterráneo, donde la conservación y reutilización de bienes islámicos y su influencia en las artes locales es signo del diálogo establecido a lo largo del tiempo desde la península ibérica hasta el Adriático, del cual hoy son depositarias las instituciones museísticas.

Terminada la travesía por las páginas de este libro, el lector es consciente del vasto abanico de fuentes manejadas por sus autores que va desde las ricas novelas del Siglo de Oro español hasta la más sobria documentación inquisitorial, pasando por inéditos relatos de viajes o inventarios *post mortem* que sobreviven custodiados en archivos como auténticos retratos de los espacios domésticos de la época. Su riguroso y acertado estudio hace que estas fuentes funcionen de mástil y velas con las que navegar por el pasado. Invito encarecidamente al público a embarcarse en esta aventura.

Laura Ferrer Galbán
Universidad de Granada, España
0009-0001-7176-6674



Díez Jorge, María Elena, ed.

Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI

Gijón: Editorial Trea, 2022, 495 págs.
ISBN: 978-84-19525-47-5

Mirar de puertas para adentro resulta en este momento un tema de investigación sin precedentes. Podría decirse que nunca antes la palabra "casa" ha resultado ser el paradigma de polisemia. Baste un vistazo por el índice para confirmar el argumento: la casa como un contenedor de emociones, como espacio de socialización, como creador de hábitos de comportamiento, como generador de ciertas prácticas o hábitos o, como depósito de todo lo que hay en su interior sean personas, enseres o ajuares.

Basta lo dicho para celebrar la aparición de esta monografía fruto del proyecto de investigación titulado *Vestir la casa: espacios, objetos y emociones en los siglos XV y XVI*. Ante tal desbordante temática podría parecer que el libro modela un conglomerado de estudios locales, nada más alejado de la realidad, efectivamente el hogar funciona como elemento articulador de la trama, y desde él se realiza un verdadero despliegue de temas abordados por un elenco multidisciplinar al incluirse profesionales de la Historia, Historia del Arte, Arqueología y Filología. Este sugerente recorrido se realiza por un marco geográfico amplio que abarca desde contextos peninsulares hasta la realidad indígena del Reino de Nueva Granada y La Habana, provocando interacciones de especial relevancia para ambos hemisferios.

Desde el punto de vista editorial, el libro se ha estructurado en seis bloques que se compartimentan en quince estudios. El primero de ellos, "Historia de las emociones y cultura material", corresponde por entero al buen hacer de Díez Jorge. La autora proporciona líneas maestras para entender la dimensión emocional de la cultura material. Incurre en debates metodológicos necesarios, hace hincapié en la emocionalidad encerrada en los enseres textiles y desarrolla varios ejemplos concretos (Leonor de Montalbán y Brianda Abulacena) en el que se permite ciertas licencias literarias para conjeturar los sentimientos de los individuos y presentar la cartografía emocional encerrada en las casas.

La segunda sección, "Palabras y espacios que evocan emociones", recoge cuatro textos. Viguera Molins se adentra en la temática mediante los préstamos léxicos del árabe en relación con la casa y su vigencia. Advierte a partir del vínculo entre el patrimonio léxico y arquitectónico de algunas reacciones emocionales de estima o repulsa en la historia de los arabismos. Le sigue el artículo colaborativo de Passini y Yuste Galán, una muestra de restitución arquitectónica del solar de Pero Fernández, canónigo de Toledo. Pareciese específico y tangencial, pero no, aquí se establecen nuevas lecturas de todo el barrio que le rodea y donde desarrolla su vida. No menos importante resulta la dimensión emocional que se enriquece al conocer el modo en el que su ajuar vestía el interior de su morada. Núñez González nos adentra en los miedos, nostalgia y dolor de la comunidad judeoconversa sevillana del siglo XVI. Analiza los escenarios de la vida diaria de cuatro familias para apreciar la materialidad de tal sentimiento de rechazo y difamación social tras el pogromo de 1391 y la *Católica impugnación*. Conviene subrayar la esclarecedora compilación de recreaciones gráficas de la arquitectura que apoya las tesis argumentadas en un despliegue de destreza que ayuda a la comprensión. Mazzoli-Guintard pone el punto final a este bloque con el estudio de la amplia riqueza cromática del mobiliario textil representado en el manuscrito árabe 528 de El Escorial. Un ensayo que manifiesta la capacidad de los colores para regocijar el alma del lector y despertar emociones, estableciendo su participación en la historia de las sensibilidades.

"Sentir y vivir el hogar" es el nombre que se presta al tercer bloque conformado por dos aportaciones. La primera de ellas de la mano de Espinosa Villegas versa sobre la transversalidad de las nociones sagradas de presencia, pureza y providencia de Dios sobre la realidad del entorno doméstico judío. Por su parte, Rodríguez Gómez vuelve a sumergir al lector en el mundo de la literatura, esta vez, en las posibilidades que puede ofrecer el género de los documentos notariales a propósito de las emociones produci-

das en el hogar. A partir de estas inéditas escrituras árabes granadinas de fines del XV –editadas y traducidas en el anexo–, la autora es capaz de recrear, de tan parco texto, las emociones surgidas entre una relación conyugal de dos jóvenes musulmanes en las que se vieron implicados piezas del ajuar.

El cuarto bloque se acerca a los *hábitos domésticos y prácticas emocionales* y concretamente es Aranda Bernal quien nos adentra en la temática. Se acerca a la emocionalidad de una familia perteneciente a la élite urbana y militar (Gómez de la Ribera-Portocarrero) en la frontera entre Sevilla y Granada durante el siglo XV. Su contribución recompone y analiza los enseres domésticos relacionados con el aseo, así como los elementos de guerra, para denotar el alto poder adquisitivo y posicionamiento social de la familia. Le sigue un análisis minucioso por la participación femenina en la Granada del siglo XVI en los denominados *rituales de paso de la vida*, fruto del buen hacer de Serrano Niza. Atraviesa el umbral de las casas moriscas para captar las emociones que quedaron prendidas de objetos y ropas usadas en los rituales tradicionales. Realiza una revisita a la historiografía de estas y afronta un análisis más cercano a su realidad, sustrayendo arquetipos. Cierra el apartado el trabajo de Álvaro Zamora dedicado al recobro de aquellos espacios relativos a la alimentación en las casas zaragozanas del siglo XVI. Un concienzudo repaso por las dotaciones de obra, mobiliario, enseres, alimentos y espacios anejos que permiten incorporar a la narrativa del libro otro rincón del hogar.

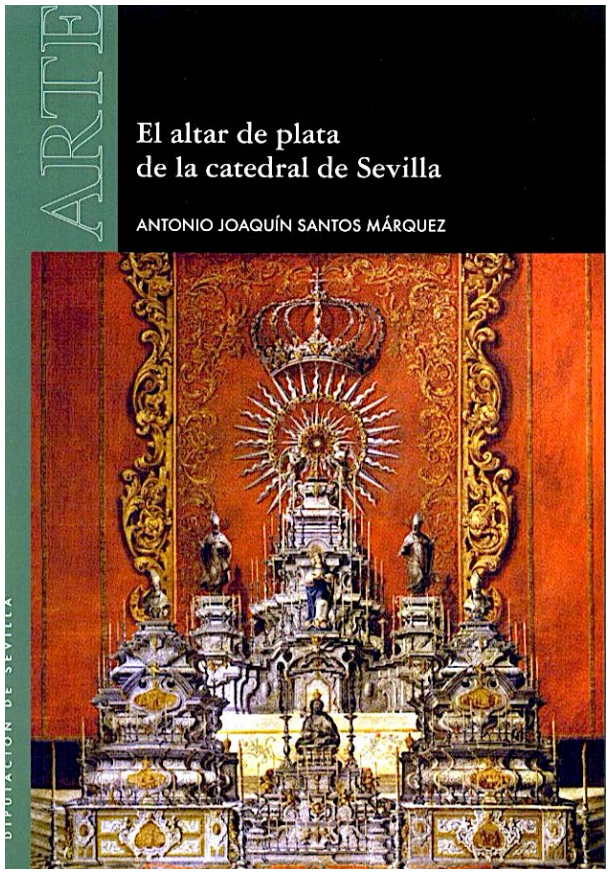
Dos son las contribuciones que constituyen el quinto bloque denominado "Aprecio y gratitud". El epígrafe de la sección condensa a la perfección el propósito clarificador del texto de Serrano Estrella, quien descifra el microcosmos de relaciones personales entre los miembros del cabildo giennense y su servidumbre. Advierte a través de los testamentos de unas relaciones que franqueaban lo laboral e incurrían en el afecto. En esta misma dinámica, pero cambiando el enfoque del clero capitular a las mujeres del Nuevo Reino de Granada, López Pérez estudia la relación entre la materialidad y los comportamientos humanos, desplegando un abanico de manifestaciones emocionales (temor, respeto, estima, fe, apego). Se reconoce en sus líneas la trascendencia de los testamentos como documentos para revelar el complejo mundo de los sentimientos.

En efecto, el alcance de los textos notariales y su calado se revela más significativo, si cabe, en la sexta y última sección de la monografía, titulada "Morir en la casa: tristeza, miedo y afecto". Caballero Escamilla estudia el impacto de la muerte desde un enfoque afectivo concentrado en el análisis de escenarios, objetos y protagonistas. Conviene subrayar la visión que ofrece acerca de los testamentos, pues efectivamente,

son esenciales para reconstruir el universo emocional de las sociedades, pero también lo son para acercarse a todas esas fallas existentes en las prácticas del modelo oficial de morir dictado por la iglesia (*Ars moriendi*). Así pues, las esmeradas argumentaciones de la autora permiten indagar en aquellos temas que incurrían en la superstición y la heterodoxia. Igualmente meritorias resultan las líneas de Cruces Blanco, quien medita acerca de la agencia de los objetos como impulsores y condensadores de emociones en un pausado razonamiento de documentos jurídicos. Nada escapa a su atención y nada se apunta sin el correspondiente refrendo en sus copadas notas al pie que denotan, al mismo tiempo, su profunda maestría con la documentación. En línea con el valor de los documentos notariales Oliva Suarez corona y concluye la publicación, identificando el entorno material de las viviendas habaneras y la carga emocional implícita en dichas piezas.

En definitiva, el libro ha de entenderse como otra muestra más en ese proceso de redefinición de la disciplina artística, en tanto que comprende rincones, esquinas y ángulos más allá del –inexcusable– análisis formal y estilístico. Como se comprueba, el viaje al centro del hogar constituye un acopio de sentidos y sensaciones que afloran gradualmente a la mirada de estas nuevas lecturas inéditas y colmadas de nueva información. Un desafío de gran magnitud y complaciente comprensión por la creación de un discurso entramado entre palabra e imagen que se cruza tangencialmente con los estudios antropológicos y de género en aras de la cabal concepción multidisciplinar de las Humanidades.

Javier Herrera-Vicente
Universidad de Salamanca, España
0000-0002-2465-7301



Santos Márquez, Antonio Joaquín

El altar de plata de la catedral de Sevilla

Sevilla: Excma. Diputación Provincial, 2023, 341 págs.
ISBN: 978-84-7798-506-8

Reconozco en este libro el esfuerzo realizado por su autor para desenmarañar el complejo entramado del que "emanó" el altar de plata de la catedral sevillana. Ha supuesto, tal como en el texto se pone de manifiesto, una concienzuda pesquisa en los archivos que guardan noticias relativas a esta monumental joya, al tiempo que la detenida lectura de la abundante bibliografía que de un modo u otro se ha aproximado también a la colectiva labor promotora, en la que tomaron parte destacados religiosos, miembros del cabildo catedralicio, que procedieron de acuerdo con el complejo calendario litúrgico codificado para la celebración de las devociones concernidas.

Los fundamentos históricos, con rememoración de las circunstancias en que la institución capitular gestionó los cambios en el culto, así como las oportunas celebraciones, a los que Santos ha acudido para asegurar su balance artístico, es ejemplar. Valga lo ocurrido con los Octavarios de la Concepción y del Santísimo Sacramento, con la señalada labor del veinticuatro Núñez de Sepúlveda. El detalle al que se afina en estos sucesos motivacionales, así como en otros, nos pone en claro el sano juicio de nuestro investigador que bien sabe que los procesos artísticos se fundan en sucesos históricos, sin

cuyo conocimiento queda un débil análisis formal y si acaso el registro documental relativo a las obras.

No menos destacable es el valor dado a los individuos que tomaron parte en estos procesos religiosos y consecuentemente en sus articulaciones monumentales. Con la identificación de capitulares como miembros de las élites locales y su papel en cuanto relaciona con este acontecer.

No sorprende, por tanto, que Santos siga con los Octavarios, con sus misas, fiestas y tantos actos intra y extra-catedralicios relativos, como la bula pontificia *Sollicitum Omnium Ecclesiarum*, promulgada por el papa Alejandro VII (1661), y la consiguiente "explosión" festiva. Y menos el que continúe con la evolución de las octavas hasta nuestros días.

También se interesa por la celebración de Carnestolendas, con su triduo, tan festejado en tiempos del barroco. En su concreción histórica acude no sólo a considerar el papel jugado por los jesuitas, sino también el lugar ocupado en su desarrollo por ilustres religiosos del XVII, como el veinticuatro Contreras y Chávez.

Será el claro conocimiento de la celebración del Corpus lo que motive al autor del libro, apoyándose en las fuentes, a poner en claro todo un conjunto de circunstancias y de personajes en ella involucrados, que, una vez más, ayuda a tener un claro conocimiento del monumento que motiva este estudio. Da cuenta de lo ocurrido con los seises, los peones catedralicios, los artesanos y cuantos intervinieron en los actos festivos y los adornos monumentales.

En definitiva, más de cien páginas para ponernos en conocimiento de los antecedentes históricos e identificarnos a quienes tomaron parte en ello. Y tras de este detenido repaso histórico, con igual detenimiento y como concienzudo "artesano" de la historia, Santos pone su mirada en el trono de las octavas, primero repasando lo publicado y luego añadiendo más documentos, en relación con el trono en su evolución histórica, desde sus orígenes hasta las primeras décadas del XVIII. Desciende en su análisis a 1490, con la fundación de la Octava del Corpus, tal como se conoce en los documentos de temprana redacción que usa. Por ello conocemos los detalles conceptuales y formales de las primeras definiciones monumentales. No podía ser de otra forma para construir un itinerario adecuado que facilite la composición del discurso artístico y monumental. El rico ajuar que se fue reuniendo en la capilla mayor para el servicio religioso y festivo aparece descrito al detalle en este apartado. Descubriéndonos la influencia de los gran-

des hitos ecuménicos, como ocurrió con el concilio de Trento. Pero no menor fue la incidencia de determinados individuos del cuerpo capitular, como Vázquez de Leca, a quien se considera de una vez el responsable último del fundador del Octavario del Corpus.

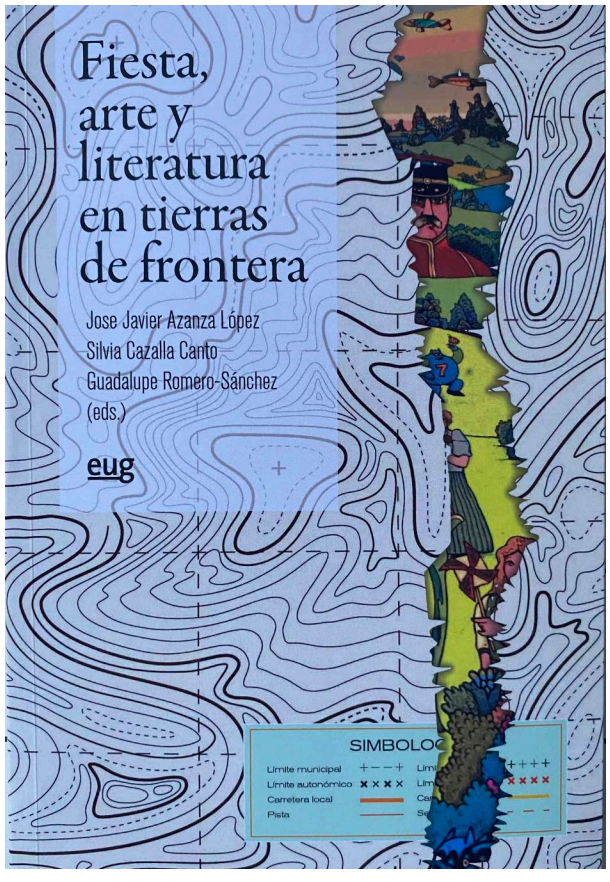
En este proceso, largo y complejo, tomaron parte numerosos artistas, tal como revela Santos en esta segunda parte del libro, que con ello se constituye en clave para entender la culminación del proceso de monumentalización de los signos asociados a la fiesta de la Octava del Corpus. La correlación establecida con Núñez de Sepúlveda y su capilla con relación a la mayor, acrecienta la riqueza de matices en la concreción de esta narrativa de la que el libro se hace buen eco. Ello sin obviar la labor del maestro de ceremonias que tan importante fue en el remate de la tarea.

Cierra el libro con el argumento principal del estudio, el altar de plata, que sitúa en "el epicentro" del trabajo. La gran "máquina" que dio respaldo y brillo a las dos fiestas del Corpus y la Inmaculada, además de la del triduo sacramental, se construyó finalizando el primer tercio del XVIII, entre 1729 y 1733, coincidiendo con la estancia de la Corte de Felipe V en Sevilla, que coincide pues con una renovación artística, manifiestamente aperturista. Al pintor Domingo Martínez se le tiene por el autor del diseño. La documentación lo pone de manifiesto, junto con las razones de su participación y el fundamento de la idea. Los plateros que le acompañan y dan forma al monumento son Guerrero de Alcántara y Sánchez Reciente, destacados miembros del oficio.

El análisis del altar, con todos los elementos que lo integran, incluyendo las piezas de madera tallada, es muy detenido y permite obtener una idea cabal de su confección. Haciendo gala, de nuevo, de un suelto manejo de las fuentes documentales, así como del conocimiento de la bibliografía apropiada, el autor del libro llega a componer un estudio maestro, que, quien conoce la obra y su proceso creativo, no puede menos de admirar.

Mucho más podría añadir tras de la detenida lectura del libro, pero me limitaré a concluir con que me gusta cómo está escrito y cómo su autor ha sabido aprovechar la abundante documentación, para lograr recomponer el proceso creativo que nos lleva al mejor conocimiento posible de la obra de arte que justifica el libro.

Fernando Quiles García
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España
0000-0003-0946-3012



Azanza López, José Javier, Silvia Cazalla Canto, y Guadalupe Romero-Sánchez, eds.

Fiesta, arte y literatura en tierras de frontera

Granada: Editorial Universidad de Granada, 2023, 484 págs.
ISBN: 978-84-338-7205-0

Reflexionar sobre el hecho cultural fronterizo resulta un complejo abordaje investigador debido a las interacciones que en este ámbito se dan desde diversas disciplinas. Por esta razón, y a tenor de las dificultades que entraña esta relación multifocal, congratula más si cabe la lectura de *Fiesta, arte y literatura en tierras de frontera*. Esta obra, editada cuidadosamente por tres especialistas en la materia, el Dr. José Javier Azanza López (Universidad de Navarra), la Dra. Silvia Cazalla Canto y la Dra. Guadalupe Romero Sánchez (Universidad de Granada), sienta las bases del que se constituye desde la contemporaneidad como un intenso debate histórico. Este es aquí abordado a partir de tres pilares fundamentales para el análisis cultural en el territorio de frontera: el fenómeno de la fiesta, las manifestaciones artísticas y la creación literaria.

En el marco del Grupo de Investigación TriviUN. Teatro, Literatura y Cultura Visual de la Universidad de Navarra, y del proyecto *Teatro, fiesta y cultura visual en la monarquía hispánica (ss. XVI-XVIII)*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, la definición de frontera, a partir de estas tres líneas de investigación, se consolida y a la vez se diluye en un interesante tránsito entre espacios, objetos y agentes que

ejemplifican esas manifestaciones culturales de frontera a partir de distintos casos de estudio nacionales –con especial foco en el entorno norteafricano–, así como en el contexto europeo, americano y asiático, de forma global.

Con un total de 20 aportaciones –que han superado la correspondiente evaluación de pares ciegos–, esta monografía, ampliamente ilustrada, cuenta con el apoyo y respaldo del departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Facultad de Educación, Economía y Tecnología de Ceuta. El libro reúne a más de una veintena de especialistas en materias como la Historia, el Arte, la Geografía o la Filología, cuya filiación responde tanto a universidades españolas, como a instituciones como la Junta de Andalucía, el Ministerio de Educación o el Instituto de Estudios Ceutíes, estrechos colaboradores en el curso de la publicación.

Esta última institución goza de especial protagonismo, encabezando el primero de los cuatro bloques de los que se compone la obra. Bajo el título "*Septem frates*: reflejo de multiculturalidad", el territorio ceutí se convierte en el epicentro del análisis. Su particular situación geoestratégica la convierte en un espacio de frontera con valores y significados que transgreden sus propios márgenes de forma multidireccional. Seis capítulos abordan, en este orden, la representación gráfica y planimétrica de la ciudad entre los siglos XVI y XVII, lo que queda a cargo de Fernando Villada-Paredes. Por su parte, Reyes Escalera Pérez diserta acerca de la estampa que de las exequias de Felipe V produjo el grabador sevillano Pedro Tortolero en 1746. Ana Ruiz Gutiérrez pone sobre la mesa la singladura del ceutí Pedro Manuel de Arandía y Santiesteban en el gobierno de Filipinas a mediados del siglo XVIII. La guerra de África será el objeto de estudio de Antonio David Palma Crespo quien, a través de la fotografía de Enrique Facio y José Requena, nos ofrece otras miradas sobre el conflicto bélico y su proceso de documentación, pionero en los años 60 del siglo XIX. Una aproximación literaria, concretamente a las narrativas de frontera en el Mediterráneo, sienta las bases para la comunicación transcultural teniendo en cuenta la realidad disímil de este territorio, en la propuesta de Ramón Galindo Morales. Por último, Ana María Pino Rodríguez, tomando como referente *La Odisea*, plantea el papel de Ceuta como escenario de parte de la narración homérica, para poner en valor la historia legendaria de la ciudad y proyectarla como recurso en la enseñanza primaria.

El segundo de los bloques, intitulado "Teatro y literatura. Historias diluidas en un universo compartido" comienza con las aportaciones críticas de José Carlos Rovira Soler sobre la producción literaria de Raúl Zurita, quien retrata en sus textos al pintor chileno

Roberto Matta. El protagonista del siguiente capítulo será el viaje por la costa pacífica realizado por Pedro Gobeo de Victoria, jesuita sevillano que publicará en 1610 *Naufragio y peregrinación*, obra de la que solo se conserva un ejemplar en todo el mundo, y cuya historia queda implícita en el texto de Miguel Zugasti. De la literatura en tiempos del sexto conde de la Casa de Fernán Núñez se ocupa Francisco Manuel Espejo Jiménez, quien disecciona la memoria de lo sacro y lo profano a través de las acciones llevadas a cabo por el ilustrado en la conformación de esta documentación en el archivo nobiliario. Por su parte, Covadonga Romero Blázquez analiza el diario de Cristóbal Gutiérrez de Medina, quien en 1640 recoge los fastos inherentes al viaje del marqués de Villena, recién nombrado virrey de Nueva España. Para cerrar esta sección, Ana Zúñiga Lacruz presenta el drama teatral *La mejor Luna africana*, el cual nos traslada desde el siglo XVII al Reino nazarí de Granada y a las intrigas palaciegas en la última etapa de su dominio musulmán.

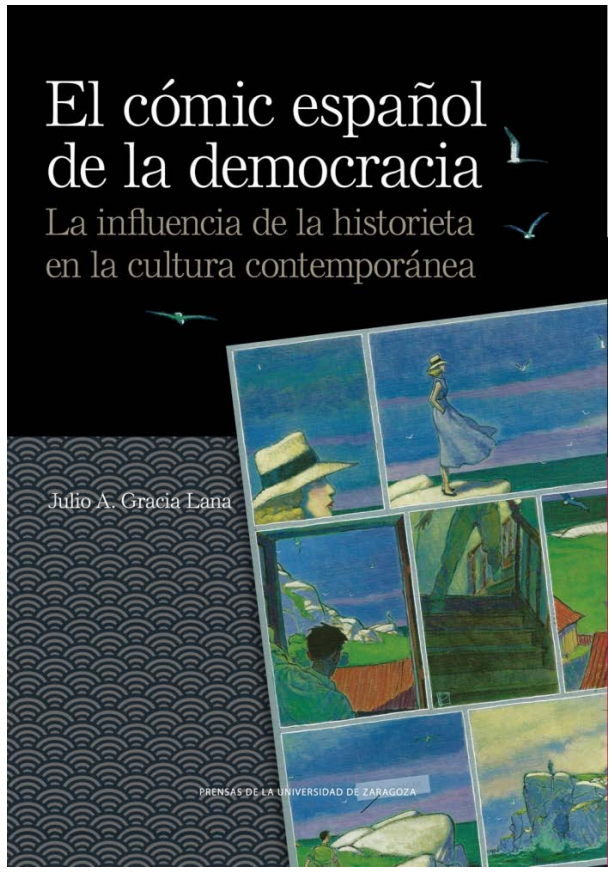
El tercer bloque, "Patrimonio, arte y cultura visual entre los siglos XVII y XVIII" se inicia con el sugerente recorrido iconográfico que propone Víctor Mínguez Cornelles en torno a la representación de los ejércitos otomanos, abrumadoras imágenes del poder que quedan ejemplificadas muy especialmente a través de la obra de grabadores italianos. Por su parte, José Julio García Arránz, desde el campo de la literatura, analiza el impacto de dos de las obras del eclesiástico Olao Magno, escritor y cartógrafo, en libros de emblemas de entre los siglos XVI y XVII. Seguidamente, Sara Huertas Albaladejo expone la crónica de los festejos realizados en honor de Carlos III en el Reino de Valencia, destacando tanto su coronación como sus exequias, como parte de la proyección de la imagen monárquica. El Templo de la Gloria de Isabel de Farnesio será objeto de la atención de Inmaculada Rodríguez Moya, quien a partir de una relación festiva y del grabado que de la ceremonia realizaría Pietro Perfetti, describe la articulación de este artefacto efímero levantado en Piacenza como consecuencia de la solemnidad en el ducado en 1745. Para finalizar el bloque, Fernando Moreno Cuadro se centra en la iconografía del salvaje y de las figuras monstruosas que encarnan los límites de la civilización, tomando como punto de partida la Edad Media como epicentro de su representación.

La última sección, denominada "Fronteras de Ultramar", nos traslada a los confines del territorio conocido para ahondar en, primeramente, la devoción en la frontera novohispana a partir de la erección de cruces rituales en las misiones californianas dieciochescas, lo que lleva a cabo sugestivamente Juan Chiva Beltrán. A ello le sigue el texto de Guadalupe Romero Sánchez y Gloria Espinosa Spínola, quienes toman los pueblos de indios como modelo de sincretismo en el territorio de Nueva Granada, estudiando el caso del templo de doctrina y su particular ajuar de influencia europea y asiática, en la

población de Duitama de la Real Corona. Le sucede el análisis del panegírico relativo a las exequias limeñas de la franciscana Feliciana de San Ignacio, cargada de referencias simbólicas que dan cuerpo al universo festivo, texto a cargo de Silvia Cazalla Canto. El último capítulo, firmado por José Javier Azanza López, nos aproxima a los festejos realizados en Manila en los años 70 del siglo XVII, focalizando en la figura de Covarrubias y en sus discursos articulados por símbolos y emblemas que aluden a todo tipo de localizaciones del orbe católico.

Muy acertadamente, la presente monografía contribuirá a la redefinición del concepto de frontera –en su vertiente tanto física como cultural–, desde cada una de las líneas de investigación en que esta se sustenta. Claramente constituye un avance fundamental en la configuración de nuevos ámbitos de estudio en territorios fronterizos, lo que aquí se lleva a término desde una perspectiva múltiple. Ello supone un impulso renovador e inspirador que la obra, con vocación internacional, exporta, y con la que contribuye sustancialmente a la corriente de estudios culturales globales de suma vigencia en la actualidad.

María del Castillo García Romero
Universidad de Sevilla, España
0000-0002-1787-720X



Gracia Lana, Julio A.

El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea

Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022, 264 págs.
ISBN: 978-84-1340-428-8

Entrado el siglo XXI la disciplina de Historia del Arte ha ramificado sobremanera sus objetos de estudio. Como consecuencia de este fenómeno algunos medios de expresión artística han ido cobrando fuerza a lo largo de estos veinticuatro años. Un claro ejemplo es el campo del cómic, cuya cosecha ha dado importantes frutos que han contribuido en el enriquecimiento de la historia colectiva. La prueba de ello es el libro *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea*, que actualmente forma parte de la colección de Prensas de la Universidad de Zaragoza. Esta pieza ha sido realizada gracias a las investigaciones de Julio Andrés Gracia Lana, profesor ayudante doctor del departamento de Historia del Arte de esta, el cual ha dedicado sendos trabajos al panorama del cómic español, especializándose en el periodo de la transición española.

La obra aquí reseñada consta de un aspecto estético atractivo, incitando a su lectura desde su composición, destacando en la portada una hoja de un cómic representada a todo color. Una vez en su interior, nos topamos con una cita que alude a que la información aquí recogida es heredera del trabajo realizado previamente en la elaboración de una te-

sis doctoral. A continuación, se presenta un prólogo que actúa como vehículo contextualizador de toda la investigación. Dicho marco fue elaborado por Viviane Alary, destacada hispanista francesa y profesora en la Universidad Blaise Pascal de Clermont-Ferrand. Posteriormente se sitúa la introducción, apartado en el que se desarrollan las claves para poder entender el grueso del tema a tratar. Tras esto, encontramos el cuerpo principal, estando este segmentado en los siguientes capítulos: "La revista de historietas y el auge del cómic adulto", "Causas del final", "Los autores ante la nueva situación", "De la viñeta al lienzo", "Del cómic al audiovisual y la ilustración", "Otras vías" y "Las últimas huellas del boom". Todos ellos presentan un carácter propio, pero están conectados directamente entre sí, lo que permite al espectador irse adentrando más y más en el tema yendo de lo general a lo particular, como si de muñeca rusa *matrioshka* se tratase.

A lo largo de sus más de doscientas cincuenta páginas el autor propone un recorrido que arranca en las historietas de los años ochenta del siglo XX, las cuales a finales del milenio tuvieron que superar una grave crisis que desencadenó en la desaparición de algunas de las publicaciones periódicas más icónicas de aquel momento como fueron *El Víbora* o *Cairo*. La primera de ellas, *El Víbora*, se comenzó a publicar en diciembre de 1979 y cesó en enero de 2005, mientras que la segunda, *Cairo*, inició sus andanzas editoriales en 1981 y clausuró las mismas en 1991. Esta progresión en la materia a lo largo de la lectura sucede de forma muy orgánica, debido a que el investigador recurre a figuras clave dentro del noveno arte que nos ayudan a navegar sin problema en la información aquí volcada. En este sentido, podemos citar una nómina de autores y creadores compuesta por personalidades tan destacadas como Max, Alpurnio, Keko, Nazario, Marika Vila o Antonio Altarriba, entre otros.

El cómic se presenta como un medio de expresión que actúa a modo espejo de la sociedad de aquel momento de cambio, pero que avanza pese a sus baches y dificultades y acaba llegando hasta nuestros días. Este desarrollo va acompañado de una fuerte documentación histórica que permite entender cómo el cómic no es más que una proyección de aquella sociedad que se encontraba en un nuevo renacer cultural, consecuencia de una mayor libertad de expresión. No obstante, tampoco se puede pasar por alto la habilidad con la que el doctor Gracia Lana establece conexiones con otras artes mediante ejemplos correspondientes a la pintura, la fotografía o el cine. Destacando aquí las figuras de Nazario Luque Vera (1944-presente) en su evolución desde la viñeta al lienzo, Miguelanxo Prado (1958-presente) en el mundo audiovisual y Francesc Capdevila (1956-presente), más conocido por el pseudónimo de Max, como personalidad notoria en el campo de la ilustración.

La obra ostenta también una extensa bibliografía, ordenada alfabéticamente y dividida en cuatro apartados. Uno de ellos se compone de una bibliografía de carácter general que trata todo tipo de estudios del noveno arte y del contexto de la época, el siguiente está dedicado a los autores y las obras analizadas, en el sucesivo se referencian las revistas, *comic-books*, libros ilustrados, novelas y novelas gráficas que han sido objeto de estudio y, para finalizar, en el último se recoge una sección de estudios culturales y comunicación.

Por otro lado, también debemos de destacar la importante carga gráfica que tiene esta investigación, donde en cada uno de los capítulos encontramos abundantes imágenes en las que se muestran las piezas citadas a lo largo del texto, las cuales son fundamentales para la íntegra comprensión de las Artes y Humanidades. Entre ellas se pueden observar toda clase de portadas de revistas, páginas de los propios cómics articuladas a partir de las viñetas, pinturas vinculadas con el medio y fotografías en las que aparecen algunas de las personalidades más importantes del momento.

Como colofón, y a modo de resumen, podemos decir que *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea* es una obra destacada dentro del campo de los estudios sobre cómic, ya que construye un marco que ayuda a comprender el fenómeno desde los ochenta hasta prácticamente nuestros días. Por ello, cualquiera que quiera indagar y adentrarse en la investigación del noveno arte debería de tener esta obra como referencia, pudiendo obtener a partir de aquí una base sólida y firme. Esperamos que el autor siga investigando en esta línea y nos traiga pronto estudios que denoten la misma calidad científica, los cuales deleiten las papilas gustativas de nuestra hambre de conocimiento.

Pablo César Anía Ruiz-Flores
Universidad de Zaragoza, España
0000-0002-8407-3850

atrio

revista de historia del arte

eISSN: 2659-5230 · nº 30 · 2024